

Luca D'Onghia
« Questo diavol de dialogo »: le lingue del *Candelaio**

Il *Candelaio* è la commedia di un filosofo: un testo dallo statuto ibrido, sul quale soprattutto negli ultimi sessant'anni si è scritto molto, mettendo l'accento ora sulla sua letterarietà, ora sulla sua densità gnoseologica¹. Qui proverò a illustrarne con qualche scheda lo straordinario impasto linguistico ed espressivo, non prima però di aver preliminarmente osservato che la ciclica contesa tra brunisti 'filosofi' e brunisti 'letterati' è in sostanza il frutto di un equivoco: Bruno può essere studiato in molti modi diversi, e se separare il pensatore dallo scrittore è doloroso, si tratta pur sempre di una scelta operativamente legittima e talvolta persino necessaria, a patto di riconoscere la natura parziale dei risultati di volta in volta raggiunti – e parzialissime si dichiarano fin d'ora anche queste note. Uno studio specificamente linguistico della prosa bruniana non ha perciò bisogno di giustificazioni, basandosi sull'assunto assai semplice che Bruno è un filosofo di statura europea, ma anche uno scrittore di genio, che ha forgiato uno stile e una retorica inconfondibili: la letteratura non è per lui il propellente o l'involucro del pensiero; del pensiero essa è piuttosto la prima, imprescindibile forma².

L'osservazione vale a maggior ragione per il *Candelaio*, la sua più antica opera italiana nota, che si aggancia a una tradizione letteraria precisa e non si presenta in via programmatica come depositaria di un pensiero o di una teoria della conoscenza, di cui potrebbe costituire tutt'al più l'urticante 'prologo'³. Questo non vuol dire che il testo non veicoli una precisa visione del mondo, e che non sia a vari livelli intriso di elementi che saranno poi centrali nella 'nolana filosofia' (si pensi, su tutti, al grande tema della *vicissitudine*)⁴; è piuttosto un invito a non dimenticare che il *Candelaio* è – formalmente, stilisticamente, strutturalmente – prima di tutto una commedia volgare che appartiene

* Oltre che a Frédérique Dubard e Stéphane Miglierina, che mi hanno coinvolto nel seminario di cui si pubblicano qui gli atti, sono grato per il loro aiuto a Luca Cantoni, Laura Carotti, Giacomo Morbiato, Daniele Musto, Paolo Procaccioli, Piermario Vescovo. Citerò il testo del *Candelaio* dall'edizione francese con l'abbreviazione *C* seguita dal numero di pagina (G. BRUNO, *Opere complete – Œuvres complètes. I. Candelaio – Chandelier*, introduction philologique générale de G. Aquilecchia, texte établi par G. Aquilecchia, introduction et notes par G. Bàrberi Squarotti, avec un essai de N. Ordine, traduction de Y. Hersant, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 2003).

¹ Per il primo approccio vedi per esempio N. BORSELLINO, *Necrologio della pazzia*, in ID., *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 199-209 e G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduction*, in *C LXIX-LXXXII*; per il secondo A. L. PULIAFITO BLEUEL, *Comica pazzia. Vicissitudini e destini umani nel «Candelaio» di Giordano Bruno*, Firenze, Olschki, 2007 e M. CILIBERTO, *Il sapiente furore. Vita di Giordano Bruno*, Milano, Adelphi, 2020, pp. 91-129. Cerca di tenere insieme i due piani N. ORDINE, *Gli inganni dell'ignoranza: il «Candelaio» tra realtà e apparenza*, in G. BRUNO, *Opere italiane I*, testi critici di G. Aquilecchia, coordinamento generale di N. Ordine, Torino, UTET, 2007 pp. 42-68 (in francese in *C LXXXIII-CXXVIII*).

² Su questo punto vedi G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Pensiero e letteratura*, in ID., *Parodia e pensiero: Giordano Bruno*, Milano, Greco & Greco, 1997, pp. 9-92 passim, ma soprattutto, ora, l'*Introduzione* dell'importante studio di G. MORBIATO, «Forse **più là** dove meno appare». *Testualità, retorica, letteratura nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, Firenze, Cesati, 2021 (per es. le considerazioni a p. 11).

³ Forse un po' troppo netto il giudizio di Bàrberi Squarotti: « Non credo che il *Candelaio* vada letto nella prospettiva dell'impegno filosofico del Bruno, o come il grandioso divertimento del pensatore [...]. La commedia deriva da un effettivo interesse bruniano per la letteratura in sé » (G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Pensiero e letteratura*, cit., p. 31: dove la seconda affermazione mi pare senz'altro da sottoscrivere, mentre la prima mi lascia perplesso).

⁴ Senza contare che nella lettera di dedica alla Signora Morgana è rivendicato il legame della commedia con il *De umbris idearum*, trattato di mnemotecnica apparso a Parigi nello stesso 1582: « eccovi la candela che vi vien porgiuta per questo *Candelaio* che da me si parte, la qual in questo paese ove mi trovo potrà chiarir alquanto certe *Ombre dell'idee* [...] » (*C* 11-13). Il passo non è chiaro, come riconosciuto da M. CILIBERTO, *op. cit.*, p. 111 (ma la salienza della tradizione mnemotecnica rispetto al *Candelaio* è stata messa in luce da A. L. PULIAFITO BLEUEL, *op. cit.*, e da L. CAROTTI, *Due note su Giordano Bruno*, in « Rinascimento », 54, 2014, pp. 211-233 alle pp. 211-222); si deve a P. VESCOVO, *Un'ipotesi veneziana per il «Candelaio» di Giordano Bruno*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'« Arcadia » di Iacopo Sannazaro*, Bari, Cacucci, 2006, pp. 697-727, alle pp. 700-701 l'importante rilievo che l'intreccio tra *tristitia* e *hilaritas* è sia in testa al *Candelaio* sia nella dedica in versi al lettore nel *De umbris idearum*. Per il legami del *Candelaio* con il *Cantus circaeus*, altro testo mnemotecnico del periodo parigino, rinvio alle pagine di Saverio Ricci in questo volume.

alla stessa genealogia inaugurata con la rifondazione ferrarese di Ariosto e culminata con i fasti europei di Andreini⁵.

Anche dal punto di vista storico-linguistico e filologico il lavoro ancora da fare non è del resto né piccolo né irrilevante: perché del *Candelaio* mancano sia un'edizione debitamente commentata, sia uno studio linguistico sistematico⁶. La prima circostanza è la più lamentevole: si direbbe che, per essere troppo poco 'filosofica', la commedia non si sia guadagnata le attenzioni esegetiche toccate ai dialoghi londinesi (oltre che alle opere latine); per contro, proprio perché è troppo 'filosofica', essa è rimasta anche per gli storici della letteratura e del teatro un oggetto dal quale promana l'alone del tabù. Non si può che auspicare l'unione delle forze e la messa a frutto delle diverse specializzazioni: il commento ideale al *Candelaio* è un commento a (almeno) quattro mani⁷.

Ciò premesso, è un fatto che la lingua e lo stile della commedia si siano guadagnati qualificate attenzioni, anche se il testo è rimasto con buoni motivi fuori dal recente studio di Giacomo Morbiato che ho già rammentato⁸; in linea generale vale la diagnosi di Giovanni Aquilecchia, il quale ha potuto scrivere – proprio in conclusione della sua nota filologica ai testi italiani del Nolano – che l'opera volgare di Bruno, « mescolando alla letteratura anticonformista le parodie della retorica antica o dell'arte oratoria ecclesiastica e a formulazioni scientifiche talvolta immature l'esaltazione ditirambica delle scoperte intuitive dello spirito, rappresenta uno dei documenti letterari più stimolanti del tardo Rinascimento europeo »⁹. Si tratta di un giudizio ben ponderato, che allude alla eccezionale qualità e quantità di umori e suggestioni, talvolta contrastanti, che abitano la prosa bruniana, a partire da quella comica del *Candelaio*, come proverò a mostrare tra poco.

Converrà a questo punto richiamare alcuni importanti fatti esterni: la commedia è stampata a Parigi nella seconda metà del 1582 dalla tipografia di Guillaume Julian figlio, da poco succeduto all'omonimo padre nella direzione dell'industria di famiglia: « né il padre né il figlio sembrano aver avuto la minima esperienza di un libro italiano prima del *Candelaio* », e ne consegue che « la stampa fu controllata dall'autore »¹⁰. La fisionomia linguistica – anzitutto grafica, fonetica e morfologica – della *princeps* si deve dunque a Bruno, e come tale meriterebbe uno scrutinio sistematico. Qui mi limiterò a registrare alcuni degli elementi più vistosi in senso anti-toscano, certamente o quasi certamente imputabili alle origini campane di Bruno¹¹:

⁵ Altra cosa è naturalmente la dimensione teatrale caratteristica di alcuni dei dialoghi italiani: cfr. G. AQUILECCHIA, *Componenti teatrali nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, in « Bruniana & Campanelliana », 5, 1999, pp. 265-276.

⁶ Quanto al primo punto basta constatare che l'annotazione di Barberi Squarotti è tutt'altro che esaustiva. Per la lingua rende qualche servizio il lavoro di C. BORRELLI, *Spoglio linguistico del «Candelaio» di Giordano Bruno*, in « Misure critiche », X, 35-36, 1980, pp. 25-67, che tuttavia, oltre a essere basato sulla vecchia edizione di Spanpanato, non è né sistematico né sempre condivisibile; altre notazioni grammaticali sono ricavabili da L. BUONO HODGART, «*Candelaio*», una commedia napoletana, in *Studi sul Rinascimento italiano – Italian Renaissance Studies. In memoria di Giovanni Aquilecchia*, a cura di A. Romano e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 281-314, in particolare l'appendice a pp. 305-314 (ma con andamento rapsodico).

⁷ Merita intanto di essere ricordato G. AQUILECCHIA, *Saggio di un commento letterale al testo critico del «Candelaio»*, in « Filologia e Critica », XVI, 1991, pp. 91-126 (lavoro dedicato ai paratesti della commedia).

⁸ Vedi le considerazioni in G. MORBIATO, «*Forse più là dove meno appare*», cit., pp. 10-11. Tra gli studi linguistici precedenti penso, in ordine cronologico, soprattutto a G. BARBERI SQUAROTTI, *L'esperienza stilistica del Bruno fra Rinascimento e Barocco*, in *La critica stilistica e il Barocco letterario. Atti del Secondo Congresso Internazionale di Studi Italiani*, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 154-169; R. TISSONI, *Saggio di commento stilistico al «Candelaio». Dedicataria alla Signora Morgana*, in « Giornale storico della letteratura italiana », 137, 1960, pp. 41-60; C. GIOVANARDI e P. TRIFONE, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 45-47; G. MORBIATO, *Rovesciare il mondo rovesciato. Risvolti linguistico-stilistici del carnevale nel «Candelaio» di Giordano Bruno*, in *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, a cura di E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, in « Between », VI.12, 2016, <http://www.betweenjournal.it/>.

⁹ G. AQUILECCHIA, *Nota filologica*, in G. BRUNO, *Opere italiane I*, cit., pp. 223-256, a p. 256.

¹⁰ Ivi, p. 231.

¹¹ Per le osservazioni che seguono farò riferimento a A. LEDGEWAY, *Grammatica diacronica del napoletano*, Tübingen, Niemeyer, 2009.

(a) forme non anafonetiche del tipo *fameglia* 87, *gionto* 65, *onta* ‘unta’ 27, *sopragionge* 19, *spento* ‘spinto’ 83 etc.; (b) uso endemico di *si* per *se* ipotetico; (c) impiego di plurali come *acqui* ‘acque’ 217, *paroli* ‘parole’ 25, 31, 59, 63, 147, 159, 161, 261, 329, 379, *spadi* ‘spade’ 185, *spalli* ‘spalle’ 239, 241, 413 etc., di difficile valutazione ma forse reattivi alla *-e* che nei maschili indica la pronuncia indebolita dell’ultima vocale, come nei casi di *le* per ‘li’ (« né le chiamarò miei » 107, « avetele fatti e rifatti » 127 etc.), *lavoro* ‘lavoro’ 145 etc. (A. LEDGEWAY, *Grammatica*, cit., pp. 77-78 e pp. 127-128; C. BORRELLI, *Spoglio linguistico*, cit., p. 57 ritiene si tratti di fatti non puramente dialettali, appoggiati a casi analoghi anche toscani); (d) alta frequenza di grafie con geminata del tipo *caggione* 17, *induggiar* 73, *priggione* 31, *privileggiata* 55, *reggi* ‘re’ 217 etc. (A. LEDGEWAY, *Grammatica*, cit., pp. 101); (e) largo uso di *nisciun(o)* 47 bis, 137, 143, 157 (*nisciuna*), 187, 227 bis, 315, 361; (f) un’**occorrenza isolata** di assimilazione *nd > nn* in *vicenna* ‘vicenda’ 141 (A. LEDGEWAY, *Grammatica*, cit., p. 104); (g) forme riconducibili alla fenomenologia del betacismo *versaglio* ‘bersaglio’ 67 e *balice* ‘valigia’ 107 (A. LEDGEWAY, *Grammatica*, cit., pp. 92-94); (h) futuri e condizionali del tipo *dedicarrò* 9, *inviarrò* 9, *levarrà* 11, *pagarranno* 13, *sarrà* 13, *arrebbe* 65, *arrei* 65 etc. (A. LEDGEWAY, *Grammatica*, cit., pp. 420 e 423); (i) passati remoti di quarta persona del tipo *acciaffaimo* 185, *alzaimo* 185, *mandaimo* 183 (A. LEDGEWAY, *Grammatica*, cit., pp. 398-399); (l) passati remoti e congiuntivi imperfetti di quinta persona del tipo *fustivo* 93, *facessivo* 163, *avessivo* 197, *fussivo* 197, *parlassivo* 205 etc. (A. LEDGEWAY, *Grammatica*, cit., pp. 396 e 467); (m) infiniti e gerundi coniugati *avendonno* 33, 141, *essendonno* 25, 403, *esserno* 99, 355 (A. LEDGEWAY, *Grammatica*, cit., pp. 585-590, con l’osservazione a p. 589 che tali forme « a partire dal Cinquecento sono deliberatamente evitate nei testi letterari »); (n) macchie lessicali regnicole come *mesesca di botracone* ‘carne affumicata di pecora o castrato’ 111, *modorro* ‘ignorante’ 155 (ispanismo), *pippata* ‘bambola’ 345, *scarrupato* ‘cadente’ 243, *spaccatornese* ‘spilorcio’ 293, *tata* ‘papà’ 5 etc. (ma gli esempi pertinenti sono decine).

Questo fondo regionale – tanto più notevole perché entra in collisione con una serie di forti pimenti latini o latineggianti – è da ritenersi del tutto inusuale in un testo letterario italiano stampato verso la fine del Cinquecento (e si tratti pure d’un testo comico apparso fuori d’Italia): le scelte di Bruno appaiono estranee all’orizzonte regolistico in largo senso bembesco dominante negli anni Ottanta, e il *Candelaio* si presenta, fin dal suo assetto fonomorfológico, non dirò come una dichiarazione di guerra ma certo come un certificato di indifferenza se non di fastidio nei confronti di qualunque norma linguistica, e insomma di tutto ciò che Bruno bollerà sempre come pedanteria – i *pedanti* sono, tanto in fatto di grammatica quanto in fatto di morale e di dottrina, una delle sue ossessioni polemiche.

Una controprova della singolarità linguistica del *Candelaio* si può ricavare osservando *La Sorella*, una delle commedie del conterraneo e contemporaneo di Bruno Giovan Battista Della Porta (1535-1615). Stampata a Napoli nel 1604 ma risalente al 1588, *La Sorella* presenta – con una concentrazione però assai più bassa – alcuni dei tratti fonomorfológicos appena censiti nel *Candelaio* (è il caso di forme come *ponto* e *gionto*, *aggiatamente* e *aggevolezza*, *esserno* e così via): ebbene, tutti quei tratti sono eliminati nella stampa veneziana del 1607, a riprova del fatto che fuori da Napoli, in quella che era ancora l’incontrastata capitale tipografica italiana, neppure una spolveratura locale pur tenue come quella della stampa dell’aportiana del 1604 poteva essere pacificamente ammessa¹². E insomma viene quasi spontaneo fantasticare che se Bruno avesse concluso la sua commedia mentre abitava a Venezia, alla Frezzaria – dove trascorse circa due mesi alla fine dell’estate del 1576 – e la avesse poi consegnata a uno dei tanti stampatori specializzati che pullulavano proprio in quella zona della città, giusto alle spalle di Piazza San Marco, difficilmente la lingua del *Candelaio* si presenterebbe ai nostri occhi nell’assetto così singolare e così caratterizzato che conosciamo.

Fin qui quanto alla grammatica; per quel che è dello stile e dell’atteggiamento retorico, la prosa del *Candelaio* può essere invece ricondotta all’orbita dell’anticlassicismo cinquecentesco: sono stati spesi molte volte a tal proposito i nomi di Aretino, Berni, Franco; e da Bàrberi Squarotti in avanti è passata in giudicato l’idea, fondata, che Bruno abbia messo queste forti spezie anticlassiche a servizio

¹² Per i rinvii del caso vedi L. D’ONGHIA, recensione a G. Battista Del Tufo, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, a cura di O. S. Casale e M. T. Colotti, Napoli, Salerno, 2007, in « Studi linguistici italiani », XXXIV, 2009, pp. 123-139, alle pp. 134-135; per la datazione della *Sorella* cfr. G. PADOAN, *L’avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin, 1996, p. 180.

di una passione (e di una missione) conoscitiva nuova, ignota ai suoi pur indubitabili predecessori¹³. Da ultimo Morbiato ha giustamente precisato che « una simile operazione è possibile in quanto poggia sull'aderenza di Bruno e di una parte cospicua dei suoi modelli letterari e retorici – almeno Erasmo, Folengo, Rabelais – a una stessa visione del mondo, imperniata sulla pluralità e sulla trasformazione »¹⁴. Verissimo anche per il *Candelaio*, tanto che (per limitarsi a un solo esempio) l'autore si è divertito a mettere sulle labbra del mariolo Sanguino un eloquente adagio di Erasmo: « A proposito, *Omnia rero vicissitudo este*: e nisciuno è tanto grosso asino, che qualche volta venendogli a proposito, non si serva de l'occasione » (C 143 [II iv]): così il furfante dopo aver raccontato l'apologo sboccato del leone e dell'asino, facendo rintoccare nel bel mezzo del suo dialogo con la cortigiana Vittoria la fatale parola *vicissitudo*, il continuo mutamento che agita l'universo¹⁵.

Tra i modelli letterari è decisivo quello di Aretino: ma forse bisognerebbe dire pervasivo, dato che il legame tra *Candelaio* e (anzitutto) *Cortigiana* appare fortissimo, e potenzialmente documentabile alla luce di una miriade di riscontri di cui dovrebbe rendere conto il commento che ancora si attende. Secondo Giorgio Padoan « l'aria che circola nel *Candelaio* [...] è aretinesca: canzonatoria ed irriverente, sbeffeggiatrice e dissacratrice »¹⁶; ancor meglio, Piermario Vescovo ha scritto che la *Cortigiana* costituisce « un sicuro e imprescindibile modello di riferimento per la solitaria impresa teatrale di Bruno », aggiungendo che qualsiasi « lettore potrà trovare decine e decine di suggestioni in una semplice lettura incrociata »¹⁷. Si tratta di un legame significativo anche rispetto alle scelte stilistiche di Bruno, che forse aveva letto la *Cortigiana* a Napoli o che, come Vescovo ritiene più probabile, l'avrà letta durante il soggiorno veneziano del 1576¹⁸. Come che sia di questo punto, è certo che sul *Candelaio* la prima commedia aretiniana abbia lasciato tracce profonde: al centro di entrambi i testi stanno beffe crudeli (come nel *Marescalco*, dov'è anche una notevole figura di pedante); in entrambi i testi si hanno organismi prologici folti e anticonvenzionali (abnormi in Bruno, dove la somma dei vari addendi paraprologici è lunga quanto l'intero primo atto); entrambi i testi si compiacciono di intrecciare virtuosisticamente più vicende diverse (due in Aretino, tre in Bruno); in entrambi i testi agisce un numero di personaggi molto alto, e ha un ruolo decisivo la teppaglia urbana; in entrambi i testi, infine, l'autore si cela dietro la figura di un pittore effettivamente esistito, convocato in scena come personaggio (Maestro Andrea nella *Cortigiana*, Gioan Bernardo nel *Candelaio*). E questo per stare alle analogie macroscopiche, ché di quelle microscopiche si potrebbe offrire un catalogo destinato a occupare da solo varie pagine.

Al pari della *Cortigiana* il *Candelaio* è poi una commedia-mondo che segna il distacco da (e l'impetosa liquidazione di) un ambiente nel quale gli autori avevano creduto di poter trovare sistemazione: la corte papale e la Roma clementina per Aretino, il convento di San Domenico Maggiore e la Napoli spagnola della piena Controriforma per Bruno. Ne deriva il forte movente autobiografico, su cui ha insistito, per Bruno, soprattutto Michele Ciliberto¹⁹; ma ne deriva anche la marcata postura istrionico-demiurgica dei due autori, che non disdegnano il teatro nel teatro, i travestimenti plurimi, la torsione manieristica delle strutture (il quinto atto del *Candelaio*, grande

¹³ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *L'esperienza stilistica del Bruno fra Rinascimento e Barocco*, cit.; vedi in sintesi anche N. ORDINE, *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Milano, La nave di Teseo, 2017, pp. 249-258.

¹⁴ G. MORBIATO, «Forse più là dove meno appare», cit., p. 16.

¹⁵ Per il testo dell'adagio di Erasmo (che viene a sua volta da un verso di Terenzio) e per la fortuna del motto tra Francia e Italia a fine Cinquecento cfr. N. ORDINE, *La cabala dell'asino*, cit., pp. 76-82.

¹⁶ G. PADOAN, *op. cit.*, p. 175 (e analogamente N. BORSELLINO, *op. cit.*, p. 205).

¹⁷ P. VESCOVO, *op. cit.*, p. 708.

¹⁸ Ivi, pp. 709-710, dove si mettono in rilievo tra l'altro i due elogi a Venezia che si trovano nel *Candelaio* (IV v, V xviii), e che risentono certo anche della topica filoveneziana dispiegata nella *Cortigiana* (qui e sempre mi riferisco, com'è ovvio, alla *Cortigiana* a stampa, apparsa nel 1534 e poi ristampata almeno dodici volte, per lo più a Venezia, fino al 1560).

¹⁹ M. CILIBERTO, *op. cit.*, p. 92 (« Il *Candelaio* [...] è una sorta di eccezionale documento autobiografico, una specie di straordinaria resa dei conti di Bruno con se stesso e con gli ambienti nei quali aveva trascorso un tratto così importante della propria vita »); ma prima già N. BORSELLINO, *op. cit.*, p. 203 (« Non si può leggere il *Candelaio* senza tener conto delle esperienze di questo monaco oppositore e fuggiasco »).

notte degli inganni, è lungo più o meno come il primo, il secondo e il terzo messi assieme). Tutto ciò ha, però, anche precise conseguenze sullo stile: proprio come Aretino, ma ancor più di lui, e con intenzioni che vanno oltre la satira, Bruno è anzitutto un formidabile *pasticheur*, che ascolta e riproduce i discorsi altrui, è incline alla parodia dei più diversi codici letterari e culturali, e non teme di inserire interi testi ‘altri’ all’interno dell’architetto comico, che finisce così per fagocitare una miriade di discorsi della più varia intonazione²⁰.

Farò un paio di esempi, limitandomi poi a indicare altri punti del testo degni di attenzione in tal senso. Alla scena sesta dell’atto primo Lucia dà lettura del teratologico ‘sonetto’ (tale solo per il numero dei versi) che Bonifacio ha scritto per Vittoria (C 83-86):

Lucia sola

Oimè son stanca, voglio riposarmi cqua: tutta questa notte (non la voglio maldire) son stata a far la guardia in piedi e pascermi di fumo di rosto et odor di pignata grassa; et io sono come il rognone, misera me, magra ma in mezzo al sevo. Or pensiamo ad altro, Lucia; poi che sono in loco dove non mi vede alcuno, voglio contemplar che cose son queste che messer Bonifacio manda alla signora Vittoria: qua son de gravioli, targhe di zuccaro, mustaccioli di San Bastiano; vi son più basso più sorte di confetture; vi è al fondo una pòlicia: e son versi in fede mia. Per mia fé, costui è doventato poeta. Or leggiamo:

Ferito m’hai o gentil signora il mio core
e me hai impresso all’alma gran dolore,
e si non mel credi guarda al mio colore:
che si non fusse ch’io ti porto tanto amore
– quanto altri amanti mai che sian d’onore
hanno portato alle loro amate signore –
cose farrei assai di proposito fore.
Però ho voluto essere della presente autore
spento di tue bellezze dal gran splendore,
acciò comprendi per di questa il tenore:
che si non soccorri al tuo Benefacio, more.
Di dormire, mangiar, bere, non prende sapore,
non pensando ad altro ch’a te tutte l’ore
smenticato di padre madre fratelli e sore.

O bella conclusione, belli propositi, a punto sottili come lui: io per me di rima non m’intendo; pure, s’io posso farne giudicio, dico due cose: l’uno, ch’i versi son più grandi che gli ordinarii; l’altra, che son fatti a suon di campana e canto asinino, li quali sempre toccano alla medesima consonanza. Ma voglio partirmi di qua, per trovar più comodo luoco, dove io possa prender la decima di questo presente: che in fine bisogna ch’ancor io fia partecipe de’ frutti della pazzia di costui.

Si tratta vedicaso d’una scena di derivazione aretiniana, perché nel secondo atto della *Cortigiana* Messer Maco declamava con orgoglio lo sgraziato strambotto *O stelluzza d’amore, o angel d’orto* (indirizzato anch’esso a una prostituta scambiata per una gran dama), prontamente recensito da Maestro Andrea: (« Oh, che versi sententiosi, pieni, sdruciolanti, dolci, dotti, soavi, arguti, vaghi, chiari, netti, ameni, tersi, sonori, nuovi, e divini! [...] ma c’è un latin falso [...]»)²¹. Qui invece la mezzana Lucia (e la verisimiglianza sociolinguistica della situazione è piuttosto scarsa) mette in rilievo la metrica difettosa del testo (« i versi son più grandi che gli ordinarii ») e la sua monotonia rimica (« toccano sempre alla medesima consonanza »), arricchendo anche, da vera portavoce dell’autore, l’isotopia asinina che percorre tutto il *Candelaio* (« son fatti a suon di campana e canto

²⁰ A questo fatto allude di passata anche N. BORSELLINO, *op. cit.*, p. 207, parlando di « irrefrenabile meccanismo linguistico di contraffazione »; quanto alla nozione di *pastiche* mi attengo alla definizione offerta da Claudio Marazzini nel *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da G. L. Beccaria, Torino, Einaudi, 1994, pp. 550-551 s.v.

²¹ P. ARETINO, *Teatro comico. I. Cortigiana (1525, 1534) – Marescalco*, a cura di L. D’Onghia, introduzione di M.C. Cabani, Milano-Parma, Fondazione Bembo-Guanda, 2014, pp. 584-585.

asinino »)²². L'esercizio di petrarchismo degenerato di *Ferito m'hai o gentil signora il mio core* è preceduto per altro da un prologo alimentare iper-realistico (Lucia si paragona al *rognone*, e fruga nell'involto affidatole da Bonifacio spiando e censendo i dolci che contiene): così che il basso del cibo e della fame servono a introdurre (e a smascherare) lo pseudo-alto del sonettaccio abnorme.

All'atto successivo, scena sesta, tocca a un altro genere della letteratura amorosa, quello della lettera galante. Stavolta sono Pollula e Barra a sghignazzare della pomposissima missiva indirizzata a Vittoria che Manfurio ha composto per conto di Bonifacio (C 153-155):

Pollula: Non è cosa ch'io possa tener ascosta a voi. È una epistola amatoria, la quale maestro Mamfurio gli ha composta, che lui vuole inviare non so a chi sua innamorata.

Barra: Ah! ah! ah! Alla signora Vittoria: veggiamo che cosa contiene.

Pollula: Leggete voi, to'.

Barra: "Bonifacius Luccus D. Vittoriae Blancae S. P. D. Quando il rutilante Febo scuote dall'oriente il radiante capo, non si bello in questo superno emisfero appare, come alla mia concupiscibile il tuo exilarante volto, tra tutte l'altre belle, pulcherrima signora Vittoria..." Che ti ho detto io? non ho io divinato?

Pollula: Leggete pur oltre.

Barra: "... Laonde meraviglia non fia, né sii anco ver uno ch'inarcando le ciglia, la rugosa fronte increspi, nemo scilicet miretur, nemini dubium sit..." Che diavolo di modo di parlar a donne è questo? lei non intende parole per gramatica, ah! ah!

Pollula: Eh, di grazia, sequite.

Barra: "... nemini dubium sit, si l'arcifero puerulo con quell'arco medesimo, la di cui piaga ha sentito lo in varie forme cangiato gran monarca Giove, divum pater atque hominum rex, hammi negli precordii penetrato con del suo quadrello la punta, il vostro gentilissimo nome indelebilmente con quella sculpendovi. Però per le onde stigie (giuramento a i celicoli inviolando)..." Vada in bordello questo becco pedante, con le sue cifre; e questo grosso modorro che potrà donar ad intendere con questa lettera? [...]

Bruno si diverte a briglie sciolte, noncurante dell'inverosimiglianza della situazione (due marioli chini a commentare un lambiccato testo irto di boccaccismi sintattici di maniera e di tessere polifilesche!): a tenere la scena sono il gusto per la contraffazione linguistica, la satira impietosa contro il candelaio e il pedante, e poi l'ammicco, ancora, a un passo della *Cortigiana* (quello in cui Maestro Andrea legge a voce alta la sgangherata lettera d'amore che Messer Maco ha composto per la sua bella)²³.

Questo primo e macroscopico livello del *pastiche* – rappresentato da testi a tutti gli effetti separati e messi in rilievo in quanto tali – ha vari altri esempi: si va dal frammento di un perduto poema di Bruno (l'ottava *Don'a rapidi fiumi in su ritorno* I ii) ai versi composti da Manfurio contro i suoi avversari (II i, II vi); dall'epitaffio del Fastidito (cioè di nuovo di Bruno) posto sulla tomba di Giacompon Tansillo (V xx) al *Plaudite* improvvisato da Manfurio (V xxvi). Non sono a stretto rigore altra cosa dal resto della commedia, ma sono di fatto testi di tipo diverso sussunti entro il dialogo comico anche l'apologo del leone e dell'asino (II iv), gli esercizi grammaticali ed etimologici di Manfurio (III vii), la novella mariolesco-picaresca ambientata all'osteria del Cerriglio (III viii), quella sul furto del mantello (III xi), nonché la lunga concione avvocatesco-predicatoria di Scaramurè sullo statuto della prostituzione e sull'esercizio della giustizia a Napoli, Roma e Venezia (V xviii)²⁴.

A un livello ancora diverso, si potrebbe parlare di *pastiche* anche per i casi in cui Bruno imita, spesso irridendoli, precisi codici letterari o culturali: così per gli inserti petrarcheschi parodizzati nell'eloquio di Barra (II v), Lucia (IV vi) e Carubina (IV xii); così per le movenze dei trattati di 'scienza naturale' nel monologo d'apertura dell'atto terzo di Bartolomeo; così soprattutto per il discorso religioso, oggetto di una continua riaccentuazione ostile, per dirla con Bachtin (si pensi agli innumerevoli scampoli liturgici che fioriscono sulle labbra dei marioli blasfemi, o ai nomi di santi

²² Per il tema vedi lo studio di N. ORDINE, *La cabala dell'asino*, cit.

²³ P. ARETINO, *op. cit.*, pp. 580-581.

²⁴ In questa e in altre scene circostanti lo stesso Bonifacio, nel tentativo di scagionarsi agli occhi delle autorità, dà fondo alla sua retorica, tanto che il finto bargello Sanguino sbotta a un certo punto: « Un scelerato come costui sarebbe un predicatore si avesse studiato » (C 535 [V xviii]): battuta tanto più feroce, perché uscita dalla penna di un domenicano.

fittizi ma allusivi che costellano soprattutto gli ultimi atti)²⁵. La stessa straordinaria serie costituita da dedica a Morgana B., *argomento et ordine della comedia*, antiprologo, proprologo e bidello non è altro che uno smisurato, geniale *pastiche*-controcanto delle forme classiche del prologo e dell'argomento (al cui interno spiccano ulteriori segmenti parodici, messi in rilievo grazie alla tecnica della « costruzione ibrida »: altra categoria di Bachtin²⁶). E, procedendo a ritroso sino alla prima soglia del testo, l'osservazione potrebbe applicarsi anche al sonetto che il libro personificato indirizza *A gli abbeverati nel fonte caballino*: sonetto che è tra l'altro una feroce parodia della vegetazione paratestuale epifita che cresce sulle facciate dei solenni libri dei pedanti (mentre qui il *Candelaio*-volume, irridente, supplica le brache di qualche epigramma, ode o encomio per potersi coprire la *menchia* e lo zero).

Ho insistito su questa dimensione – delimitata con l'etichetta di *pastiche* – anche per mostrare che il sovrano dominio dei registri e dei codici, il gusto infallibile per il ritmo a volte indiatolato a volte maestoso a volte clamorosamente inceppato del dialogo, lo sguardo mordace e disilluso su una realtà irredimibile sono propri dell'autore-istrione prima che dei suoi personaggi: bisognerà quindi evitare di insistere troppo sul realismo del *Candelaio*, che pure è una componente innegabile ma non sembra costituire il movente profondo dell'esperimento comico di Bruno²⁷. La centrifuga degli stili e dei discorsi, la girandola degli amplessi e dei travestimenti vanno al di là della restituzione di una *tranche de vie*: sono piuttosto il corrispettivo della incontrollabile proliferazione che domina l'universo (gli infiniti universi), il segno dell'eterna *mutazione* che tocca l'autore per primo (« io che son ne la notte, aspetto il giorno, e quei che son nel giorno, aspettano la notte »: C 15).

Se Bruno non bada a spese nella ricreazione linguistica di testi e contesti del più vario genere, la stessa tendenziale inclinazione al lusso (o allo sperpero) domina la sua retorica, che non per caso ha nell'accumulazione una delle configurazioni predilette. Morbiato ha dedicato un intero, penetrante capitolo del suo studio alle « figure per aggiunta » nei dialoghi italiani, proponendo una tassonomia che distingue (con ulteriori sottodistinzioni) enumerazione, parallelismo, serialità, replicazione ritmica e ripetizione: a quelle pagine rinvio una volta per tutte, e mi accontento di offrire qui uno degli innumerevoli esempi interessanti ricavabili dal *Candelaio*²⁸. Alla scena nona dell'atto quarto Marta si lagna amaramente della mania alchemica che ha colpito il marito Bartolomeo, rimpiangendone l'esuberanza sessuale dei bei tempi andati (C 249-251):

[...] Ero più contenta, quando questo zarrabuino di mio marito non avea tanto da spendere, che non potrei essere al di d'oggi. All'ora giocavamo a gamba-a-collo, alla strettola, a infilare, a spaccafico, al sorecillo, alla zoppa, alla sciancata, a retoncunno, a spacciansieme, a quattro-spinte, quattrobotte, trepertosa, et un buchetto. Con queste et altre devozioni passavamo la notte e parte del giorno. Adesso perché ha scudi di vantaggio [...], ecco lui posto in pensiero, angosce, travagli, tema di fallire, suspicion d'esser rubbato, ansia di non essere ingannato da questo, assassinato da quell'altro; e va e viene, e trotta e discorre, e sbozza et imbozza, e macina e cola, e soffia vintiquattro ore del giorno. Tra tanto oggi gran mercè a Barra: che se lui non fusse, potrei giurare che più di sette mesi sono, che non me ci ha piovuto. Ieri feci dir la messa di sant'Elia contra la siccità; questa mattina ho speso cinque altre grana de limosina per far celebrar quella di san Gioachimo et Anna, la quale è miracolosissima ad riunir il marito co la moglie. Si non è difetto di devozione dal canto del prete, io spero di ricevere la grazia [...]

Il brano dice molto dello stile e dell'intonazione del *Candelaio*: serie plurime, fantasia lessicale al galoppo (si notino tra l'altro *gamba-a-collo*, *retoncunno*, *sorecillo*, *strettola*)²⁹, trasparenti immagini

²⁵ G. MORBIATO, *Rovesciare il mondo rovesciato* cit., p. 5 e nota 19.

²⁶ Intelligentemente sfruttata ivi, pp. 8-9.

²⁷ Vedi su questo punto L. BUONO HODGART, «*Candelaio*», *una commedia napoletana*, cit., e C. PESCA-CUPOLO, *Oltre la scena comica: la dimensione teatrale bruniana e l'ambientazione napoletana del «Candelaio»*, in «*Italia*», 76, 1999, pp. 1-17.

²⁸ G. MORBIATO, «*Forse più là dove meno appare*», cit., pp. 33-90.

²⁹ Noto che *strettola* 'vicolo cieco', 'passaggio angusto tra edifici' è non per caso lemma tipico della microtoponomastica napoletana (*GDLI* XX 350; altri materiali si ricavano da GoogleLibri); *GDLI* non registra i trasparenti *retoncunno* (da *reto* 'dietro' + *in* + *cunno* 'conno'), *spaccafico* e *spacciansieme* (che alluderà alla simultaneità

sessuali (« non me ci ha piovuto »), punte blasfeme (« con queste et altre devozioni [...] »; « Si non è difetto di devozione dal canto del prete, io spero di ricevere la grazia » etc.), satira del culto popolare dei santi (la stessa Marta, che pure dice di affidarsi a sant'Elia, si è in realtà messa nelle mani di Barra, che la soddisfa al posto del marito). Ma diamo un'occhiata alle serie, sulla cui concatenazione si regge buona parte del discorso: a quella lussureggiante dei giochi carnali (si tratta per altro, ancora una volta, di un calco aretiniano, in particolare dell'Aretino del *Ragionamento*), costituita da ben tredici addendi variamente composti (da *gamba-a-collo* a *un buchetto*), seguono a breve distanza quella con espansioni progressive che inizia con *pensiero* (¹*pensiero*, ²*angosce*, ³*travagli*, ⁴*tema* ^A*di fallire*, ⁵*suspicion* ^B*d'esser rubbato*, ⁶*ansia* ^C*di non essere ingannato* ¹*da questo*, ^D*assassinato* ¹¹*da quell'altro*) e a ruota quella costruita su coppie in polisindeto (¹*e va e viene*, ²*e trotta e discorre*, ³*e sbozza et imbozza*, ⁴*e macina e cola*), sigillata da un membro non bifido (che è però un endecasillabo: *e soffia vintiquattro ore del giorno*).

Poco perspicuo, all'inizio, l'insultante *zarrabuino* che Marta riferisce al marito: Bärberi Squarotti spiega 'babbuino, sciocco' senza altri rinvii³⁰, e *GDLI XXI 1059* s.v. *zarabuino* (con una sola *r*) chiosa 'babbuino' proponendo l'etimologia *zara* 'di valore nullo' + *babbuino*. Ma l'accostamento a *babbuino* potrebbe essere più apparente che reale³¹, senza contare che la ricostruzione basata su *zara* non pare stringente (l'epiteto risulterebbe, per altro, un mostriciattolo morfologico-fonetico). Si potrà perciò azzardare un'ipotesi alternativa in grado di tenere nel debito conto anche il fatto che la stampa reca *Zarrabuino* con la maiuscola (e nella princeps del *Candelaio* le maiuscole non sono pressoché mai usate per i nomi comuni)³²: a mio avviso in *Zarrabuino* va visto un nomignolo dispregiativo derivato dall'univerbazione con assimilazione di *Zan-rabuino*, alla lettera 'Gian-diavolo', dove *Zan* indica lo Zanni (come nei tipi *Zan Fritada*, *Zan Muzzina*, *Zan Padella* e così via³³), mentre *rabuino* 'demonio, diavolo' è voce di gergo già cinquecentesca, fortunata in ambito comico e destinata a passare, forse proprio per via teatrale, anche in Francia³⁴. Che Marta si riferisca al marito con un epiteto siffatto non deve stupire, dato che alla sua prima comparsa, alla scena tredicesima dell'atto primo, aveva detto che « Sautanasso, Barsabucco e tutti quelli che squagliano, sel [il marito Bartolomeo] prenderanno per compagno; per che saprà egli attizzar il fuoco dell'inferno per suffriggere e rostire l'anime dannate. La faccia di mio marito assomiglia ad uno il quale è stato trent'anni a far carboni [...] » (*C 107-109*; e si noti che *Sautanasso* e *Barsabucco* 'Belzebù' sono forme storpiate, e tale potrebbe essere anche il nostro *Zarrabuino*). Non pretendo di aver chiuso la discussione: mi basta aver toccato uno dei moltissimi punti del *Candelaio* che presentano problemi più o meno intricati di chiarimento della lettera.

Un'osservazione a parte la meriterebbe poi il proverbio che apre il soliloquio di Marta di cui ho riportato uno stralcio: « Nez coupé n'ha faute de lunettes, solea dir quel buon compagno Gianni di

dell'orgasmo degli amanti), e spiega *sorecillo* come 'allusione a una posizione erotica' (*GDLI XIX 493* s.v. *soricello*; ma il dialettale *sorecillo* 'topolino' varrà 'organo sessuale', forse maschile). Qui e oltre con l'acronimo *GDLI* indico il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da S. Battaglia e G. Bärberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002 (ora anche in linea all'indirizzo www.gdli.it).

³⁰ G. BRUNO, *Opere italiane I*, cit., p. 360.

³¹ Tanto varrebbe allora – lo scrivo un po' provocatoriamente – emendare stampando *Zan Babuino*, forti della testimonianza di Garzoni che ricorda un famoso Zanni milanese con questo nome: « Hora si vede il buffone con le ciglia degli occhi dentro ascose e gli occhi sbardellati, che par guerzo; hora con le labbra torte, che par un mascherone contraffatto; hora con un palmo di lingua fuori, che par un cagnazzo morto dal caldo e dalla sete; hora col collo teso, che pare un impiccato; hora con le fauci ingrossate, che fa mostra d'haver mille diavoli adosso; hora con le spalle ingobbate, che pare il Babuino da Milano [...] » (cito da T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, Somasco, 1593, p. 816; la stampa principe della *Piazza* risale al 1585).

³² Così a c. 75v (ho sott'occhio l'esemplare della Österreichische Nationbibliothek di Vienna segnato 38.Dd.13, la cui riproduzione integrale è consultabile in linea).

³³ Una rassegna di questi nomignoli è in L. D'ONGHIA, *Facchini in Parnaso. Noterelle sui testi "alla bergamasca" tra Quattro e Cinquecento*, in « Italice », XXIII, 2020, pp. 107-150, a p. 132.

³⁴ Cfr. F. BRAMBILLA AGENO, *Studi lessicali*, a cura di P. Bongrani, F. Magnani, D. Trolli, Bologna, Clueb, 2000, p. 522 e A. PRATI, *Voci di gerganti, vagabondi e malviventi studiate nell'origine e nella storia*, nuova edizione con una nota biografica e una postilla critica di T. Bolelli, Pisa, Giardini, 1978, pp. 123-124 (n° 282); per la diffusione della voce in francese vedi il *Trésor de la Langue Française informatisé*, s.v. *rabouin* (atilf.atilf.fr).

Bretagna (benedetta sia l'anima sua che mi puose la lingua francesa in bocca, ch'ancora non avevo dodieci anni e mezzo) » (C 247)³⁵. Bruno in effetti attinge di continuo anche al serbatoio della paremiologia: qui per imprimere un mordente amaro e disincantato al discorso della donna, che passa rapidamente dall'enunciazione di una verità generale all'esame di una situazione particolare (la sua, di moglie insoddisfatta). Si tratta di una tecnica ricorrente, e nel quarto atto ben tre monologhi femminili hanno un attacco proverbiale³⁶: alla scena tredicesima Lucia inizierà con un « Dice bene il proverbio: “Chi vuole che la quatragesima gli paia corta, si faccia debito per pagare a Pasca” » (C 267), mentre nella scena prima il grande assolo di Vittoria sulla follia di Bonifacio si era aperto sulla nota di « Aspettare e non venire, è cosa da morire » (C 217); ed è certo una felice coincidenza che giusto centocinquant'anni dopo il capolavoro dell'opera buffa napoletana, *La serva padrona* di Giovanni Battista Pergolesi (1733), si apra quasi allo stesso modo sul lamento di Uberto: « Aspettare, e non venire, / stare a letto, e non dormire, / ben servire, e non gradire, / son tre cose da morire »³⁷.

Ma il personaggio su cui Bruno ha più scavato, e infierito, dal punto di vista linguistico è senza dubbio il pedante Mamfurio, che incarna il deterioramento della tradizione grammaticale e filologica, la stessa che era stata alla base dell'istruzione ricevuta dal giovane e promettente Filippo prima ancora che assumesse, entrando in convento, il nome di Giordano. Sulla lingua di Mamfurio e dei suoi predecessori comici esistono indagini pregevoli, e non è il caso di ripetere cose già dette³⁸; solo vorrei osservare, in conclusione, che al pedante tocca la sorte più crudele, perché proprio a lui che sulla carta è signore della lingua e delle sue regole succede per paradosso di non riuscire a comunicare. I suoi terrestri, spietati interlocutori si fanno beffe della sua dottrina pletorica ed esibizionista, e la usano a bella posta contro di lui. Ecco una scena significativa di questa deriva (III xii, C 203-205):

Mamfurio, Barra, Marca

Mamfurio: Olà, olà, cqua cqua, aggiuto, agiuto! Tenetelo! Tenetelo! A l'involatore, al surreptore, al fure, amputator di marsupii et incisor di crumene! Tenetelo, tenetelo, che ne porta via gli miei aurei solari con gli argentei!

[...]

Marca: Signor sì, bisogna perdonar qualche volta a' servitori, e non usar sempre de rigore.

Mamfurio: Oh, che non è punto mio servo né familiare: ma un ladro che mi ha rubbati diece scudi di mano.

Barra: Può far l'Intemerata... E voi perché non cridavate “il mariolo, al mariolo”? che non so che diavolo de linguaggio avete usato.

Mamfurio: Questo vocabulo che voi dite, non è latino né etrusco: e però non lo proferiscono di miei pari.

Barra: Perché non cridavate “al ladro”?

Mamfurio: *Latro* è sassinator di strada, in qua vel ad quam latet. *Fur* qui furtim et subdole come costui mi ha fatto, qui et *subreptor* dicitur a subtus rapiendo, vel quasi rependo, per che sotto specimine di uomo da bene, mi ha decepto. Oimè, i scudi.

Barra: Or vedete che avete avanzate co le vostre lettere, e non voler parlar per volgare: ma, con vostro latrino e trusco, credevamo che parlassivo con esso lui più che con noi.

Come mostra iperbolicamente questo scampolo di scambio, o meglio di non-scambio, la filologia e la grammatica insegnate nelle scuole e professate dai pedanti non sono più un mezzo di dominio o di comprensione della realtà, e in tal senso Mamfurio è il perfetto anti-Erasmo (o, forse più esattamente,

³⁵ Non è inverosimile che il proverbio sia stato inserito a beneficio dei lettori francesi, e che risalga dunque a una fase relativamente avanzata della composizione della commedia, che Bruno iniziò probabilmente a stendere dopo la fuga da Napoli (sulla stratigrafia interna al testo è da vedere soprattutto P. VESCOVO, *op. cit.*).

³⁶ E va aggiunta la scena xi, che Mamfurio apre così: « Ne gli adagiani Erasmi, dico ne gli Erasmi adagiani (io sono allucinato), voglio dire ne gli erasmiani *Adagii*, ve n'è uno tra gli altri il qual dice: “*A toga ad pallium*” » (C 255).

³⁷ Cito il libretto di Gennarantonio Federico dall'edizione bolognese del 1739 apparsa per i tipi di Costantino Pisarri, nell'esemplare conservato alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco con segnatura P.o.it. 946 m, consultabile in linea (c. A4r).

³⁸ Mi limito a ricordare qui A. STÄUBLE, « *Parlar per lettera* ». *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1991, e il più recente G. MORBIATO, *La retorica del pedante nel Bruno volgare. Argomentazione, figure e parodia tra letteratura e battaglia filosofica*, in *Normes et transgression dans les littératures romanes*, sous la direction de M. Velinova e T. Laurent, Sofia, CU Romanistika, 2017, pp. 107-123.

egli incarna il perfetto esemplare di Sileno negativo). Che nel *Candelaio* aleggi un erasmismo deluso e paradossale è del resto cosa evidente, e il lettore di oggi, che si sia magari chinato sugli incartamenti del processo a Bruno, non può fare a meno di riandare con la mente a un episodio clamoroso, quello dei commenti erasmiani a Giovanni Crisostomo e a Girolamo gettati nel cesso dal frate fuggiasco prima di lasciare in tutta fretta il convento e Napoli³⁹. Ma ora, al tempo dell'indiavolata vendetta comica consumata col *Candelaio*, e come per rappresaglia di quel gesto dettato dal panico, nel cesso viene platealmente gettata un'intera tradizione di insegnamento sentita come inerte e marcescente (e bisognerebbe insistere anche sulla degradazione in tal senso parlante, quasi un lapsus, di *latino* in *latrino*): in Manfurio la conoscenza del lessico e delle sue sfumature (si veda sopra la penultima battuta, tanto esatta quanto incongrua), la pratica dell'etimologia e l'esercizio della poesia sono saperi sontuari e ridicoli, quando non dannosi. Il sogno dell'umanesimo, declassato a farsa, si è rovesciato nel grottesco della comunicazione impossibile e dell'incomprensione reciproca: di lì a qualche anno uno dei primi capolavori comici di Shakespeare, *Pene d'amor perdute* (1594), certificherà – forse anche sulla scia di Bruno – che 'parlar bene' e 'vivere bene' non sono più la stessa cosa⁴⁰.

³⁹ M. CILIBERTO, *op. cit.*, p. 50, nonché N. BORSELLINO, *op. cit.*, p. 201-202 (con riflessioni sul peculiare erasmismo di Bruno).

⁴⁰ Per i possibili legami tra i testi di Bruno e *Pene d'amor perdute* vedi A. BUONO HODGART, «*Love's Labour's Lost* di William Shakespeare e il «*Candelaio*» di Giordano Bruno, in « Studi Secenteschi », XIX, 1978, pp. 3-21 (utile soprattutto nella prima parte), e il denso studio di G. SACERDOTI, *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, prefazione di M. Ciliberto, Macerata, Quodlibet, 2016 (ed. or. 2002), incentrato in prima battuta sui rapporti tra l'enigmatica scena della caccia al cervo all'inizio del quarto atto di *Love's Labour's Lost* (con la bizzarra poesiola che il pedante Oloferne dedica al cervo ucciso in IV ii) e lo *Spaccio de la bestia trionfante*, pubblicato a Londra nel 1584 (si vedano soprattutto i primi capitoli del lavoro, pp. 15-72). Per il testo faccio riferimento a W. SHAKESPEARE, *Pene d'amor perdute*, a cura di N. D'Agostino, Milano, Garzanti, 2019 (ed. or. 1992), pp. 72-95 (atto IV, scene i e ii); i riflessi del *Candelaio* su *Love's Labour's Lost* potrebbero dipendere da una conoscenza mediata da John Florio, come suggerisce A. BUONO HODGART, «*Love's Labour's Lost*» di William Shakespeare, *cit.*, pp. 5-6, e meriterebbero forse di essere ridiscussi: mi limito a notare, oltre a quanto richiamato nella prima parte dell'articolo di Buono Hodgart, che la commedia di Shakespeare è segnata da un fortissimo gusto per il gioco linguistico e grammaticale, ed è infarcita di testi di secondo grado, sia poetici sia epistolari (vedi I i, IV i, IV ii bis, IV iii ter), spesso caratterizzati da un oltranzismo espressivo che tende al grottesco (al pedante Oloferne si collega, da questo punto di vista, lo spagnolo Armado, *miles gloriosus* innamorato con ambizioni letterarie). Ricordo infine che al rapporto tra Bruno e Shakespeare ha dedicato numerosi lavori Hilary Gatti: nell'impossibilità di ricordarli qui rinvio alla sintesi e alla bibliografia di E. TARANTINO, *Bruno's «Candelaio»*, *Shakespeare and Ben Jonson: Building on Hilary Gatti's Work*, in *Authority, Innovation and Early Modern Epistemology. Essays in Honour of Hilary Gatti*, ed. by M. McLaughlin, I. D. Rowland and E. Tarantino, Oxford, Legenda, 2015, pp. 118-136.