

PICARDI MARIASSUNTA

TEMI ETICO-RELIGIOSI NEL CANDELAIO
DI GIORDANO BRUNO

Estratto da:
STUDI FILOSOFICI
XIX - 1996



BIBLIOPOLIS

PICARDI MARIASSUNTA

TEMI ETICO-RELIGIOSI NEL CANDELAIO
DI GIORDANO BRUNO

1. La commedia «Candelaio»

Negli ultimi anni si è assistito ad una intensificazione degli studi intorno alla vita e al pensiero di Giordano Bruno; un fenomeno che si suole definire con l'espressione Bruno-renaissance¹. In questa temperie critica si inserisce la rivalutazione del *Candelaio* come commedia «filosofica», cioè la sua riscoperta come testo che esibisce in una chiave simbolica alcuni rilevanti temi della riflessione etica e culturale di Giordano Bruno. I recenti e significativi contributi concernenti la contestualizzazione della commedia bruniana — il rilievo cioè di un insieme di componenti formali e contenutistiche che la connettono al resto della sua opera — legittimano ogni ricerca volta a cogliere, nel *Candelaio*, un riverbero della speculazione filosofica di Bruno².

Nel 1582, il filosofo pubblicò a Parigi³ la commedia *Candelaio*,

¹ Attualmente è in atto un lavoro di approfondimento dell'immagine e della filosofia di Giordano Bruno. Tale lavoro di revisione ha operato sia ricostruendo in direzione specialistica l'autentica fisionomia del pensiero epistemologico, cosmologico ed etico-religioso del filosofo, sia rimettendo in circolazione — con traduzioni di testi o riedizioni — opere centrali della produzione bruniana. È in programma tra l'altro un'edizione critica dell'intera opera di Giordano Bruno con la traduzione francese a fronte; un'impresa che coinvolge un'équipe europea di specialisti, da Giovanni Aquilecchia a Nicola Badaloni, da Rita Pagnoni Sturlese a Miguel Angel Granada.

² Su questo argomento cfr. D. QUARTA, *De Umbris Idearum - Candelaio - Cena de le Ceneri, Considerazioni ed Osservazioni sulle strutture comunicative dei primi Dialoghi bruniani*, in *Il Dialogo Filosofico nel Cinquecento Europeo*, a cura di DAVIDE BIGALLI e GUIDO CANZIANI, Angeli, Milano, 1990, pp. 35-58.

³ L'edizione princeps del *Candelaio* apparve, a Parigi, nel 1582. L'opera, secondo alcuni studiosi, sarebbe stata ripubblicata nel 1583 e nel 1589. Vittorio Salve-

un testo assai originale per la complessità dell'intreccio, la varietà dei tipi messi in campo e per l'invenzione di un linguaggio capace di svolgere una funzione critica nei confronti della cultura rinascimentale. Bruno fonde nel tessuto linguistico della sua commedia forme espressive popolari e dotte dando origine, attraverso la deformazione parodistica della lingua letteraria e scientifica del suo tempo, ad un processo di demistificazione della cultura contemporanea. L'intenzione sovversiva dell'autore si manifesta anche nell'arditezza espressiva, cioè nel ricorso alla parola oscena ed alla citazione blasfema, che mira ogni ritegno, ogni disciplina, ogni forma prefissata di buona condotta, incarnate nell'opera dai personaggi principali dell'azione drammatica.

Benché la commedia riveli una straordinaria conoscenza della tecnica drammaturgica che farebbe pensare ad un professionista della scrittura teatrale, Bruno fu in realtà drammaturgo d'occasione. La

strini ritiene che queste edizioni successive al 1582 siano del tutto immaginarie. Cfr. V. SALVESTRINI, *Bibliografia di Giordano Bruno (1582-1950)*, seconda edizione postuma, a cura di LUIGI FIRPO, Sansoni, Firenze, 1958. La fortuna del *Candelaio* ha inizio nell'Ottocento con le edizioni effettuate a Lipsia, a Gottinga ed a Napoli. Le edizioni realizzate a Lipsia sono due: la prima fu curata da ADOLFO WAGNER e fa parte delle *Opere di Giordano Bruno, ora per la prima volta raccolte e pubblicate da A. Wagner*, Weidmann, Lipsia, 1830, vol. I, pp. 1-112; l'altra edizione fa parte del volume *Teatro classico antico e moderno ovvero il Parnasso teatrale* che E. Fleischer pubblicò nel 1832. Nel 1888 l'opera fu pubblicata a Gottinga. Quest'edizione fu curata dal filologo P. DE LAGARDE che si servì dell'edizione wagneriana del *Candelaio*; edizione che presentava tuttavia notevoli limiti, per via di alcune alterazioni che il filologo francese cercò di correggere. Egli ricorse, per i suoi aggiustamenti, alle osservazioni di Vittorio Imbriani, contenute in *Natanar II, lettera al Commendator F. Zambriani sul testo del Candelaio*, Fava e Garagnani, Bologna 1875. L'edizione napoletana dell'800, curata proprio da VITTORIO IMBRIANI, fu pubblicata solo alla morte del curatore e grazie all'intervento del prof. Giovanni Tria, autore della prefazione (Margheri, Napoli, 1886). Nella seconda metà dell'Ottocento si ebbero alcune edizioni italiane dell'opera modellate sul testo di Wagner:

1) G. BRUNO, *Candelaio*, a cura di C. TEOLI, Milano, 1863.

2) G. BRUNO, *Candelaio*, a cura di E. PERINO, Roma, 1888.

Nello stesso anno la commedia fu pubblicata dall'editore Sonzogno.

Un'autentica svolta si ebbe soltanto nel Novecento, con il rilevante lavoro critico ed ermeneutico di VINCENZO SPAMPANATO (1909). Nel 1923, egli approda ad una seconda edizione della commedia, che si presenta come una revisione ed un perfezionamento di quella precedente (Laterza, Bari, 1923). Tutte le successive stampe del '900 dipendono sostanzialmente dalla prima o dalla seconda edizione di SPAMPANATO. L'edizione più recente del *Candelaio*, con testo francese a fronte risale al 1995: G. BRUNO, *Chandelier*, texte traduit par YVES HERSANT introduction et notes par G. BARBERI SQUAROTTI. Introduction filologique par G. AQUILECCHIA, *Les Belles Lettres*, Paris, 1995.

commedia *Candelaio*, costituisce infatti un *unicum* nel contesto della produzione bruniana, anche se il rilievo di affinità strutturali e stilistiche con altre opere del filosofo impedisce di considerarla un fatto veramente isolato. In particolare il ricorso alla «struttura polifonica» nella realizzazione dei *Dialoghi Metafisici e Morali* (Londra 1584-1585), fa del «dialogo mimetico» un elemento imprescindibile per l'esposizione della «filosofia nolana»⁴; elemento imprescindibile al pari dell'umorismo e della satira che caratterizzano molti dei suoi scritti, dal *De Umbris Idearum* (Parigi 1582) alla *Cena de le Ceneri*, dallo *Spaccio della Bestia Trionfante* (Londra 1584) alla *Cabala del Cavallo Pegaseo* (Londra 1585). Il rilievo dell'affinità strutturale, della ripetizione di moduli stilistici, delle corrispondenze lessicali e talvolta concettuali tra la commedia ed altre opere del Nolano, rende legittima una riconsiderazione del significato del *Candelaio* alla luce della speculazione etica e religiosa che si dispiega nei *Dialoghi Morali*.

2. «Candelaio» e «renovatio mundi»

Ideata presumibilmente negli anni della gestazione del pensiero filosofico di Giordano Bruno, la commedia ne esibisce alcune tracce che evocano la dimensione speculativa dei *Dialoghi Italiani*. Così nella parte preliminare del lavoro, composta, con ogni probabilità, per ultima (estate del 1582), il filosofo scrive:

«ricordatevi signora di quel che credo non bisogna insegnarvi: il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta nulla s'annichila; è uno solo che non può mutarsi uno solo è eterno e persevera eternamente uno simile medesimo. Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisce e mi si magnifica l'intelletto. Però qualunque sii il punto di questa sera ch'aspetto; si la mutazione è vera, io che sono nella notte, aspetto il giorno e quei che sono nel giorno aspettano la notte: tutto quel che è, o è qua o là, o vicino o lungi, o adesso o poi o presto o tardi»⁵.

In questa breve parentesi meditativa che chiude la dedica del *Candelaio*, il filosofo contrapponendo ad un principio immutabile il

⁴ Cfr. D. QUARTA, *De Umbris Idearum - Candelaio - Cena de le Ceneri*, cit., pp. 35-58.

⁵ G. BRUNO, *Candelaio*, introd. e note a cura di V. SPAMPANATO, Laterza, Bari, 1923, p. 7.

fluire continuo delle forme di vita, introduce due capisaldi del suo pensiero metafisico-cosmologico: la dottrina dell'immutabilità della trama sostanziale della natura, espressa mediante il sintagma «vita-materia», e la dottrina della vicissitudine universale.

La presenza nell'opera di queste importanti ipotesi teoriche testimonia, insieme con la sottile trama di concetti sottesa ai dialoghi parodistici, che a quella data Bruno aveva già maturato un nucleo teoretico che — una volta sottoposto ad un processo di ridefinizione ed approfondimento — avrebbe condotto alla redazione dei *Dialoghi Metafisici*. Per il filosofo, come si può rilevare dal precedente brano del *Candelaio*, nel cosmo di infinita spazialità le forme si succedono in un incessante moto vicissitudinale che tuttavia non intacca l'unitaria struttura sostanziale della natura⁶. Questa fondamentale concezione metafisica fu per Bruno una chiave di volta per interpretare il corso della storia. Le epoche infatti — secondo il filosofo — si succedono vicissitudinalmente; si alternano cioè periodi di buio o di luce intellettuale, che si configurano come momenti di falsificazione o di svelamento della verità cosmologica, teologica ed antropologica, con la conseguente perdita o riaffermazione dell'ordine etico-sociale. Quest'interpretazione della storia come processo vicissitudinale consente a Bruno, in un mo-

⁶ Queste battute filosofiche della *Dedica* della commedia, che sono apparse enigmatiche, poiché collocate in un contesto «inadeguato», si chiariscono alla luce della dimensione speculativa del *De la Causa, Principio et Uno*. In quest'opera la riflessione del filosofo prende avvio da una distinzione di tipo logico tra il principio e la causa. Mentre il principio entra nella costituzione della cosa, la causa ne resta estranea. Immediatamente dopo aver introdotto questa distinzione, Bruno effettua uno spostamento del discorso dal piano logico a quello fisico, attraverso la definizione della causa efficiente dell'universo: *L'intelletto universale, principale facoltà dell'anima del mondo*. Poiché in esso sono depositati gli archetipi delle cose naturali, l'intelletto agente si rivela anche causa formale. Esso è simultaneamente principio, in quanto come artefice interno alla materia penetra nella composizione delle cose, e causa, poiché non si esaurisce negli effetti (c'è una differenza ontologica). Questo principio strutturante produce molteplici forme sulla base delle diverse disposizioni della materia. Le forme si producono e si disintegrano incessantemente, mentre la sostanza universale permane identica garantendo l'immortalità del Tutto-vivente. Il percorso speculativo del Nolano, che si dispiega nel *De la Causa*, approda dunque alla negazione del dualismo aristotelico, attraverso l'identificazione dei due principi «vita-materia» nella costituzione dell'universo: «È talmente forma che non è anima; perché è il tutto indifferente e però è uno, l'universo è Uno». G. BRUNO, *De la Causa, Principio et Uno*, a cura di G. AQUILECCHIA, Einaudi, Torino, 1973, p. 143. Per una analisi approfondita del contenuto dottrinale del *De la Causa, Principio et Uno*, cfr. L. SPRÜTT, *Il problema della conoscenza in Giordano Bruno*, Bibliopolis, Napoli, 1988.

mento di profonda crisi civile e culturale, d'auspicare l'avvento di una fase di rinascita della civiltà⁷. Si tratta, in effetti, di un moto di riforma che, nella sua fase embrionale, si manifesta nel modo della tensione critica e sovvertitrice dell'opera bruniana. L'intelaiatura razionale o logica intrinseca che il filosofo riconosce al corso degli eventi rende dunque possibile la previsione. Come unico depositario della verità, in un periodo di grandi tensioni politiche e di oscurità intellettuale, Bruno fu destinato ad una tragica condizione di insofferenza e di isolamento, che non mancò di denunciare nella sua commedia:

«L'autore si voi lo conosceste dirreste ch'ave una fisionomia smarrita: par che sempre sii in contemplazione delle pene dell'inferno, par sii stato alla pressa come le barrette, un che ride sol per far come fan gli altri; per lo più lo vedrete fastidito, restio, bizzarro, un che non si contenta di nulla, ritroso come un vecchio d'ottant'anni, fantastico come un cane che ha ricevuto mille spellacciate, pasciuto di cipolla»⁸.

Un'indagine sul significato del *Candelaio*, non può prescindere dalla presa di coscienza dell'autore della problematicità del suo tempo storico, in una prospettiva che si volge verso il futuro. Si tratta di una acquisizione che si perfeziona con gli anni, nel vivo della sua esperienza umana ed intellettuale, ma già evidentemente vissuta in maniera irriflessiva in età giovanile, se ancora novizio, a S. Domenico Maggiore, egli poté dar prova di insofferenza e di disobbedienza ripudiando le opere di preghiera e sbarazzandosi delle immagini sacre⁹.

Non c'è alcun dubbio che la commedia *Candelaio*, uno spaccato di vita quotidiana, vissuta nella Napoli della seconda metà del '500,

⁷ Su questo tema cfr. M. CILIBERTO, *La Ruota del tempo, Interpretazione di Giordano Bruno*, Editori Riuniti, Roma, 1992, pp. 154-199.

⁸ *Candelaio*, p. 20.

⁹ Durante il noviziato, Bruno manifestò i suoi dubbi sulle pratiche di devozione dei cattolici, tanto da indurre il sorvegliante dei novizi a redigere una denuncia contro di lui, a cui tuttavia non fu dato corso. Questa denuncia fu riesumata nel 1576, in occasione del processo per eresia che fu istruito contro di lui, in quell'anno, per via d'alcune asserzioni temerarie sui dogmi fondamentali della fede cattolica e della sua familiarità con alcune opere della «Patristica» orientale, messe all'Indice in ragione del commento di Erasmo da Rotterdam. Cfr. GIORDANO BRUNO, *Gli anni napoletani e la peregrinatio europea, immagini - testi - documenti*, a cura di EUGENIO CA- NONE, Università degli studi di Cassino, Cassino, 1992.

sia una espressione della volontà riformatrice del filosofo; una volontà che assume la specifica forma della denuncia del disordine civile e della decadenza culturale tardo-rinascimentali. L'ambientazione plebea dell'opera con le risorse umane più sorprendenti — «marioli» di strada, «birri» di «Vicaria», viziosi e cortigiane — e le contraddizioni più estreme, sollecita infatti una riflessione sulla dimensione storico-sociale cinquecentesca, consentendo il riconoscimento degli aspetti manchevoli di quella società (lassismo morale, religiosità ridotta ad un ritualismo superstizioso, protervia degli accademici)¹⁰.

Una volta riconosciuta al *Candelaio* una sostanza ideologica, l'opera si presenta come la fase iniziale di un percorso critico che passa attraverso la redazione dello *Spaccio della Bestia Trionfante* (Londra 1584). Il processo di irrisione eversiva messo in atto con la composizione della commedia si prolunga nella realizzazione dello *Spaccio*, in cui il momento dissolutore si fonde con quello propositivo, che consiste nell'elaborazione di un programma di riforma generale. Il riconoscimento del *Candelaio* come *pars destruens* di una proposta di rinnovamento che individua nello *Spaccio* la sua *pars costruens*, rende legittimo uno sguardo comparativo tra le due opere o meglio consente un'interpretazione dei personaggi e degli eventi rappresentati nella commedia alla luce del contenuto speculativo dello *Spaccio della Bestia Trionfante*.

I personaggi del *Candelaio*, in perfetto accordo con la tradizione della commedia erudita del XVI sec., mancano di spessore psicologico poiché sono modelli ideali, vere e proprie «antropomorfizzazioni» di idee¹¹. Attraverso le sue creature drammatiche, Bruno ha in effetti materializzato alcune concezioni che andava elaborando, ha cioè dato corpo a vari aspetti della sua speculazione etica e culturale. Innanzitutto, i personaggi centrali dell'azione drammatica (Bonifacio, Bartolomeo, Manfurio), deformazioni caricaturali del poeta, dello scienziato e dell'umanista del suo tempo, sono lo strumento cui egli ricorre per redigere un atto d'accusa nei confronti di un patrimonio culturale ormai

¹⁰ Su questo tema si rinvia a P. SABBATINO, *Giordano Bruno e la Mutazione del Rinascimento*, Olschki, Firenze, 1992; M. CILIBERTO, *La Ruota del tempo*, cit.

¹¹ Per uno studio della struttura e dei personaggi della commedia erudita del Cinquecento cfr. I SANESI, *La Commedia*, Vallardi, Milano, 1954, vol. II; A. MANGO, *La Commedia in lingua nel Cinquecento*, Leici, Firenze, 1966; F. ROSITI, *La commedia Rinascimentale e le prime traduzioni di Plauto rappresentate a Ferrara*, Vita e Pensiero, Milano, 1968; G. FERRONI, *Mutazione e riscontro nel teatro di Machiavelli e altri saggi sulla commedia del Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1972.

vetusto. La critica della dottrina platonica e petrarchesca dell'amore, svolta mediante la parodistica rappresentazione dell'innamoramento di Bonifacio, si fonde nel *Candelaio* allo sbeffeggiamento dei procedimenti artigianali degli occultisti, drammatizzata con la storia dell'alchimia di Bartolomeo; ed infine attraverso la vicenda che vede protagonista il pedante, Bruno attua la derisione della filosofia accademica e dell'istruzione umanistica, ridotta l'una ad estenuante formalismo, l'altra a sterile erudizione. Nella commedia Bruno rivolge il suo sguardo beffardo al mondo idealizzato della cultura contemporanea, contrappo- nendo ad esso una realtà spregiudicata ed affascinante che prende forma attraverso l'ideazione di figure parodistiche, che rinviano alla dimensione subalterna della società napoletana tardo-rinascimentale. Gli scugnizzi (Sanguino, Barra, Marca, Corcovizzo ecc.), le popolane (Marta, Vittoria), i ciarlatani (Scaramurè, Cencio) che il filosofo ha messo in campo, caratterizzandoli attraverso l'uso dell'espressione linguistica oscena e degli atteggiamenti plebei, sono una palese riproposizione in chiave drammatica della realtà dei bassifondi napoletani della seconda metà del Cinquecento.

Questi personaggi entrano nel *Candelaio* per fare da controcanto alle azioni dei protagonisti. Essi attuano infatti molteplici manovre eversive che sono tali da far luce sulla sterilità dei comportamenti e delle scelte di Manfurio, Bartolomeo e Bonifacio; scelte perfettamente sintonizzate con quel contesto culturale e con quell'ordinamento del mondo che Bruno palesemente riprova. La derisione eversiva del filosofo raggiunge l'apice nelle scene finali, quando Barra, Marca e Sanguino, travestiti da sbirri, portano a compimento alcune ribalderie che danneggiano fisicamente, oltre che economicamente, Manfurio, Bartolomeo e Bonifacio. Queste frodi si concludono infatti con delle «bastonate» che rappresentano la pena inflitta dal filosofo alla società aristocratica ed accademica per il pervertimento dei buoni costumi e della buona dottrina.

I «marioli» da strada — che Bruno mette in scena — costituiscono la drammatizzazione di una condizione di vita che si esaurisce nel soddisfacimento degli istinti primari, e quindi nella ricerca dell'utile individuale a detrimento del benessere della collettività. Questa condizione esistenziale — che si delinea scenicamente nel passaggio repentino da frode a frode, da inganno a inganno, da fallimento a fallimento — si contrappone al *modus vivendi* dell'accademico, dell'innamorato e dello scienziato che investono tutte le proprie energie nel conseguimento di obiettivi paradossali, che rendono indispensabili operazioni altrettanto assurde.

La critica della sterilità delle azioni e degli obiettivi dell'uomo e dell'intellettuale del suo tempo storico si prolunga nello *Spaccio della Bestia Trionfante* dove Bruno afferma:

«In casa dell'ozio non mancano di persone dotte o literate, occupate in studii (...), pare a voi che si stia in ocio quanto alla vita contemplativa dove non mancano di grammatici che disputano di che è stato prima il nome o il verbo?»¹².

L'ottusità di questi individui, blocca naturalmente il progresso intellettuale che si pone come presupposto imprescindibile per la riorganizzazione dell'ordinamento del mondo. Nello *Spaccio*, infatti, la polemica culturale del filosofo, che investe molteplici aspetti, dalla filosofia alla religione, è svolta essenzialmente in funzione di un interesse politico. Secondo Bruno, che recupera e sviluppa un motivo fondamentale della letteratura filosofica dell'Umanesimo, la creazione ed il rinnovamento della civiltà sono un dovere dell'uomo. Il rilievo della *dignitas et excellentia hominis* è affidato alle seguenti battute dello *Spaccio*:

«[Giove] soggiunse che gli dei avevano donato all'uomo l'intelletto e le mani e l'avevano fatto simile a loro, donandogli facoltà sopra gli altri animali; la qual consiste non solo in poter operar secondo la natura ed ordinario, ma, ed oltre, fuor le leggi di quella, acciò formando o possendo formar altre nature, altri corsi altri ordini con l'ingegno, con quella libertade, senza la quale non arrebbe detta similitudine, venesse a serbarsi dio della terra»¹³.

L'uomo realizza autenticamente la propria natura mediante la creazione di opere artistiche, la costituzione di un patrimonio scientifico, la fondazione delle istituzioni fondamentali, che procedono dalla integrazione del pensiero umano, cioè della ricerca intellettuale, con l'attività pratica¹⁴. L'eccellenza dell'uomo si qualifica quindi come operatività.

¹² G. BRUNO, *Spaccio della Bestia Trionfante*, in *Dialoghi Italiani, Dialoghi Metafisici e Dialoghi Morali*, nuovamente stampati con note di G. GENTILE, III ed. a cura di G. AQUILECCHIA, Sansoni, Firenze, 1958, p. 741.

¹³ *Ivi*, p. 732.

¹⁴ Sul riconoscimento del significato dell'azione e del merito umano, come nucleo essenziale della riforma religiosa, etica e culturale che si dispiega nello *Spaccio*, cfr. M. CILIBERTO, *La Ruota del tempo*, cit., p. 173 e sg.

Su questo sfondo concettuale si innesta la creazione della figura di Gioan Bernardo, che nel *Candelaio* costituisce una drammatizzazione del tradizionale motivo dell'uomo artefice. Il pittore è infatti l'unico personaggio veramente cosciente delle proprie azioni e degli obiettivi che intende realizzare. In realtà, nel contesto della speculazione bruniana, questo *topos* della letteratura umanistica subisce una certa trasformazione: esso infatti si sviluppa e si perfeziona alla luce del riconoscimento che la nostra azione si dispiega in una realtà che impone oggettivamente le sue condizioni. Nella nostra vita infatti le cose accadono imprevedibilmente, e perciò «si subiscono con la stessa ineluttabilità degli eventi naturali»¹⁵.

La consapevolezza del caso come condizione imprescindibile e quindi come limite dell'agire umano, conduce all'affermazione della sollecitudine e dell'ingegno come fondamentali virtù dell'uomo. Il filosofo infatti elabora il suo sistema di valori in coincidenza con il riconoscimento del ritmo vicissitudinario della sorte, che muove i fili della nostra vita, e della possibilità di assecondare questo ritmo traendone un vantaggio. In questa prospettiva si qualificano come virtù quelle qualità che consentono all'uomo di riconoscere e di cogliere l'occasione che viene offerta dal caso, a dispetto di tutte quelle «invenzioni» che operano come forze inibenti l'intraprendenza umana. Un'efficace testimonianza di questa significativa concezione etica di Bruno, si trova nel V atto del *Candelaio* — scena XI — dove al comune senso del «pudore», dell'«onore» e del «ritegno», evocati da Carubina, si contrappongono la scaltrezza e la temerarietà del pittore Gioan Bernardo, che per indurre la donna all'adulterio demistifica quei valori dominanti:

«Priegovi, dolce mia diva, si fiamma d'amor provaste, ...che non prendiate a mala parte quel che dico: e non credete, ...che per poco conto ch'io faccia del vostro onore..., cerchi quel che cerco da voi; ma per appagar l'intenso ardor che mi consuma...

Carubina:

...desidero ogni consolazion vostra; ma, dal canto mio non è possibile senza pregiudizio del mio onore.

¹⁵ F. PAPI, *Antropologia e Civiltà nel pensiero di Giordano Bruno*, La Nuova Italia, Firenze, 1968, p. 263.

Gioan Bernardo:

Onore, non è altro che una stima, una reputazione; però sta sempre intatto l'onore, quando la stima e la reputazione persevera la medesima. Onore è la buona opinione che altri abbiano di noi: mentre persevera questa, persevera l'onore. E non è quel che siamo o quel che facciamo che ne rende onorati o disonorati, ma si ben quel che altri stimano o pensano di noi»¹⁶.

L'imperativo che guida le scelte e le azioni di Gioan Bernardo consiste nell'appropriare dell'occasione propizia. Questo obiettivo costituisce la morale della «favola» del *Candelaio*, se Bruno tende a confermarlo a più riprese, ora enunciandolo per via dialogica e narrativa, ora rappresentandolo attraverso il dipanarsi dell'azione drammatica. Infatti nella IV scena del II Atto, la cortigiana Vittoria, in un monologo, ripete questo motivo della provvisorietà delle situazioni, incoraggiando le fanciulle a cogliere ogni occasione per sedurre gli uomini e «svuotarne la borsa»:

«Vittoria (sola):

pazze son quelle ch'amano sol per fine di quel piacer che passa, e non pensano alla vecchiaia che si accosta ratto, senza ch'altri la vegga o senta, insieme insieme facendo discostar gli amici. Mentre quella increspa la faccia, questi chiudono le borse (...) Però fa di mestiero di ben risolversi a tempo. Chi tempo aspetta, tempo perde. S'io aspetto il tempo, il tempo non aspetterà me. Piglia la caccia mentre ti segue, e non aspettar che ella ti fugga. Mal potrà prender l'uccel che vola, chi non sa mantener quello che ha in gabbia»¹⁷.

All'enunciato di Vittoria fa seguito la narrazione-apologo di Sanguino che conferma col racconto la teoria della cortigiana:

«Era un tempo che il leone e l'asino erano compagni; ed andando insieme in peregrinaggio, convennero che, al passar de' fiumi, si trassero a vicenna: com'è a dire che una volta l'asino portasse sopra il leone, ed un'altra volta il leone portasse sopra l'asino. Avendon, dunque, ad andar a Roma, e, non essendo a lor servizio né scafa, né ponte, giunti al fiume Garigliano, l'asino si tolse

¹⁶ *Candelaio*, pp. 159-160.

¹⁷ *Candelaio*, p. 70. Su questo tema cfr. N. ORDINE, *La Cabala dell'Asino, Asinità e Conoscenza in Giordano Bruno*, Liguori, Napoli, 1987, p. 87 e sg.

il leone sopra: il quale natando verso l'altra riva, il leone per tema di cascare, sempre più e più gli piantava le unghie nella pelle, di sorte che a quel povero animale gli penetrorno in sin all'ossa. Ed il miserello, come quel che fa professione di pazienza, passò al meglio che poté, senza far motto (...). Otto giorno dopo, al ritornare che fecero, era il doverlo che il leone portasse l'asino. Il quale, essendogli sopra, per non cascare ne l'acqua coi i denti afferrò la cervice del leone: e ciò non bastando per tenerlo su, gli cacciò il suo strumento, o come vogliam dire, il... tu mi intendi, per parlare onestamente al vacuo, sotto la coda dove manca la pelle: di maniera ch'il leone sentì maggior angoscia che sentir possa donna che sia nella pelle del parto».

Da questa novella Sanguino deriva la sua conclusione:

«A proposito: Omnia vicissitudo este, e nisciuno è tanto grosso asino, che, qualche volta, venendogli a proposito, non si serve dell'occasione»¹⁸.

La rappresentazione mediante l'azione del ricorrente motivo dell'«occasione da cogliere», si attua attraverso le beffe ordite dal pittore insieme con ruffiane e «marioli» a cui già si è avuto modo d'accennare; beffe — che sono un elemento costitutivo del genere commedia — ideate innanzitutto allo scopo di destare l'ilarità del pubblico.

Se la rievocazione di questi episodi scenici può apparire superflua nel contesto di un'indagine volta ad individuare nel *Candelaio* alcuni spunti della riflessione etica del filosofo, per converso potrebbe rivelarsi particolarmente significativo soffermarsi sul ruolo del pittore Gioan Bernardo. Si tratta di un personaggio chiave della commedia, in quanto Bruno gli affida l'enunciazione delle più importanti tesi «filosofiche» presenti nell'opera. Il pittore, già dal suo primo ingresso in scena, rivela questa condizione di personaggio-filosofo evocando la concezione della vicissitudine come destino dell'essere (Atto I, scena VIII):

«È possibile che quello che hai fatto oggi, abbi possuto far ieri o altro giorno, o voi o altro che sii? O che per tutto tempo di vostra vita possiate far quello che avete fatto una volta? Cossi, quel che facesti ieri, non lo farai mai più»¹⁹.

¹⁸ *Candelaio*, pp. 71-72.

¹⁹ *Candelaio*, p. 45.

In maniera assai originale Bruno colloca, nel *Candelaio*, il tema della cecità della «fortuna», quello del rapporto tra «fortuna» e disordine civile e la dialettica «fortuna»-«sollecitudine»; motivi raccolti in poche battute affidate a Gioan Bernardo che avrebbero trovato uno svolgimento adeguato con la redazione dello *Spaccio*.

Nella XIX scena del V atto, il pittore si sofferma ad esaminare l'azione della Fortuna che viene presentata come una insensata dispensatrice di ricchezza e onori:

«Tutti gli errori che accadon son, per questa fortuna traditora quella che ha dato tanto bene al tuo padrone Malefacio ed a me lo ha tolto. Questa fa onorato chi non merita, da buon campo a chi nol semina, buon orto a chi nol pianta... buon appetito a chi non ha che mangiare, biscotti a chi non ha denti»²⁰.

Ma subito dopo, il pittore riscatta la «fortuna», introducendo il tema del rapporto tra la sorte e la decadenza dell'ordine morale e civile:

«Ma che dico io? Deve essere iscusata la poverina, perché è cieca, e cercando per donar i beni che ave in tra le mani, comincia a tastonare e per il più s'abbatte a sciocchi, insensati e furfanti, de quali il mondo tutto è pieno. Gran caso è quando tocca di persone degne che son poche, più grande, si tocca una de più degne che son più poche, grandissimo ed extra ogni ordinario, tanto che abbi tastato, quanto che abbia a tastare un de dignissimi che son pochissimi»²¹.

La sorte appare dunque traditrice poiché la sua azione si spiega in un mondo di immeritevoli. Il difetto non sta nella fortuna che offre a tutti le medesime opportunità, ma nelle condizioni oggettive in cui essa si trova ad operare. Lo stesso motivo viene recuperato da Bruno nello *Spaccio*, dove il rinnovamento della cultura e dell'ordine etico-sociale si pone come *conditio sine qua non* per trasformare la «fortuna» in «giustizia provvidenziale»²².

Sempre nella medesima scena (XIX del V atto), Bruno abbozza il tema del rapporto virtù-fortuna, mediante un dialogo che coinvolge Ascanio e Gioan Bernardo:

²⁰ *Candelaio*, p. 187.

²¹ *Candelaio*, p. 187.

²² Su questo tema, cfr. M. CILIBERTO, *La Ruota del tempo*, cit.

«Ascanio:

Vogliono gli dei che la sollecitudine discacci la mala ventura e faccia acquistare le cose desiderate, come è avvenuto in proposito vostro.

Giovan Bernardo:

Questo che dici è vero. Quantunque questo bene, che ho posseduto questa sera, non mi s'è stato concesso da dei, benché mi s'è stato negato dalla fortuna; il giudizio mi ha mostrato l'occasione, la diligenza me l'ha fatta apprendere pei capelli e la perseveranza ritenerla»²³.

Nello *Spaccio* si ribadisce il medesimo concetto:

«Passa dunque tu dea Sollecitudine o Fatica... Scaccia la Disventura, apprendi la fortuna pe' capelli affretta il corso della sua ruota, e figigli il chiodo acciò non scorra»²⁴.

Il moto vicissitudinario della sorte, tradizionalmente raffigurato con una ruota che trascina l'uomo in un ritmo incessante di elevazione e cadute, costituisce un pericolo per chi manca di «preveggenza» e di spirito di iniziativa, ma non lo è per l'intuitivo che avverte le possibilità offerte dalla vita e le coglie con sollecitudine. Riconoscere all'individuo dotato di sagacia la capacità di dominare le situazioni significa neutralizzare l'immagine dell'uomo passivo di fronte agli eventi; un'immagine che Bruno non mancò d'evocare scenicamente attraverso la creazione di personaggi (Bonifacio, Bartolomeo, Manfurio) che dimostrano d'aver perso di vista la realtà lasciando che la vita operi per loro. Naturalmente da questa acquiescenza derivano delle conseguenze negative: dalla perdita di danaro all'adulterio fino alle punizioni corporali. Per converso Gioan Bernardo, e tutta la schiera di furfanti che lo circondano, sa aguzzare l'ingegno per procacciarsi quel «bene» che gli «dei e la fortuna hanno negato». Si delinea così sulla scena una condizione di vita che si risolve nella ricerca della propria fortuna, e perciò governata dalla legge della sopraffazione e conseguentemente dall'«anarchia».

Soltanto il filosofo, l'isolato depositario della concezione della vicissitudine universale, può rendersi indifferente al mutarsi delle sorti,

²³ *Candelaio*, p. 187.

²⁴ G. BRUNO, *Spaccio della Bestia Trionfante*, cit., p. 713.

alla fugacità delle conquiste umane, al valore dei destini individuali che sono realtà irrilevanti al cospetto della «vicenda» cosmica, che si attua nell'infinità dello spazio. Ma il filosofo costituisce un *unicum* all'interno di una realtà caotica — fedelmente ritratta nel *Candelaio* — costituita da individui indifferenti al benessere del consorzio umano, per i quali è necessaria una religione che funzioni come guida morale. Soltanto il timore della giustizia di Dio può infatti mettere un freno alla «illegalità» dei molti.

Nel primo dei suoi *Dialoghi morali*, Bruno afferma il valore del cattolicesimo e respinge la dottrina luterana della salvezza *sola fide*, nel contesto dell'affermazione del ruolo della fede come *lex*, nel contesto cioè del riconoscimento che la religione deve funzionare come guida morale e quindi come fondamento dell'ordine civile.

Nello *Spaccio della Bestia Trionfante* il filosofo svolge in effetti una critica sferzante del luteranesimo esclusivamente in funzione di un interesse politico e sociale. L'individuazione del significato della confessione religiosa come presupposto imprescindibile per la sussistenza del consorzio umano è una acquisizione fondamentale del filosofo; una acquisizione che, presumibilmente, lo condusse alla redazione dello *Spaccio* e che dovette essere successiva al 1582 se, nel *Candelaio*, la connessione tra fede, legge morale ed ordine civile, che costituisce il nucleo essenziale della *renovatio mundi* di Giordano Bruno, non è tematizzata.

Come infatti suggerisce Ciliberto, nella commedia, «il diritto, l'ordine ed il prestigio dello stato risiedono nella potenza economica dei re e degli imperatori» che hanno bisogno di simulacri per rappresentare il proprio dominio:

«Non possiamo non far differenze tra il culto divino e quello dei mortali. Adoriamo le sculture e le immagini ed onoriamo il nome divino scritto, drizzando l'intenzione a quel che vive. Adoriamo et onoriamo questi altri dei che pisciano e cacano, drizzando l'intenzione e supplice devozione alle loro immagini e sculture, perché, mediante queste, premiino i virtuosi, inalzino i degni, defendano gli oppressi, dilatino i lor confini, conservino i suoi, e si facciano temere dalle avversarie forze: il re, dunque, ed imperator di carne ed ossa, si non corre sculpito non val nulla»²⁵.

²⁵ *Candelaio*, p. 110. Cfr. M. CILIBERTO, *La Ruota del tempo*, cit., pp. 35-36.

Nello *Spaccio*, pubblicato a Londra nel 1584, a soli due anni di distanza dal *Candelaio*, la giustizia non ha più la sua origine negli uomini, ma si radica nella divinità e nelle leggi che essa dà all'uomo. Nel 1584, l'ordine civile «si situa in rocche inaccessibili agli dei che pisciano e cacano; e qui sta la garanzia della sua consistenza»²⁶.

Questa verità si pone alla base del differente modo di impostare la polemica antireligiosa nel *Candelaio* e nello *Spaccio*. Mentre infatti, nel *Dialogo Morale*, essa si configura come critica del messaggio evangelico, nell'interpretazione «paolina» e «luterana», che mina la sussistenza del convitto umano, nel *Candelaio* invece si pone come critica del devozionalismo controriformistico, della «chietineria».

Nella Napoli dell'età della controriforma il filosofo ebbe modo di confrontarsi con i molteplici aspetti di una religiosità subalterna, che non mancò di evocare in un'opera dissacrante ed irriverente come il *Candelaio*. Tutti i personaggi della sua commedia si collocano infatti in questa particolare temperie religiosa in quanto ciascuno di essi, in contesti sempre diversi, fa riferimento ad un insieme di atti e di credenze, che sono l'espressione di una fede che si tinge di superstizione.

In effetti nella commedia, il filosofo attua la deformazione parodistica delle pratiche devozionali cattoliche, portando al parossismo la commistione di sacro e profano che caratterizza la religiosità popolare. Una deformazione caricaturale, intrisa di tensione critica, che si fa particolarmente vistosa nelle scene in cui è protagonista Marta. Qui la spregiudicatezza degli atteggiamenti e l'arditezza espressiva, si realizzano nel ricorso alla parola oscena e alla citazione blasfema. Così nella IX scena del IV atto le parole di Marta sulla preghiera disegnano l'immagine di una religiosità che si esaurisce in un ritualismo estenuante:

«Ieri feci dir la messa di S. Elia, contra la siccità. Questa mattina, ho speso cinque altra grana di limosina per celebrare quella di S. Gioacchino ed Anna, la quale è miracolosissima a riunire il marito con la moglie. Si non è difetto di devozione dal canto del prete, io spero di ricevere la grazia»²⁷.

Ed è ancora Marta (atto IV, scena X) ad associare le invocazioni alla vergine con una probabile formula di scongiuro che serve ad esorcizzare il male:

²⁶ M. CILIBERTO, *La Ruota del tempo*, cit., p. 36.

²⁷ *Candelaio*, p. 127.

«Iesus, S. Maria di Piedigrotta, Vergine Maria del Rosario, Nostra Donna di Monte, S. Maria Appareta, Advocata, Nostra Signora di Scafata. Alleluia Alleluia, ogni male fuia. Per S. Cosmo e Giuliano, ogni male fia lontano. Male Male, sfiglia sfiglia, vâ lontano mille miglia»²⁸.

Anche ad una lettura superficiale, il *Candelaio* rivela la critica del ritualismo religioso attraverso lo sbeffeggiamento della «Napoli sacra». Infatti la derisione del culto popolare della vergine, dei santi, delle reliquie e della credenza nelle acque miracolose, affiora a più riprese nell'opera a partire dallo «Argumento et Ordine della commedia». Qui il personaggio che racconta la trama, prefigura la scena VIII del IV atto, dove Bonifacio «si berteggia insieme con Marta per un pezzo; e poi è verisimile ch'andasse subito al mascheraro, per accomodarsi come S. Cresconio»²⁹. La goffaggine di Bonifacio, nel «riaccomodarsi», dopo i «sollazzi» con Marta, viene paragonata al simulacro di S. Cresconio, tradizionalmente arricchito con paludamenti sgargianti³⁰. Ed ancora, nella VIII scena del III atto, Marca e Barra concludono la rievocazione di beffe, ordite a danno d'alcuni «tavernai», giurando «sulla tremenda piaga di S. Rocco», di non essere stati raggiunti dai beffati³¹.

²⁸ *Candelaio*, pp. 128-129. In effetti Bruno aveva la possibilità di scegliere tra i molteplici appellativi con cui la Vergine veniva celebrata a Napoli. Alla Vergine di Piedigrotta era dedicata infatti la nota chiesa «madre» sita a Mergellina. La Vergine del Rosario, il cui culto fu rinsaldato dalla vittoria di Lepanto, e la cui festa fu istituita da Gregorio XIII, risulta venerata in diverse chiese di Napoli. «Nostra Donna di Monte» è invece una probabile rievocazione della chiesa di Santa Maria del Monte, fondata nel 1565 nella zona di Montesanto e concessa ai «frati spagnoli della Redenzione». La chiesa di Santa Maria Appareta fu edificata nel 1581 da Fra Filippo da Perugia, ma è piuttosto improbabile che Bruno ne fosse a conoscenza poiché, in quel periodo, si trovava già in Francia. Sembra invece attendibile l'ipotesi avanzata da Vincenzo Spampinato, secondo cui il filosofo allude ad un santuario molto antico situato a pochi chilometri da Nola. Nelle battute di Marta la serie delle Madonne invocate si chiude con la scansione di tre modi proverbiali, recitati a mo' di ritornello, che messi insieme realizzano una formula esorcistica di liturgia popolare. Cfr. P. SABBATINO, *Giordano Bruno e la Mutazione del Rinascimento*, Olschki, Firenze, 1992, pp. 75-77.

²⁹ *Candelaio*, p. 12.

³⁰ Cfr. P. SABBATINO, *Giordano Bruno e la Mutazione del Rinascimento*, cit., p. 78.

³¹ Si vedano i ripetuti riferimenti antidevozionali nel seguente brano della commedia: «iersera all'osteria del Cerriglio dopo che ebbero benissimo mangiato sin tanto che non avendo lo tavernaio del bisogno, domandammo a procacciar altrove per fusticelli, cocozzate, cotognate ed altre bagattelle da passare il tempo. Dopo che non

Lo sbeffeggiamento del culto delle reliquie si manifesta chiaramente nella XXIV scena del V atto, dove il servitore Ascanio, per comunicare a Sanguino la presenza di una ruffiana, che risolve i problemi di tutti, afferma:

sapevamo che più dimandare, un di nostri compagni finse non so che debilità, e l'oste essendo corso con l'aceto, io dissi: «non ti vergogni uomo da poco! camina, prendi dell'acqua namfa, di fiori di cetrangoli, e porta della malvasia di Candia». Allora il tavernaio non so che si rinegasse egli, e poi comincia a gridare, dicendo: «in nome del diavolo, sete voi marchesi o duchi? Sete voi persone di aver speso quel che avete speso? Non so come la faremo al far del conto. Questo che dimandate, non è cosa da osteria». «Furfante, ladro, mariolo», dissi io, «pensi ad aver a far compari tuoi? tu sei un becco cornuto, svergognato». «Hai mentito per cento canne» disse lui. Allora, tutti insieme, per nostro onore, ci alzammo da tavola, ed acciuffammo, ciascuno, un spedo di què più grandi, lunghi da diece palmi...

Barra: buon principio, messere.

Marca: li quali ancor aveano la provisione infilzata; ed il tavernaio corre a prendere un partesanone; e dui di suoi servitori due spadi rugginenti. Noi, benché fussimo sei con sei spedi più grandi che non era la partesana, presimo delle caldaie, per servirne per scudi e rotelle...

Barra: saviamente.

Marca: alcuni si puosero certi lavezzi di bronzo in testa per elmetto over celata...

Barra: Questa fu certo qualche costellazione che puose in esaltazione i lavezzi, padelle e le caldaie.

Marca: e cossì ben armati regolando ne andavamo defendendo e retirandoci per le scale in giù, verso la porta, benché facessimo finta di farci avanti.

Barra: «bel combattere! un passo avanti e due a dietro»: disse il signor Cesare da Siena.

Marca: il tavernaio quando ci vedde molto più forti, e timidi più del doverlo, in loco di gloriarsi, come quel che si portava valentemente, entrò in non so che suspizione.

Barra: ci sarebbe entro scazzolla.

Marca: per il che, buttata la partesana in terra, comandò a sua servitori che si retirassero, che non voleva di noi vendetta alcuna...

Barra: buona anima da canonizzare.

Marca: e voltato a noi disse: «signori gentilomini, perdonatime, io non voglio offendervi da doverlo! Di grazia pagatemi ed andiate con Dio!».

Barra: allor sarebbe stata bene qualche penitenza con l'assoluzione.

Marca: «tu ci voi uccidere, traditore» dissi io; e con questo puosemo i piedi fuor della porta. Allora l'oste disperato, accorgendosi che non accettavamo la sua cortesia e devozione, riprese il partesanone, chiamando aggiunto di servi, figli e moglie. Bel sentire! L'oste gridava: «pagatemi, pagatemi»: gli altri stridevano: «a' marioli, a' marioli! Ha, ladri traditori!» con tutto ciò, nisciun fu tanto pazzo che ne corresse a dietro, perché l'oscurità della notte fauriva più noi che altro. Noi, dunque, temendo il sdegno ostile, *idest* dell'oste, fuggivimo ad una stanza apresso li Carmini, dove, per conto fatto, abbiamo ancor da farne le spese per tre giorni.

Barra: far burla ad osti è far sacrificio a Nostro Signore; rubare un tavernaio è

«chi vuol agnus dei; chi vuol granelli benedetti, chi vuol acqua di San Pietro martire, la somenza di San Giovanni, la manna di S. Andrea, l'oglio dello grasso della midolla delle canne dell'ossa del corpo di San Piantoro; chi vuol atacar un voto per aver buona ventura vada a trovar Madonna Angela Spina»³²

In questa scena Bruno rievoca con palese intento parodistico le immagini raffiguranti l'Agnello di Dio, i chicchi di grano benedetti, l'acqua del pozzo della chiesa di San Pietro martire, il sangue di San Giovanni Battista, la manna che trasuda dal corpo di sant'Andrea,

far una limosina; batterlo bene consiste il merito di cavar una anima di purgatorio! dimmi, avete saputo quel che seguitò nell'osteria?

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 vedere 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 di esservi stato presente.

Barra: veramente la fu buona. Ma che io non so tanto di rettorica, solo soletto, senza compagnia, l'altri ieri, venendo da Nola per Pumigliano, dopo che ebbi mangiato non avendo tropo buona fantasia di pagare dissi al tavernaio: «messer osto, vorrei giocare». «A qual gioco», disse lui, «volemo giocare? qua ho dei tarocchi». Risposi: «a questo maldetto gioco non posso vincere, perché ho una pessima memoria». Disse lui: «Ho di carte ordinarie». Risposi: «saranno forse segnate, che voi le conoscerete. Avetele che non siino state ancor adoperate?» Lui rispose de non. «Dunque, pensiamo ad altro gioco». «Ho le tavole, sai?». «Di queste non so nulla». «Ho de' scacchi, sai?» «Questo gioco mi farebbe rinnegar Cristo». Allora, gli venne il senapo in testa: «A qual, dunque, diavolo di gioco vorrai giocar tu? Proponi». Dico io: «a stracquare, a pall' e maglio». Disse egli: «come, a pall' e maglio? Vedi tu qua tali ordegni? Vedi luogo da posservi giocare?». Dissi: «a la mirella?». «Questo è gioco da fachini, bifolchi, e guardaporci». «A cinque dadi?». «Che diavolo di cinque dadi? Mai udivi di tal gioco, si vuoi giocamo a tre dadi». Io gli dissi, che a tre dadi non posso aver sorte. «Al nome di cinquantamila diavoli», disse lui, «se vuoi giocare, proponi putti, non ti vergogni?» «Or su dunque», dissi «giocammo a correre». «Or, questa è falsa», disse lui. Ed io soggioksi: «al sangue dell'intemerata che giocarai!» «Vuoi far bene» disse, «pagami; e si non vuoi andar con Dio, va' col prior dei diavoli!» Io dissi: «Al sangue delle scrofole, che giocarai!» «e che non gioco?» Diceva: «E che giochi?» dicevo. «E che mai mai vi giocai?». «E che vi giocarai adesso?». «E che non voglio?». «E che vorrai?». In conclusione, comincio io a pagarlo con le calcagne, *ideste* a correre; ed ecco, quel porco che poco fa diceva che non voleva giocare, che giurò che non voleva giocare, e giuocò lui, e giocorno dui altri suoi buattari: di sorte che, per un pezzo correndomo a presso, mi arrivorno e giunsero..., co le voci. Poi, ti giuro, per la tremenda piaga di S. Rocco, che né io li ho più uditi, né essi mi hanno più visto. *Candelaio*, pp. 135-138.

³² *Candelaio*, pp. 202-203.

fino al paradossale e sarcastico olio proveniente dal grasso del midollo che si trova nelle ossa di San Piantorio, un nome inventato e fortemente allusivo, che Bruno usa per «santificare» il membro maschile³³.

Ma l'irrisione eversiva del devozionalismo cattolico si attua anche attraverso il ricorso alla metafora equivoca, d'antica tradizione, qui rinnovata dalla genialità del filosofo. Infatti nella VIII scena del IV atto, Bonifacio si rivolge a Marta con un certo disprezzo: «Si volete della broda andate a Santa Maria della Nova».

In questo caso, l'usanza di dispensare la minestra ai poveri, nel convento di Santa Maria della Nova, viene caricata di senso osceno, al punto da offendere Marta che riprende: «Volete dir che io son cosa da frati ser coglione?»³⁴.

Si può trarre spunto da queste battute, per ricordare che i dialoghi parodistici del *Candelaio* sono intessuti di allusioni irriverenti e citazioni blasfeme che costituiscono la riproposizione in letteratura dell'atteggiamento assunto dal filosofo nei confronti del sacro; un atteggiamento che Luigi Firpo, in un testo divenuto ormai canonico, ha adeguatamente posto in luce³⁵. Così nella commedia, i molteplici cenni ad un ritualismo di sapore schiettamente popolare si fondono all'uso blasfemo del linguaggio scritturale e della formula liturgica. In effetti, la «parola sacra» viene presentata in una prospettiva degradata e deformante, che si affida ad individui sordidi (Bonifacio, Marta), scaltri e sacrileghi (Gioan Bernardo, Barra, Marca, Sanguino), oppure ingenui e ridicoli (Manfurio, Pollula). Così nella XII scena del VI atto, nel contesto di un dialogo licenzioso, Carubina afferma: «e tosto che lui arrà cacciato il suo cotale farrò bene che venghi all'*attolite porta*, ma prima che gionga all'*Introibi re gloria*, voglio apprendergli i testicoli e la verga con le mani»³⁶.

³³ Cfr. P. SABBATINO, *Giordano Bruno e la Mutazione del Rinascimento*, cit., pp. 69-70.

³⁴ *Candelaio*, p. 121.

³⁵ «Sempre perseguitato e sempre fuggiasco, malcontento di sé e degli altri, egli assunse non di rado atteggiamenti irriverenti, prese l'abitudine di bestemmiare e non di rado dovette venirgli fatto di discorrere delle cose sacre con poco rispetto, talora con quella sufficienza di chi si sente uomo di scienza di fronte alla superstizione del volgo». L. FIRPO, *Il processo di Giordano Bruno*, Napoli, 1949, pp. 26-27.

³⁶ Qui Carubina deforma le parole dell'Officio nella prima domenica d'avvento: «*Tollite portas, principes, vestras et introibit rex gloria*». *Candelaio*, p. 134. Si

3. «Candelaio» e antidogmatismo

Nella commedia si possono cogliere alcune affermazioni che si prestano ad una lettura in chiave antidogmatica:

«Barra (atto V, scena X): «questi tre insieme con la femina, faranno dui in carne una»³⁷.

«Scaramurè (atto V, scena XXIII): «andiamo che sia lodato Id-dio, ch'ha fatta questa pace ed unione di messere Bonifacio, Madonna Carubina e di messer Gioan Bernardo: tre in uno»³⁸.

Queste affermazioni lasciano intendere la polemica antidogmatica del filosofo ed in particolare, qui, il bersaglio critico sembrerebbe essere la dottrina dell'incarnazione e della trinità. Del resto nel 1582, Bruno già nutre dei dubbi sulla verità delle dottrine fondamentali della religione cattolica. Egli respinge il dogma della santissima trinità dandone un'interpretazione filosofica. Bruno concepisce, infatti, una trinità di stampo plotinico che — implicando un processo emanativo che si dispiega nel tempo — non riconosce la simultaneità ed identità delle tre «persone».

Questa critica «filosofica» si unisce nella commedia ad affermazioni irriverenti sui comandamenti evangelici: si tratta di allusioni parodistiche alla «missione» del Cristo che si prestano ad una lettura in chiave di critica religiosa, ma che non possono ancora essere interpretate come una prima ed originale manifestazione della polemica anticristiana di Bruno. Tale polemica sarà compiutamente svolta solo nello *Spaccio della Bestia Trionfante*³⁹ dove il filosofo, passando attraverso la demolizione del dogma dell'incarnazione e del «mistero eucaristico» approda alla negazione del valore di verità del cristianesimo.

confrontino le utili annotazioni di Barberi Squarotti in G. BRUNO, *Candelaio*, a cura di GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, Einaudi, Torino, 1964, p. 186.

³⁷ *Candelaio*, p. 156. Cfr. *Liber Genesis* II, XXV: «Erunt duo in carne una».

³⁸ *Candelaio*, p. 201.

³⁹ Il filosofo nello *Spaccio della Bestia Trionfante*, svolge la sua critica del contenuto dottrinale del cristianesimo ricorrendo alle figure allegoriche di «Orione», «Chirone», dell'«Eridano» e della «Lepre». Bruno infatti nel suo primo *Dialogo Morale*, procede alla demolizione del dogma dell'incarnazione e del mistero eucaristico, per approdare alla negazione del valore di verità del cristianesimo. Per una analisi approfondita del contenuto speculativo di quest'opera e più in generale dell'aspetto religioso della filosofia di Bruno, si rinvia a A. INGEGNO, *La Regia Pazzia Bruno Lettore di Calvino*, Quattroventi, Urbino, 1987.

L'indagine volta all'individuazione di una rete di collegamenti tra *Candelaio* e *Spaccio* giunge così al riconoscimento di una continuità tra la polemica antidevozionale, drammatizzata nella commedia, e la critica del culto cattolico che si dispiega nel *Dialogo Morale*. Infatti, l'irrisione bruniana di una religiosità vissuta come ritualismo si sviluppa e perfeziona nello *Spaccio* alla luce dell'individuazione del cattolicesimo come fede idolatrica. I cattolici, secondo il filosofo, commettono un errore fondamentale nel concepire i santi come mediatori efficaci nel rapporto uomo-Dio, conseguentemente nel farne un oggetto di venerazione. Essi così facendo hanno elevato «uomini morti» a dignità di dei, sottraendo all'unico Dio la gloria che gli era dovuta:

«Ma loro dagli abiti magnifici esterni degli lor idoli (ad altri accomodandogli al capo li dorati raggi apollineschi, ad altri la grazia di Cerere, ad altri la purità di Diana, ad altri l'aquila, ad altri il scettro e folgore di Giove in mano) descendono poi ad adorar in sostanza per dei quei che a pena hanno tanto spirito quanto le nostre bestie; perché finalmente la loro adorazione si termina ad uomini mortali, dappoco, infami, stolti, vituperosi (...). I quali vivi non valser per sé e non è possibile che da morti vaglia per sé e per altro»⁴⁰.

Nel mettere in rilievo l'idolatria dei cattolici, Bruno pare avvicinarsi alle posizioni dei riformati. Ma subito se ne distacca, in quanto se questi cercano una soluzione nella riaffermazione di un cristianesimo originario, Bruno mira invece alla riproposizione della religione «magica» degli egiziani. Nel contesto di una visione ciclica della storia, il filosofo individua nel luteranesimo l'apice di una decadenza religiosa che è iniziata con l'avvento del cristianesimo, e che finalmente sta volgendo a termine. Con Lutero si chiude il ciclo ebraico-cristiano e con esso l'oblio della verità religiosa.

Nello *Spaccio* infatti Cristo ci viene presentato come colui che avendo posto se stesso come unico intermediario nel rapporto con la divinità, ha alienato l'autentico culto religioso, che consiste nell'adorare «Dio nelle creature». L'impostura del Cristo si configura perciò come interruzione dell'originario colloquio con la divinità, che si svolgeva sul piano della natura. Tale «comunicazione» caratterizzava

⁴⁰ G. BRUNO, *Spaccio della Bestia Trionfante*, cit., p. 795.

invece la religione rituale degli egiziani, i quali veneravano la divinità «una e semplice», in una molteplicità di forme naturali, concepite come «*deus in rebus*». In tal modo la celebrazione della religione rituale degli egizi assurge nello *Spaccio*, a tema fondamentale:

«Onde Idio tutto (benché non totalmente ma in altre più e meno eccellentemente) è in tutte le cose. Però Marte si trova più efficacemente in natural vestigio e modo di sostanza non solo in una vipera e scorpione ma in una cipolla ed aglio, che in qual si voglia maniera di pittura o statua inanimata. Cossì pensa del sole nel croco, nel narciso, nell'eritropio, nel gallo, nel leone, cossì pensar devi di ciascuno degli dei per ciascuna delle specie sotto diversi generi de lo ente, perché sicome la divinità discende in certo modo per quanto che si comunica alla natura, cossì alla divinità s'ascende per la natura, cossì per la vita rilucente nelle cose naturali si monta alla vita che sopra-siede a quelle (...) Perché in fatto vedo, come què sapienti con questi mezzi erano potenti a farsi familiari affabili e domestici gli dei che per voci, che mandano dalle statue, gli donavano consegli, dottrine, divinazioni ed istituzioni sopraumane; onde con magici e divini riti per la medesima scala di natura salivano all'alto della divinità, per la quale la divinità discende sino alle cose minime per la comunicazione di se stessa»⁴¹.

La visione panteistica della natura, si pone dunque come legittimazione sul piano speculativo della religione degli antichi egizi, dove cosmologia ermetico-neoplatonica e culto di Dio nelle creature si stringono in un nodo indissolubile. Ne consegue che la riesumazione bruniana della verità religiosa risulta intrinsecamente connessa con la riaffermazione della verità metafisico-cosmologica che si dispiega in una parte cospicua della sua produzione filosofica.

Ora non c'è traccia nel *Candelaio* di questi interessanti sviluppi della riflessione bruniana sul problema religioso. L'opera infatti, presumibilmente, coincide con la fase iniziale di un percorso speculativo che prende le mosse dalla critica del devozionalismo controriformistico, passa attraverso la polemica antiluterana, nel contesto del riconoscimento della fede come vincolo sociale, per giungere alla riaffermazione dell'antico culto religioso degli egiziani in concomitanza con la negazione del valore di verità del cristianesimo. Il processo di irri-

⁴¹ *Ivi*, pp. 777-778.

sione eversiva del culto cattolico, messo in atto con la redazione del *Candelaio*, si prolunga e si compie nello *Spaccio della Bestia Trionfante*, dove quel culto fallace, insieme con tutto il patrimonio dottrinale del cattolicesimo, viene respinto alla luce dell'impostura del Cristo. Viene quindi riconfermandosi l'idea di una continuità tra *Candelaio* e *Spaccio*, due opere che procedono da una stessa volontà riformatrice: una volontà che nel *Candelaio*, si manifesta nel modo dell'irrisione esacerbata e nello *Spaccio* nella forma dell'elaborazione di un programma di rinnovamento religioso, civile e politico: la *renovatio mundi*.