

“In tristitia hilaris in hilaritate tristis”: armonia nei contrasti

Nella breve parentesi meditativa che conclude la dedica del *Candelaio*, Giordano Bruno esprime la propria intuizione della struttura dell'universo e del ruolo umano all'interno di esso. È un pensiero espresso con lessico semplice e austero, legato da una struttura sintattica piana e armoniosa, con un ritmo ampio e pacato e con tono solenne e filosofico. La sua collocazione fra le oscure allusioni del testo dedicatorio che precede e il violento attacco satirico dell'Antiprologo che segue, ne evidenzia la diversità e il valore e ben esemplifica quella compresenza dei contrari che caratterizza l'opera e il motto di apertura (“in tristitia hilaris in hilaritate tristis”):

— Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annichila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo. — Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisse, e me si magnifica l'intelletto. Però, qualunque sii il punto di questa sera ch'aspetto, si la mutazione è vera, io che son ne la notte, aspetto il giorno, e quei che son nel giorno, aspettano la notte: tutto quel ch'è, o è cqua o llà, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi.¹

Con un ampio movimento che va dall'universale al particolare, dall'eterno al transeunte, dall'unico al molteplice, Bruno condensa la propria filosofia in tre brevi periodi. In un universo di infinita spazialità copernicana,² il Nolano identifica un *Unicum*, una divinità immutabile e immobile, sempre simile a se stessa di contro ad un fluire e mutare continuo delle forme di vita. Tutto esiste ma si trasforma continuamente per cui mentre permane eterna l'essenza di base, c'è una perdita continua di identità individuale. Questa visione lucreziana³ dell'universo, per cui esseri e oggetti altro non sono che un momentaneo aggregarsi di atomi che subito si disintegra nell'incessante movimento, ha quale agente di base, la dimensione temporale. Il *tempo*, soggetto delle due uniche forme verbali attive (“toglie” e “dà”) adempie l'alternativa funzione del dare e prendere su un universo che ne risulta in continua muta-

zione. Nei termini *ogni cosa e nulla* ("si muta" e "s'annichila"), soggetti indefiniti di forme passivanti, è compresa la totalità degli esseri. L'entità umana, identificata nelle sue componenti di *animo* e *intelletto* che la elevano a emblematica dell'*everyman*, ne risulta trasformata e magnificata. Il limite della sua mortalità è travalicato nella visione di un universo dove niente si distrugge ma tutto si trasforma, perché la mobilità è vita e la perpetua variazione è immortalità.

La presenza umana si individualizza maggiormente identificandosi con l'io poetico ("l'animo mi s'aggrandisse . . ."), che si sente ormai parte di quell'universo dove le dimensioni spazio-temporali si annullano nell'eterno presente e nell'ubiqua esistenza. La figura autorale, indirettamente sempre presente in tutte le opere del Nolano,⁴ domina dall'inizio della commedia nella autodefinizione di se stesso come culturalmente indipendente ("Accademico di nulla Accademia") e nella percezione che gli altri hanno di lui ("detto") come isolato in disgustata noia ("Fastidito").

Il motto che appare a fronte del *Candelaio* "in tristitia hilaris, in hilaritate tristis" ha suscitato, per quell'accostamento di contrari che lo costituisce, l'attenzione dei critici. Nelle poche acutissime pagine di commento alla sua selezione di passi bruniani, Erminio Troilo scrive " . . . il motto sta ad indicare non solo lo spirito informatore di questa stupenda commedia di riso e amarezza, ma quasi lo spirito di tutta l'opera, distruttiva e costruttiva del filosofo" (Introduz. p. xii).⁵ Il riso del Bruno non possiede nulla di esteriore, ma, unito alla satira, è filosofico e profondamente inserito nella sua etica. La contraddizione non è che apparente perché, continua E. Troilo "La ilarità che è triste e la tristezza che è ilare non indica un bisticcio, sí una intuizione profonda, morale e filosofica; in quanto non si limita a considerazioni parziali di umanità, ma scende alla totale contemplazione umana, ed a questa aggiunge, anzi connette in un inscindibile complesso, la considerazione della realtà universale. . . . L'umanità vera ha il suo segno nel riso che si fa pensoso di tristezza e nella tristezza che s'illumina in una visione trascendente di gioia; segno vero di umanità, che è morale ed estetico insieme . . ." (pp. xviii-xix).⁶

È operata così, secondo L. Salvatorelli, "quell'unità dei contrari" che Bruno ha illustrato anche per il mondo dei sentimenti, negli *Eroici furori*, per cui "savio è colui, che non è né contento né triste, perché sa la mutevolezza di tutte le cose."⁷ È il superamento dei contrari in un'unità risultante dalla profonda comprensione di quella che è l'essenza della vicenda universale e umana per cui

"ogni cosa si muta, nulla s'annichila" e per cui riso e pianto sconfinano uno nell'altro e coesistono. Tanto mutevole e continua è la trasformazione che uno stato d'animo, mentre è presente e vissuto, già si tinge dell'altro opposto e viceversa. Ne risulta una compresenza di atteggiamenti, una fusione del tragico e del comico, una *maschera* in cui coesistono le lacrime e la bocca spalancata nel riso.⁸

Nell'Antiprologo il ritratto psicologico dell'autore continua con pennellate precise:

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 comme fan gli altri: per il piú, lo vedrete fastidito, restio e bizzarro, non si contenta di nulla, ritroso come un vecchio d'ottant'anni, fantastico com'un cane ch'ha ricevute mille spelliciate, pasciuto di cipolla.

che colgono innanzitutto il sentimento di base, lo smarrimento, vale a dire lo stato d'animo di chi ha perso l'orientamento, la comprensione di ciò che lo circonda e si sente irrigidito in una "frame" in una struttura estranea che gli è stata imposta.⁹ E pertanto è irritabile, insofferente, "fastidito." È la fisionomia di "un che ride sol per far comme fan gli altri" che ha perso cioè la capacità di percepire e godere del comico genuinamente ma solo si adegua alle percezioni altrui. Il *riso* diventa una smorfia, un atteggiamento fisso da maschera, qualcosa che si impone su un substrato tragico, non una spontanea irresistibile distensione muscolare che si origina da un moto interno. Ne risulta il ritratto di un alienato, di una maschera tragica con contrazioni comiche, di un solitario,¹⁰ di un filosofo che percepisce la vita umana nella sua mutevolezza e nelle sue contraddizioni¹¹ e opera la sintesi ("in tristitia hilaris in hilaritate tristis").

Dalle parti introduttive la presenza autorale filtra nel testo stesso proiettata in quello che è visto come il personaggio motore, Gioan Bernardo, che del Nolano ostenta un analogo atteggiamento esistenziale¹² e una simile visione del vario avvicinarsi della fortuna (V. xix). La professione attribuitagli lo avvicina maggiormente all'autore, poiché un "pittore di ritratti" (con tendenza alla raffigurazione realistica, cfr. I. viii) è colui che raffigura l'umanità e pertanto è un osservatore di fisionomie caratteri e interazioni umane. Gioan Bernardo è infatti il personaggio che muove gli altri e assiste, con distacco e comprensione all'aggravarsi delle loro vicende, è l'unico che non subisce travestimenti

ma mantiene costantemente la propria identità: ironico, ambiguo, cinico nella sua logica (I. xi).

Lo sfondo in cui queste *dramatis personae* si muovono, è una società alienata e alienante, dove il distacco fra *res* e *verba* si è fatto ormai totale e la realtà è stravolta e incomprensibile. Già nelle parti introduttive le figure retoriche dominanti sono l'*oximoron* (cfr. Proprologo p. 312; Bidello p. 313; I. iv, ecc.) e l'*adynaton* (cfr. I. ii; IV. vi; Argumento ed ordine p. 297, ecc.) vale a dire traslati che consistono dell'avvicinamento di contrari lessicali o concettuali; ed inoltre dominano le *antitesi* (cfr. II. iii; III. viii ecc.) i *doppi sensi* che creano ambiguità (cfr. Dedicà, p. 293; Proprol. p. 310) le *inversioni sintattiche* (cfr. ad es. II. i), le *etimologie* folli e arbitrarie (cfr. I. v; III. vii), le *deformazioni* del lessico e del mito (II. iv; III. iii; I. v e viii ecc.). Ne risulta un linguaggio distorto e polisemico che va perdendo la sua originaria funzione di mezzo comunicativo, ma che porta invece all'*incomunicabilità*, alla *confusione*, all'*alienazione*.¹³ È il linguaggio di un mondo percepito come stravolto e incomprensibile in cui l'individuo perde la propria identità e il controllo delle proprie azioni. Il *travestimento*, da tradizionale tecnica teatrale di ampio uso nella commedia cinquecentesca specialmente, diventa emblematico di una condizione esistenziale. È impiegato per la quasi totalità dei personaggi che, rinunciando così temporaneamente alla propria identità, ne assumono un'altra che o li aliena da se stessi o confonde gli antagonisti:

Gio. Bernardo. O io sono io, o costui è io.

Bonifacio. Questo è un altro diavolo più grande e più grosso, non tel' ho detto?

Gio. Bernardo. Olà, Messer uomo da bene.

Bonifacio. Questo ci mancava per la giunta di una mezza libra.

Gio. Bernardo. Olà, Messer de la negra barba, dimmi chi di noi dui è io, io o tu? non rispondi?

Bonifacio. Voi siete voi, ed io sono io.

Gio. Bernardo. Come, io sono io? Non hai tu, ladro, rubbata la mia persona. . . . (V. ix)

Questo senso di confusione e alienazione che nasce dalla percezione del reale come qualcosa di fluido e mutevole, non comprensibile e mai ben controllabile, trova la sua più viva rappresentazione nell'immagine del beffato Manfurio e nel suo racconto. Derubato da Carcovizzo, è condotto, travestito, da Sanguino e altri marioli (che si fingono difensori della legge) nella casa dove dovrebbe trovare il ladro e il denaro involatogli:

. . . entrati, mi fecero rimaner nell'atrio inferior . . . or, avendo io per un grand'intervallo di tempo aspettato *deambulando*, pensando a gli argomenti coi quali io dovevo confonder costui, *tandem*, non essendo verun che mi chiamasse, per certe scale ascenso in alto, toccai del primo cubiculo porta: dove mi fu risposto che andasse oltre, perché ivi non era, né vi era stato, altro che que' domestici presenti. *Aliquantulum progressus*, batto l'uscio di un altro abitaculo, il qual era nella medesima stanza: dove mi fu parimente risposto da una *vetula*, dicendomi, s'io volevo far ivi ingresso, che altro non v'era che certe *minime contemnendae iuvenculae*; a cui dicendo che di altro fantasma avevo ingombrato il cerebro, *ulterius progressus* mi ritrovo fuor della casa che avea l'altra uscita in un'altra *platea*. Allor *de necessitate consequentiae* io concludi: — *Ergo forte* sono eziandio da costoro decepto, conciossia cosa che *domus ista duplici constat exitu et ingressu*. E di bel nuovo ritornato dentro, *percunctatus sum*, si ivi dentro fusse altro receptaculo in cui quei potessero esser congregati; mi fu *in forma conclusionis* detto: — Amico mio, si sono entrati per quella porta, son usciti per questa; si son entrati per questa, sono usciti per quella. — *Tunc statim*, temendo qualch'altro soccorso o consiglio simile a i preteriti, mi sono indi absentato, e, — *iuxta* del pitagorico simbolo la sentenza, — le vie popolari fuggendo e per i diverticoli andando, aspetto il tempo da tornar in casa. *Quandoquidem*, adesso, per de gli eunti e redeunti la frequenza, temo, — con di mia reputazione il preiudicio, — *incidere* in qualcun che mi conosca, in questo indecentissimo abito. . . . (IV. xi)

È una scena di tono Kafkiano, nella descrizione della struttura del "domicilio" e dell'esperienza vissuta dal pedante che ne rimane segnato ("io sono allucinato").

L'ambiente architettonico ha proporzioni e forme surrealisticamente Escheriane: un ampio atrio (in cui va "*deambulando*"), delle lunghe scale verticali ("per certe scale ascenso in alto") una serie di usci che indicano stretti abitacoli (il termine "cubiculo" lo suggerisce) e un'uscita che giunge inaspettata ("*ulterius progressus* mi ritrovo fuor della casa"). Nell'edificio, che il doppio ingresso (e la doppia uscita) rende una struttura di transito (del tipo galleria), delle presenze umane si manifestano attraverso la voce, rispondendo a domande non formulate (il testo indica solo l'azione del batter da parte di Manfurio). Queste voci senza volto, quelle porte senza interni (nessuna mai si apre), quelle risposte senza domande fanno di questa scena un brano da moderno teatro dell'assurdo. Il tono surrealistico è aumentato dal fatto che essendo la vicenda narrata da Manfurio, il linguaggio che caratterizza il pedante sembra applicarsi alla vecchia mezzana, la cui risposta pare così formulata in latino ("dicendomi . . . che altro non v'era che certe *minime contemnendae iuvenculae*"). L'effetto finale di totale alienazione è ben reso nell'immagine del pedante che, "allucinato" dalla sua avventura e ancora travestito "in . . . inde-

centissimo abito" attende nascosto il momento opportuno per tornare a casa, assistendo al passaggio "de gli eunti e redeunti" da quell'angolo di strada che tanto assomiglia ad un osservatorio del fluire della vita.

Questo senso di alienazione e incomprendimento della realtà circostante è ancora espresso, nell'immagine "plastico-statuarie" di Consalvo e Bartolomeo legati uno all'altro ("corsero certi marioli in fazzone di birri, al rumore; ne legorno . . . ne svoltorno l'altre mani a dietro, in questa forma che vedete, a culo a culo" V. xiii). È una figurazione deformata dell'essere umano, una specie di *gargoyle* mobile, un mostro mitologico bifronte, emblematica raffigurazione dell'ambivalente e antitetica realtà (cfr. IV. v) in cui tenta di muoversi goffo e impedito:

Consalvo. Camina in tua mal'ora, becco cornuto: arriviamo queste gente che ne sciolgano.

Bartolomeo. Oh, che ti venga il cancro, castronaccio, padre de becchi! Mi hai fatto cadere.

Consalvo. Oimè, la coscia!

Bartolomeo. Vorrei che t'avessi rotto il collo. Ecco, siamo caduti: or alzati, adesso.

Consalvo. Alziamoci.

Bartolomeo. Al tuo dispetto, voglio star cossì tutta questa notte, testa di cervo.

Consalvo. Alziamoci. Che non possi alzarti né mo' né mai.

Bartolomeo. Or dormi, perché sei colcato. Vedi, poltrone quanto per te ho patito, e patisco.

Consalvo. E patirrai.

Bartolomeo. Cornuto coteconaccio, fuuuh!

Consalvo. Oimè, mi mordi, anh? Giuro per S. Cuccufato, che, si tu vuoi giocare a mordere, ti strepparrò il naso di faccia, o ver un'orecchia di testa. (V. xii)

È l'immagine della costrizione e prigionia da cui deriva un senso di rabbia e impotenza che si esprime in violenza contro il compagno di sventura; è l'immagine della frustrazione che esplode in una inane reazione contro chi, del pari, non ha via di uscita:

Scaramurè. . . . Io adesso ho sciolti m[esser] Bartolomeo e Consalvo, che non si possevano alzar da terra, si mordevano, arrabbiavano, si davano del becco cornuto. (V. xv)

Non esistono infatti valori umani o intellettuali o strutture civiche a cui l'umanità rappresentata possa appoggiarsi. Le istituzioni sono assenti o sostituite dal loro contrario. Così il *sistema*

giudiziario è impersonato da una banda di imbroglioni travestiti — Sanguino da capitano Palma, Marca Barra e Carcovizzo da "birri" (IV. xvi) — che, impuniti, derubano e burlano i creduloni. La *religione*, totalmente assente come sentimento mistico o pratica ecclesiastica, fa la sua apparizione nel blasfemo e satirico impiego del suo linguaggio liturgico e dei testi sacri (cfr. IV. xii; IV. xvi; I. iv; I. v). La *cultura* è sostituita dalla pedanteria di un grammatico ottuso e ignorante (Manfurio) e dalla ambizione di un alchimista avido e credulone (Bartolomeo), squallide corruzioni ambedue rispettivamente dell'umanista e dello scienziato rinascimentale.¹⁴ Il *legame amoroso* e quindi *la famiglia* ha lasciato il luogo alla pederastia, al meretricio e all'adulterio; i due legami coniugali presenti (Carubina-Bonifacio e Marta-Bartolomeo) non fanno che confermare la dissoluzione dell'istituzione. La *città* (descritta in maniera vividamente realistica con accenni a posti specifici quali l'osteria del Cerriglio, l'angiporto, la bottega di mastro Luca) non è un centro di attività civiche o mercantili né di "commercio" umano, ma un agglomerato di *case*, da cui l'individuo esce confuso e imbrogliato (Manfurio) o violentemente beffeggiato e malmenato (Bonifacio nella casa di Vittoria) e un groviglio di *vicoli* in cui gli incontri sono pericolosi e degradanti. È un luogo alienante che ha perduto totalmente la sua originaria denotazione di *civitas*; in esso la sopravvivenza è affidata all'iniziativa di un individuo, sempre a spese di un altro. In questo ambiente si inseriscono i personaggi, già sminuiti da una satirica onomastica,¹⁵ e subito distinti nelle due categorie complementari di imbroglioni e imbrogliati, questi ultimi trascinati dai primi fra i due poli del loro "viaggio": dal luogo dove si illudono di trovar sfogo a istinti e cupidigia, ad una paurosa e mistificatrice *Vicaria*, cui tutti tendono e a cui ovviamente nessuno giunge. Poiché i due estremi, luogo di soddisfazione e sede di giustizia si rivelano ambedue inesistenti, lo scopo del "viaggio" cade e resta solo il movimento, l'azione pura. Che è quanto era stato enunciato in apertura a questa commedia di "demolizione totale dei miti rinascimentali con la triplice feroce satira della falsa scienza, del falso amore e della falsa cultura".¹⁶ Nel Prologo infatti Bruno scrive:

In conclusione, vedrete in tutto non esser cosa di sicuro, ma *assai di negocio*, difetto a bastanza, poco di bello e nulla di buono" (corsivo nostro)

dove nella generale incertezza e negatività dei risultati dell'attività umana, ciò che esiste di certo e vitale è solo l'*azione* stessa. Ma è un'azione negativa perché fine a se stessa e non produttrice di

frutti, anche se amari. A questo proposito se paragoniamo il *Candelaio* ad un'altra commedia di azione e d'intelligenza, ma del primo '500, come la *Mandragola*, la trasformazione è evidente. Anche nel testo machiavelliano una burla a danno di un marito vecchio e ottuso porta all'incontro erotico fra due giovani, prima voluto solo da uno ma poi consumato con reciproco piacere e partecipazione da ambedue. Lucrezia, virtuosa e ingenua della corruzione circostante, subisce la copulazione che le è imposta ma nel far ciò prende coscienza degli altri e di se stessa. Attraverso l'azione Lucrezia "cresce," si evolve da oggetto a soggetto e con lucida amarezza analizza la propria evoluzione e pianifica il proprio futuro sentimentale:

— Poi che l'astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessoro mi hanno condotta a fare quello che mai per me medesima arei fatto, io voglio iudicare che e' venga da una celeste disposizione che abbi voluto così, e non sono sufficiente a recusare quello che 'l cielo vuole che io accetti. Però io ti prendo per signore, padrone, guida: tu mio padre, tu mio difensore, e tu voglio che sia ogni mio bene; e quello che 'l mio marito ha voluto per una sera, voglio ch'egli abbia sempre. Fara'ti adunque suo compare, e verrai questa mattina alla chiesa, e di quivi ne verrai a desinare con esso noi; e l'andare e lo stare starà a te, e potreno e ad ogni ora e senza sospetto convenire insieme.¹⁷ — (V. iv)

Carubina, nel *Candelaio*, vede il tentativo di tradimento del marito, lo punisce e poi scivola consenziente nell'adulterio che sembra spettarle di diritto secondo la legge del taglione ("Non vi par giusto che egli sii pagato della medesima moneta?" V. xi). Nel breve dialogo con Gio. Bernardo, le sue ripulse hanno il tono di schermaglia amorosa, il consenso è già implicito nelle prime battute, la responsabilità del cedimento non è assunta dalla donna, ma delegata all'uomo, imputata alle sue lusinghe:

Carubina. Io mi accorgo, che voi siete troppo scaltrito, che avete saputo tessere tutta questa tela. Io comprendo, adesso, molte cose.

Gio. Bernardo. Vita mia, io son tale che per vostro servizio mi gettarrei in mille precipicii. Or, poi che mia fortuna e bona sorte, — la quale piaccia a gli Dei che voi la confermate, — ha permesso ch'io vi sii così a presso come vi sono, vi priego, per il fervente amore che sempre vi ho portato, e porto, che abbiate pietà di questo mio core tanto profonda ed altamente impiagato da vostri occhii divini. Io son quello che vi amo, io son quello che vi adoro. Che si m'avessero concesso gli cieli quello che a questo sconoscente e sciocco, che non stima le mirabile vostre bellezze, han concesso, giamai nel petto mio scintilla d'altro amore arrebe avuto luoco, come anche non ha.

Carubina. Oimè, che cose io veggio e sento? a che son io ridutta?

Gio. Bernardo. Priegovi, dolce mia diva, si mai fiamma d'amor provaste, — la quale in petti piú nobili, generosi ed umani suol sempre avere piú loco, — che non prendiate a mala parte quel che dico: e non credete, né caschi già mai nella mente vostra, che per poco conto ch'io faccia del vostro onore, per cui spargerei mille volte il sangue tutto, cerchi quel che cerco da voi; ma per appagar l'intenso ardore che mi consuma, il qual, però, né per essa morte posso credere che giamai si possa sminuire.

Carubina. Oimè, m[esser] Gio. Bernardo, io ho ben tenero il core! Facilmente credo quel che dite, benché siino in proverbio le lusinghe d'amanti. Però desidero ogni consolazion vostra; ma, dal canto mio, non è possibile senza pregiudizio del mio onore.

Gio. Bernardo. Vita della mia vita, credo ben che sappiate che cosa è onore, e che cosa anco sii disonore. Onore non è altro che una stima, una riputazione; però sta sempre intatto l'onore, quando la stima e riputazione persevera la medesima. Onore è la buona opinione che altri abbiano di noi: mentre persevera questa, persevera l'onore. E non è quel che noi siamo e quel che noi facciamo, che ne rendi onorati o disonorati, ma sí ben quel che altri stimano, e pensano di noi.

Carubina. Sii che si vogli de gli omini, che dirrete in conspetto de gli angeli e de' santi, che vedeno il tutto, e ne giudicano?

Gio. Bernardo. Questi non vogliono esser veduti piú di quel che si fan vedere; non vogliono esser temuti piú di quel che si fan temere; non vogliono esser conosciuti piú di quel che si fan conoscere.

Carubina. Io non so quel che vogliate dir per questo; queste paroli io non so come approvarle, né come riprovarle: pur hanno un certo che d'impietà.

Gio. Bernardo. Lasciamo le dispute, speranza dell'anima mia. Fate, vi priego, che non in vano v'abbia prodotta cossí bella il cielo: il quale, benché di tante fattezze e grazie vi sii stato liberale e largo, è stato però, dall'altro canto, a voi avaro, con non giongervi ad uomo che facesse caso di quelle, ed a me crudele, col farmi per esse spasimare, e mille volte il giorno morire. Or, mia vita, piú dovete curare di non farmi morire, che temer in punto alcuno, che si scemi tantillo del vostro onore. Io liberamente mi ucciderò, — si non sarrà potente il dolore a farmi morire, — si, avendovi avuta, come vi ho, comoda e tanto presso, di quel, che mi è piú caro che la vita, dalla crudel fortuna rimagno defraudato. Vita di questa alma afflitta, non sarrà possibile che sia in punto leso il vostro onore, degnandovi di darmi vita; ma si ben necessario ch'io muoia, essendomi voi crudele.

Carubina. Di grazia, andiamo in luoco piú remoto, e non parliamo cqui di queste cose. (V. xi)

Non c'è evoluzione, ma solo ripetizione, continuo movimento da inganno a inganno, da tradimento a tradimento, da fallimento a fallimento.

Che cosa resta in questa visione amara dell'esistenza e della funzione umana? Prima di tutto il convincimento, derivante dalla visione cosmica, che tutto ciò appartiene alla superficie, alla tran-

sitorietà del mondo,¹⁸ che è qualcosa che si frange sulla realtà e passa, ma non è realtà, "tutto ciò è di ente, non ente"¹⁹; e la pazzia. La *folia*²⁰ era assurta a tema letterario e a soggetto di rappresentazione nelle arti figurative dalla fine del '400 attraverso tutto il '500: dal suo primo "riconoscimento" a livello intellettuale nel poemetto *Il vascello dei matti* di Sebastian Brant (1494) all'*Elogio della follia* di Erasmo (1508) all'*Orlando Furioso* ed in pittura nelle raffigurazioni di Hieronymus Bosch (circa 1494) e di P. Bruegel (1525/30-1569), di cui Salvatore Battaglia scrive: "Anche per lui l'umanità è una folla di mentecatti che si aggirano senza meta nel caos della esistenza, stimolati ciecamente dall'istinto, dall' egoismo, dall'ingordigia. La pazzia e la morte sono i veri protagonisti di questo universo pittorico."²¹ Lo studioso, sulla base delle affermazioni di Foucault, sottolinea come si incomincia "a supporre a intravedere nel segno ambiguo e oscuro della follia una conoscenza occulta, umbratile, ardua. Essa è extra-razionale, ermetica, misteriosofica" e come "il riso del folle assume un'emblematicità perentoria. La sua maschera è il volto della vita" (p. 144). È il volto di tristezza ilare evocato dal motto di apertura del *Candelaio*, è la maschera tragicomica del filosofo che comprende.

Nello sterile e negativo mondo umano della commedia bruniana, la *pazzia* è presentata come un organismo produttivo; scrive infatti il Nolano nel Prologo:

Eccovi avanti gli occhii ociosi principii, debili orditure, vani pensieri, frivole speranze, scoppamenti di petto, scouverture di corde, falsi presupposti, alienazion di mente, poetici furori, offuscamento di sensi, turbazion di fantasia, smarrito peregrinaggio d'intelletto, fede sfrenate, cure insensate, studi incerti, somenze intempestive e *gloriosi frutti di pazzia*. (corsivo nostro)

Essa è vista come una necessaria componente della vita, essenziale all'equilibrio del mondo:

I savi vivono per i pazzi, ed i pazzi per i savii. Si tutti fussero signori, non sarebbero signori: cossí, se tutti saggi, non sarebbero saggi, e se tutti pazzi, non sarebbero pazzi. Il mondo sta bene come sta. (Il. iii)

e al tempo stesso condizione che isola:²²

Sanguino. Se dice che Nostro Signore sanò tutte altre sorte de infirmità, ma che giamai volse accostarsi a pazzi. (I. xiv)

La pazzia riceve infine, a conclusione della commedia, un elogio bizzarro e travolgente che definisce ulteriormente la sua funzione. Così spiega l'autore le ragioni dell' "irrazionale" conubio fra il vecchio "candelaio" e la giovane moglie:

Sanguino. Perché l'ha preso madonna Carub[ina]?

Ascanio. Perché è pazzo.

Sanguino. Vi par ch'ell'abbi fatto bene?

Ascanio. Secondo il consiglio del mustaccio della barba di quella vecchia lanuta di madonna Angela, ha fatto più che bene, *ideste* benissimo. Quella è stata la sua consigliera: quella è la pastora di tutte belle figlie di Napoli. Chi vuol *Agnus dei*; chi vuol granelli benedetti; chi vuol acqua di S. Pietro Martire, la somenza di San. Gianni, la manna di S[ant']Andrea, l'oglio dello grasso della midolla de le canne dell'ossa del corpo di S. Piantorio; chi vuol attaccar un voto per aver buona ventura, vada a trovar madonna Angela Spigna. A costei venne madonna Carubina, e disse: "Madre mia, voglion dar mi marito. Me si presenta Bonifacio Trucco, il quale ha di che e di modo." Rispose la vecchia: "Prendilo." "Sì, ma è troppo attempato": disse Carubina. Rispose la vecchia: "Figlia, non lo prendere." "I miei parenti mi consigliano di prenderlo." Rispose: "Prendilo." "Ma a me non piace troppo": disse Carubina. "Dunque, non lo prendere": rispose. Carubina soggiunse: "Io lo conosco di buon parentado." "Prendilo": disse la vecchia. "Ma intendo che dà tre morsi ad un faggiuolo." Rispose: "Non lo prendere." "Sono informata," disse Carubina, "ch'ave un levrier di buona razza." "Prendilo": rispose la vecchia madonn' Angela. "Ma, heimè!" disse, "ho udito dir ch'è candelaio." "Non lo prendere": rispose. Disse Carubina: "Lo stiman tutti pazzo." "Prendilo, prendilo, prendilo, prendilo, prendilo, prendilo, prendilo": sette volte disse la vecchia; "non importa che sii candelaio, non ti curar che dii tre morsi ad un faggiuolo, non ti fa nulla che non piace troppo, non ti curar che sii troppo attempato. Prendilo, prendilo, perché à pazzo. . . . (V. xxiv)

La follia diviene così la dimensione mentale dove i contrasti si annullano, i contrari si equilibrano. È la forza liberatrice e l'unico mezzo per accettare un illogico mondo. È la forma di "conoscenza" che isola ma proietta in esaltanti amplitudini spaziali in cui "l'animo . . . s'aggrandisce e . . . si magnifica l'intelletto."

Rutgers University

NOTE

1 G. Bruno, *Il Candelaio*, in *Commedie del Cinquecento*, a cura di N. Borsellino (Milano: Feltrinelli, 1967), Vol. II, pp. 283-452. Tutte le citazioni da *Il Candelaio* provengono da questa edizione.

2 L'influenza di Copernico su Bruno è stata ripetutamente messa in luce. È esaminata come dato biografico da V. Spampinato nel suo fondamentale

volume *Vita di Giordano Bruno* (Messina: Casa Editrice Principato, 1921), cap. V "Studi e sacerdozio" pp. 147-93, in particolare p. 192. È interpretata quale influenza determinante del sistema bruniano nelle acute osservazioni introduttive di Luigi Salvatorelli, *Le più belle pagine di Giordano Bruno* (Milano: Treves, 1936): "La filosofia del Bruno è un umanesimo che trova la sua giustificazione morale nella nuova scienza e, forte di questa giustificazione, si riversa a celebrare, con altera sicurezza ed esuberanza gioiosa, il valore supremo della vita e del mondo" (p. iv). L'influenza copernicana è infine rivelata a livello stilistico da Giorgio Bàrberi Squarotti: "Nel linguaggio del Bruno si traduce l'immagine interiore dell'uomo copernicano, nell'inquieta fase della formazione del suo mondo spirituale, posto di fronte al problema della sua posizione su una terra che non è più il centro dell'universo, ma uno degli infiniti astri nel cielo infinito. Lo stile bruniano si nutre di questa posizione di fronte al mondo, con i suoi moduli sintattici così aperti, inconclusi, con le sue serie verbali moltiplicanti su abnormi strutture, ma in esso interviene altresì con tutta la sua forza il motivo centrale che governa la ricerca concettuale del Bruno, come la sua stessa biografia: l'entusiasmo per la scoperta della verità, che, facendo sì che la contemplazione dell'infinito universo . . . non si colori di sgomento e di timore, ma si nutra del trionfo per la verità conquistata . . ." (p. 167), in "L'esperienza stilistica del Bruno fra Rinascimento e Barocco," in *La critica stilistica e il barocco letterario* (Firenze: Le Monnier, 1958), pp. 154-69.

- 3 L'influenza di Lucrezio è messa in rilievo da Augusto Guzzo — *Giordano Bruno* (Torino: Edizioni di filosofia, 1960) — il quale ricostruendo le "sterminate" letture compiute dal Bruno, osserva: "se c'è un filosofo al quale il Bruno desideri accostarsi, questi è Lucrezio. Dei moderni, il Cusano e Copernico" (p. 13) e più oltre: ". . . non bisogna lasciarci sfuggire che l'Intelletto ammesso dal Bruno è essenzialmente 'distributore di semi' alla natura: quei 'semina rerum' che sono per Lucrezio i principi delle cose" (p. 17) ed infine proprio riferendosi alla dedica in questione conclude: "Ma, risolutamente monistica o ancor dualistica che fosse la concezione bruniana, il suo tema fondamentale era quello, pitagorico, dell'unità di tutte le cose nella perenne vicissitudine" (p. 17).
- 4 A. Guzzo, op. cit., p. 57.
- 5 G. Bruno, *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*, a cura di Erminio Troilo (Roma: Formigini Editore, 1922), (I Classici del Ridere).
- 6 Analizzando ulteriormente l'intuizione filosofica del Bruno, Troilo traccia un parallelo con quella di Spinoza: "Occorre trascendere il riso per sé, il dolore per sé, per poter veramente vedere l'essenza umana, cogliere e diffondere e rendere fruttifero il valore universale dell'uno e dell'altro. Questo necessario superamento può avere nell'atteggiamento del filosofo, può cioè filosoficamente compiersi in varie forme, di cui due sono le fondamentali; la forma bruniana e la forma spinoziana: '*In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*' del Nolano; '*Non ridere, non lugere* . . .' dell'Olandese" (p. xi).
- 7 L. Salvatorelli, op. cit., Introd. p. ii.
- 8 Silvio d'Amico, *Storia del teatro* (Milano: Garzanti, 1960), vol. I, definisce l'ufficio della maschera nel teatro classico, come mezzo che ingigantisce l'attore e "fa 'sparire' la sua contingente personalità nella stilizzata fisionomia del personaggio, immobile in una smorfia fissa, che nella Tragedia piange sempre, e nella Commedia ride sempre" (p. 23). Bruno rompe questa fissità nel dare una maschera moderna in cui i due opposti coesistono.
- 9 L'espressione: "par sii stato alla pressa come le barrette" che il commento in nota 16 p. 306 interpreta "nel torchio come le berrette (alle quali in tal modo i cappellai mantengono le pieghe): si diceva della persona smunta," sembra suggerire soprattutto per traslato un senso di costrizione, di prigionia del dissidente cui è negato il suo spazio espressivo.
- 10 Leonardo Olshchki sottolinea la solitudine e l'isolamento in cui Bruno visse e operò, ben più "tragici" di quelli di Campanella che ebbe pur sempre l'appoggio di amici e seguaci e la fede incrollabile nella sua missione mistica di

reformatore del mondo: "Bruno non ebbe queste speranze apocalittiche . . . non ideali da raggiungere, non un posto nel mondo che gli andasse a genio. Si sentì ovunque qual'era: un estraneo e un intruso; dovunque si attirò sospetti e inimicizie. Crebbe nel convento di Napoli come un portento, incompreso e incapace di comprendere gli altri. Le censure e i processi lo spinsero alla fuga; migrò di città in città . . ." per finire le sue peregrinazioni sul rogo del Campo de' Fiori, dove si conclude la sua tremenda solitudine; *Giordano Bruno* (Bari: Laterza, 1927), pp. 18-19.

- 11 Nel Prologo Bruno scrive: "contemplando quest'azioni e discorsi umani col senso d'Eraclito e di Democrito, arrete occasion di molto o ridere o piangere" (p. 308). La frase trova delucidazione in nota: "secondo un'antica caratterizzazione dei due filosofi, Eraclito trova nelle cose ragioni di pianto e Democrito ragioni di riso" (Amerio); Bruno opera la sintesi e la vive. Riso e pianto sono compresenti e coesistenti perciò sono sperimentati insieme. Nella continua mutazione che è lo stato universale, il momento triste, nell'attimo stesso in cui è vissuto, già si tinge di ilarità e viceversa. Che altro non è se non completa totale percezione della vita.
- 12 Scrive Nino Borsellino a proposito del "fastidio" che porta il Bruno ad essere "in tristitia hilaris, in hilaritate tristis": "Un po' di questa ilare tristezza è nel personaggio che è stato supposto come parzialmente autobiografico, nel pittore Gioan Bernardo," in *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaio* (Roma: Bulzoni, 1974), p. 204.
- 13 Si rimanda a questo punto ai saggi menzionati di Bàrberi Squarotti e di Nino Borsellino che scrive parlando dei tropi: " . . . paradossalmente, questa asperazione della parola denuncia qui come altrove, l'impossibilità della parola" (p. 207) e oltre: "Al limite di un secolo sovrabbondante di scritture e dizioni, Bruno recita con la sua esuberanza verbale, insieme al necrologio della pazzia erasmiana, quello delle parole: ne commemora la morte mentre ne indica il divorzio dalle cose" (p. 208).
- 14 Sulla parabola discendente che va dall'umanista cittadino del primo '400 al pedante grammatico ("parodia dell'intellettuale in una situazione di crisi") e rilevabile in altri fenomeni culturali e politici, cfr. Antonio Stauble, "Una ricerca in corso: il personaggio del pedante nella commedia cinquecentesca" in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch (Milano: Edizioni di Comunità, 1980), pp. 85-101, in special modo p. 96 sgg.
- 15 I nomi infatti sono attribuiti o 1) in ironico contrasto con le caratteristiche del personaggio: per es. *Bonifacio* per un personaggio goffo e incapace, chiamato alla fine della commedia "malefacio"; o *Lucia*, la "portatrice di luce," per una mezzana relatrice di messaggi fra una meretrice e un "candelaio." Oppure 2) i nomi contengono un'etimologia che suggerisce la natura o le speciali caratteristiche del personaggio: per es. *Manfurio*, nome del pedante pederasta e libresco sembra risultare dalla fusione dei termini *manes* = cadavere, spirito defunto e *furens* = maniaco, folle; *Scaramurè* il mariolo, da *scarus* e *murex* = tipi di pesce, come un pesce infatti egli guizza fra i suoi imbrogli da cui esce impunito e vincitore; *Pollula*, l'allievo di Manfurio, dal verbo *polluo* = insozzare, corrompere, ecc.
- 16 A. Stauble, "Una ricerca in corso . . ." p. 86.
- 17 N. Machiavelli, *Mandragola*, in *Tutte le opere* (Verona: Mandadori, 1960), pp. 557-605.
- 18 Cfr. Arturo Graf, *Studii drammatici* (Torino: Loecher, 1878) in special modo pp. 183 sgg.
- 19 *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*, p. xxi.
- 20 Per una completa storia della follia, cfr. il fondamentale lavoro di Michel Foucault, *L'Histoire de la folie* (Paris: Librerie Plon, 1961).
- 21 S. Battaglia, *Mitografia del personaggio* (Milano: Rizzoli, 1968), p. 147. Nei capitoli "L'ingresso dell'irrazionale" (pp. 133-39), "La nave dei folli" (141-59) e "La ragione al bivio" esamina appunto la visione che le varie epoche storico-

letterarie ebbero della follia attraverso la rappresentazione di essa nei personaggi.

- 22 La battuta di Sanguino può avere un duplice valore semantico, suggerendo che la pazzia non è affatto un'infermità e che pertanto non necessita di essere sanata, oppure che è una condizione mentale che incute rispettoso timore perché percepita come una forma di chiaroveggenza super-umana, una conoscenza extra-razionale e occulta. È suggerita anche, nella denotazione cristiana ("Nostro Signore . . . giamai volse accostarsi a pazzi") una volontà di esclusione, di allontanamento, da parte della religione, del "folle" (che è poi colui che va oltre i limiti della conoscenza e quindi l'eretico, il "dissidente") e questa è un'ulteriore ragione per il Bruno di sentirsi un emarginato, un non-integrato nella chiesa tradizionale.