



**« VALETE ET PLAUDITE »  
RÉFLEXIONS SUR LA *VIS COMICA*  
DANS LES COMÉDIES DE LA RENAISSANCE**

*Sous la direction de*  
FRÉDÉRIQUE DUBARD DE GAILLARBOIS &  
STÉPHANE MIGLIERINA

---

---

---

MAGIA E “CIVIL CONVERSAZIONE”  
NEL TEATRO DI BRUNO

---

Saverio Ricci

Università degli Studi della Tuscia



LA MAGIA COME PROBLEMA FILOSOFICO costituisce un tema cardinale in Bruno; esso è presente fin dagli inizi della sua riflessione, ed è particolarmente approfondito nella fase tedesca della sua biografia, anche con opere espressamente dedicate, come il *De magia mathematica*, il *De magia naturali*, il *De vinculis*. In questi scritti Bruno si confronta con la tradizione, la letteratura e la pratica esoterica, e delinea infine una “teoria dei vincoli”, in senso politico-sociale<sup>1</sup>. Ma è a Parigi durante il 1582 che Bruno, forse anche reagendo alla suggestione esercitata dal *Balet comique de la Royne*, “mette in scena” la magia, rovesciando in senso positivo la figura malefica di Circe nel dialogo *Cantus Circaeus*, opera mnemotecnico-morale dal sapore teatrale, e denunciando invece, nel *Candelaio*, la fortuna popolare delle arti magiche, presentata come uno dei segni della “follia” del mondo e della crisi, peraltro ricorrente, della “civil conversazione”<sup>2</sup>. Nel *Cantus* Bruno celebra una magia “virtuosa”; nella commedia deride la magia falsa o perversa. Lo sfondo sociale e la preoccupazione etica sono presenti in entrambi i testi, sebbene in modi diversi.

Sul termine “teatro”, riferito a Bruno, va precisato che la sua applicazione può non esaurirsi nel merito dell’unica opera formalmente teatrale del Nolano, appunto il *Candelaio*, pubblicato a Parigi nella seconda metà del 1582, e destinato a rimanere peraltro un esperimento senza seguito. Nella recente storiografia è emerso infatti con forza il tema della “teatralità” dell’opera dialogica bruniana, almeno volgare, nel suo complesso, o meglio del carattere “recitabile” dei suoi principali testi filosofici<sup>3</sup>. D’altra parte, se Luca Ronconi, nel 1968 e di nuovo nel 2001, in memorabili edizioni, si cimentò con la messa in scena del *Candelaio*, confermandone la importanza quale testo teatrale, Antonio Latella, nel 2005, ha messo in scena un’opera non teatrale di Bruno quale la *Cena de le ceneri*, il più bello, forse, dei suoi dialoghi cosmologici, e che nella lettura di Latella dimostrò la sua potenzialità teatrale. Anche su questa base, si può a mio avviso considerare il *Cantus Circaeus*, pubblicato da Bruno a Parigi nella prima metà del 1582, come un testo “teatrale”, non tanto per il carattere dialogico, quanto perché nella scelta del tema “circeo” Bruno probabilmente entra in relazione con il grandioso e innovativo progetto teatrale realizzato nella Parigi in cui egli è approdato, il *Balet comique de la Royne* del 1581, il cui testo fu edito agli inizi del 1582. Bruno, attraverso la mnemotecnica “moralizzante” del *Cantus*, potrebbe aver “commentato” la messa in scena della sconfitta della magia circea condotta nel *Balet*, contrapponendovi l’apologia di

Circe come latrice di una forma magica riparatrice e riequilibrante, una operazione di "verità" sociale. In questo senso, il *Cantus* "prepara" il *Candelaio*, nel senso che se nel dialogo latino è rappresentato il merito di una maga capace di giustizia e di riforma, la commedia volgare satireggia la magia ingannevole e vana, costruzione di falsa scienza, strumento di impostura e di sfruttamento economico della credulità degli ignoranti, degli avidi e degli ingenui; segno, al pari del fanatismo pedantesco e dello svenevole e ipocrita sentimentalismo petrarcheggiante, della "follia" del mondo: l'alchimista Bartolomeo, il pedante Manfurio, l'innamorato Bonifacio, insieme ai negromanti e astrologi imbroglioni Cencio e Scaramurè, sono "figure" di questa complessa "pazzia", in cui ciascuno può essere al tempo stesso vittima e carnefice. Se nel *Cantus* la magia di una Circe riscattata dalla condanna pronunciata nel *Balet comique* è magia alta e nobile, vera e degna, filosofica e morale, poiché scoprendo la bestia che si nasconde in essi, denuncia la falsa umanità di ampie categorie di sedicenti uomini, nel *Candelaio* quella stessa "bestialità" è rappresentata nella sua grottesca realtà, come intreccio di avidità, ipocrisia, ignoranza, che merita nel finale la punizione fisica esercitata da un manipolo di lestofanti. Sotto il cielo atemporale del *Cantus*, investito da una potente luce solare, Circe esegue un atto di magia giustiziera; nel *Candelaio*, Bruno finge in scena, sotto il sole fisico della Napoli spagnola, sulfurea e luciferina, la commedia universale del falso amore, del falso sapere, della falsa magia.

In quella Napoli, da Bruno vissuta dal 1562 al 1576, il tema della magia come problema filosofico-morale, e quindi politico-sociale, era stato impostato da quella che al tempo costituiva la maggiore e più nota e celebrata figura del naturalismo napoletano, anche fuori d'Italia, e commediografo egli stesso, Giovan Battista Della Porta. Se il teatro di Della Porta non conobbe probabilmente la vasta fama internazionale della sua *Magia naturalis*, questa conosce invece fino alla metà del Seicento una diffusione eccezionale: 58 edizioni del testo del 1558, anche in traduzione francese, inglese, olandese, tedesca; 35 edizioni del testo ampliato del 1589, anche alcune di queste in varie traduzioni. Della Porta è un autore "europeo", si direbbe oggi, e presenta non solo un'enciclopedia della magia naturale, ma una discussione del suo senso, ossia la distinzione della magia naturale da quella demonico-cerimoniale. La prima è rivendicata come parte precipua della filosofia, e quale insieme di arti e saperi fondamentali allo sviluppo della società umana, ai quali, in altre opere, Della Porta nondimeno si dedica: sono dunque *latu*

*sensu* magia “naturale” e quindi “civile” l’alchimia e la farmacopea, la idraulica e la pneumatica e l’ottica; è magia anche l’agricoltura, è magia anche la scienza delle fortificazioni, e così via, accomunate dallo studio dei segreti della natura e dalla ricerca degli effetti “mirabolanti”, oltre che utili, delle loro applicazioni al soddisfacimento dei bisogni umani; la magia demonico-cerimoniale è invece riprovata e respinta:

La Magia la dividono in due parti, l’una chiamano infame, come sporca et imbrattata di spiriti immondi, di commercii di demonii [...]. L’altra è naturale, l’honora, e la riverisce, come cosa che non può trovarsi più alta, né più sublime nella naturalità [...]. I Filosofi più dotti nella Filosofia più secreta, la diffiniscono così, esser le ricchezze, e le delitite delle scientie [...]. Alcuni hanno detto esser la parte attiva, e più principalissima della Filosofia, e che produce i suoi maravigliosi effetti dalla scambievole applicazione de’ semplici naturali [...] non crediate che altro sia la Magia, che l’istesse opere della natura<sup>4</sup>.

Tutta la biografia di Della Porta testimonia la centralità, nel suo impegno, del riconoscimento pubblico della liceità etico-civile e della utilità sociale della magia naturale. Per un verso, nella sua assidua ricerca di interlocuzione e di *patronage* presso le massime autorità politiche (dal viceré di Napoli al re di Spagna all’imperatore), le gerarchie ecclesiastiche, e l’aristocrazia; per un altro, nel suo defatigante lavoro auto-censorio e nel confronto con la censura ecclesiastica<sup>5</sup>.

Nel *De magia naturali*, inedito al tempo suo, risalente con altri scritti di argomento magico alla fase tedesca della sua vita, al 1589–90, Bruno a sua volta discute ampiamente le varie accezioni del termine magia e i vari tipi di magia esistenti o riconosciuti, ma distingue soprattutto tra la magia “divina”, la magia “naturale”, entrambe appartenenti al “genere delle cose buone e ottime”, e la magia “matematica”, che utilizza numeri, sigilli, caratteri, canti, incantesimi, invocazioni, e che rappresenta quella parte della magia in cui più facilmente possono essere in agguato “la malvagità, l’idolatria, il delitto e il peccato d’idolatria”; ma “quando viene usato dai filosofi e tra i filosofi, il termine mago indica il sapiente dotato della capacità di agire<sup>6</sup>.” In quegli anni, la sua indagine sulla magia è fondata sulla sua originale ontologia, sulla sua nuova concezione della materia, del cosmo, dell’uomo, in cui la magia “naturale”, posta “su basi solide”, si distingue “da quella in circolazione” al suo tempo, “con la quale [Bruno] non si stanca di polemizzare”, ed è infine l’arte attraverso la quale “l’uomo può imparare a mutare l’ordine e il corso naturale; e imparando a trasformare la natura

può anche imparare a determinare il proprio destino, sottraendosi alla condizione bestiale e diventando sapiente ed eroe<sup>7</sup>". La magia acquista un senso etico e politico.

Della Porta certamente non è Bruno, perché nel "mago" napoletano il tema della magia si colloca in un contesto cosmologico-metafisico che non è quello del filosofo nolano; e Bruno non è Della Porta, non nutre la sua onnivora passione per il dettaglio operativo, per la raccolta di portenti e "miracoli", per l'assemblaggio dei più disparati "pezzi" della esperienza naturale, attività che Tommaso Campanella, frequentatore di Della Porta nella Napoli del 1589-92, rilevava come lacunosa sotto il profilo filosofico, nonostante l'impegno di quel "mago naturale" nel "richiamare" la magia, e nel suo larghissimo studio cumulativo: "Si è forzato nondimeno il Porta studiosissimo di revocar questa scienza, ma solo storicamente, senza render causa<sup>8</sup>." Tuttavia, sebbene da angoli visuali diversi e con ben diversa strutturazione ed esiti, che non escludono tuttavia affinità, e la possibilità di influssi reciproci, Della Porta e Bruno contemplan lo stesso problema: quello di una magia naturale e virtuosa, socialmente utile, moralmente degna, e non torbida pratica ingannevole, spesso pericolosa e aberrante, o rivolta al solo lucro dei suoi esercenti, ai quali i "folli" danno credito<sup>9</sup>. Come Bruno scrive nel *Sigillus sigillorum*, c'è una magia che agisce "attraverso la credulità della fede", e "mortifica il senso", compiendo "operazioni mirabili [...] in modo reale o apparente", e c'è un'altra magia, "che procedendo attraverso una fede regolata [...] è tanto lontana dal perturbare i sensi che al contrario sostiene lo zoppo, corregge l'errante, rafforza il debole e conferisce acume all'ottuso<sup>10</sup>".

Se tutta la produzione naturalistica e tecnica di Della Porta è intesa, come scriveva Campanella, a "revocare", ossia riscattare e difendere, la magia naturale, nel suo teatro non manca infatti un indicativo *pendant* di messa in scena derisoria della magia falsa e sordida: la commedia *Lo astrologo*, del 1606. La sua data ci porta oltre il limite della vita di Bruno, ma è significativo ricordare come molti anni dopo la pubblicazione del *Candelaio*, e un anno dopo la pubblicazione, curata dallo stesso Giovan Battista, del primo libro della *Magna constructio* di Tolomeo commentato da suo fratello Giovan Vincenzo Della Porta, uomo che aveva peraltro fama per tutta Napoli di provetto astrologo "determinista", dalla mira precisissima, Giovan Battista senta di dover parodiare l'astrologia divinatoria in quanto pratica truffaldina e delinquenziale: un astrologo dal venerando nome di "Albumazar" imbroglia un povero

vecchio innamorato, che si era rivolto a lui, a pagamento, per resuscitare un morto. In realtà "Albumazar" è il capo di una banda di truffatori che profitta dell' "umana curiosità o per dir meglio asinità"<sup>11</sup>, e si sottolinea qui l'uso di un termine, "asinità", che per quanto corrente nella cultura rinascimentale nelle sue note accezioni, aveva acquistato in Bruno uno spessore particolare. Sei anni dopo il rogo di Bruno, Della Porta, sopravvissuto a quel più giovane filosofo, rinnova la contestuale operazione del riscatto della magia naturale come parte della filosofia, che occorre rendere e riconoscere come socialmente utile e moralmente accettabile, e della satira della magia quando si presenta come "follia", corruzione sociale e inganno a spese dei corrotti e degli idioti.

Nella Parigi in cui arriva nel 1581, Bruno potrebbe aver fatto esperienza della rappresentazione metaforica della magia come capace di effetti finanche più vasti, gravi e diffusi. La liberazione del regno di Francia da una terribile stregoneria, che ha dissolto i legami sociali, ovvero le guerre di religione, è la materia del *Balet comique de la Royne*. Non è certo che Bruno abbia assistito alla clamorosa messa in scena di quel costosissimo e mirabolante spettacolo, al Louvre, nella sala del Petit-Bourbon, la notte del 15 ottobre di quell'anno, con la partecipazione di re Enrico III, di cui il filosofo era diventato da poco un "protetto", della regina Luisa, della regina madre Caterina de' Medici, di numerosi dignitari e gentildonne della corte, e di un imponente pubblico. Lo spettacolo, benché sia stato ordinato dal sovrano come apice dei festeggiamenti delle nozze del duca Anne de Joyeuse con Marguerite de Lorraine-Vaudémont, sorella della regina Luisa, ha un chiaro intento politico (gli agenti spagnoli e inglesi ne informarono i loro rispettivi governi), quello di celebrare la politica regia, e la pace di Fleix, con cui Enrico ha concluso nel 1580 la settima guerra di religione. Lo dice apertamente Baldassarre Baltazarini, noto in Francia come Balthasarin de Beaujoyeulx, autore delle coreografie e della regia dello spettacolo, nella dedica al re del volume che nel 1582 raccoglie, del *Balet*, l'argomento, i testi attribuiti all'elemosiniere M. de Chesnaye, la musica di Lambert de Beaulieu e Jacques Salmon, e le scenografie di Jacques Patin:

Ainsi, apres plusieurs desordres advenus, [...] cela servira de vraye et infallible marque de bon et solide establissement de vostre Royaume". Dopo aver ricordato il ruolo esercitato dalla regina madre, "ceste Pallas", nella "guarigione" del regno dalla sua "maladie", Baldassarre è felice di rilevare che "le beau teint est revenu à vostre France [...] le coeur et l'entendement sain pour y faire la paix revivre et fleurir"<sup>12</sup>.

Enrico nel *Balet* vince Circe, esemplificando a prima vista la vittoria della ragione sulle passioni, della virtù sul vizio, dell'ordine sul caos; il re vince Circe, che nel suo palazzo incantato tiene prigionieri uomini trasformati in bestie, prede di piacere bestiale, cui si contrappone il corteo di ninfe capeggiato dalla regina Luisa, simboli di veri piaceri virtuosi e immortali.

L'uso e il riuso del mito di Circe e delle sue trasformazioni non costituivano certo una grande novità, di là della sontuosa e complessa messa in scena del *Balet*, e della convergenza in esso di arti diverse; e la metafora della mutazione zoomorfa e delle mentite spoglie era piuttosto diffusa. Ma l'idea della metamorfosi del mondo umano, anzi proprio della Francia, in mondo bestiale, a causa delle guerre di religione, e come per effetto anche di magia "nera" e perversa, è consegnata solennemente da Théodore Agrippa d'Aubigné, seguace di Enrico di Navarra, a *Les tragiques*: "Les loups et les renards et les bêtes sauvages tiennent place d'humaines, possèdent les villages", per limitarci a una sola citazione<sup>13</sup>; il tema ricorre infatti nel poema. Sembra che Agrippa l'avesse anche trasfuso nella materia di un *balet* intitolato appunto *Circé*, idea molto piaciuta a Enrico di Navarra e alla regina Margot, che nel 1573 proposero il progetto a Caterina de' Medici, ma che questa respinse, forse temendone speculazioni contro la sua persona, considerata la sua avversa fama di crudele esoterista (argomento largamente presente, peraltro, nel lib. I dei *Tragiques*); la regina madre lo avrebbe bocciato, lamentando che sarebbe stato troppo costoso. Ma suo figlio Enrico, nel 1581, riprese il soggetto, e ne affidò la realizzazione a Baltazarini, pagandone dieci volte di più l'allestimento e la messa in scena, rispetto al primo progetto, come insinua la *Histoire universelle du Sieur d'Aubigné*<sup>14</sup>.

L'edizione del 1582 dei testi del *Balet comique de la Royne* si chiude con una interpretazione allegorica del personaggio di Circe attribuita esplicitamente allo scozzese John Gordon, figlio naturale di un vescovo cattolico, studente da giovane a Parigi, *protégé* prima dell'ugonotto Luigi di Condé, poi della cattolica Maria Stuart regina di Scozia, che lo raccomandò, benché protestante, ai Valois, e che infatti era gentiluomo di Camera di Enrico III al tempo della rappresentazione (come tale è ricordato nel testo). Dopo il 1603, tornato in Inghilterra, Gordon sarebbe diventato autorevole predicatore della Chiesa anglicana alla corte di Giacomo I Stuart, distinguendosi nella pubblicazione di varie opere politiche, teologiche, controversistiche, e di polemica contro la Chiesa romana e Roberto Bellarmino<sup>15</sup>. Nella



appendice interpretativa al *Balet*, Gordon sostiene che le allegorie poetiche, come quella di Circe, possono essere interpretate alla luce della “philosophie naturelle, o della “morale”, o della filosofia soprannaturale o divina, o di un “mélange de l’une et de l’autre”. Secondo Gordon, Circe va interpretata proprio nei termini di questa “mistione” di filosofia naturale e soprannaturale. In sé, Circe, figlia del Sole e di Perseide, ninfa marina, non è simbolo di principio necessariamente negativo. Anzi, Circe è figura, ancora una volta, di una “mistione”, di quel “mélange” di elemento solare e luminoso e di elemento umido, di cui tutte le cose sono composte. Circe partecipa dell’una e dell’altra forza, ha del divino e ha del naturale, ossia del voluttuoso, del sensibile, e questo secondo elemento può provocare il “naufage” dell’anima umana; ma l’anima può anche risalire al sole, di cui Circe è figlia, ossia alla virtù. Per questo Circe ha al suo servizio sia le ninfe, che le bestie, simboli rispettivamente della virtù e della scienza, e del vizio e del piacere sensuale. Le bestie che popolano il suo splendido e seducente palazzo e l’incantato giardino, leoni, orsi, lupi, sono gli uomini che hanno smarrito la parte migliore della loro natura, per diventare, si noti forse il riferimento polemico alla corte francese, “mignards et flateurs comme chiens privez: ce qui nous represent que le desir brutal fait perdre la valeur et courage de tous les plus magnanimes personnages, et les rend sans courage et force, et du tout esclaves de la volupté<sup>16</sup>”. Circe converte in bestie gli uomini che scelgono il vizio invece della virtù, ma può anche riconvertirli da bestie in uomini, se diventano capaci di desiderare il bene, liberandoli dall’abiezione in cui sono caduti. Alla luce di questo, Gordon conclude che la favola di Circe ripresa nel *Balet comique* rappresenta la contrapposizione tra le virtù e le scienze, restaurate da Enrico III, e il vizio e la perdizione di quegli uomini che restano schiavi delle loro passioni. Circe sembra dunque “sede” o “strumento” di movimento sia verso la verità e il bene che verso l’inganno e il male.

Questa interpretazione proposta da un cortigiano di Enrico III può apparire abbastanza problematica rispetto alla trama del *Balet*, nella quale Circe appare figurata quale incarnazione di quel “male” assoluto cui si contrappone il “bene” assoluto costituito dal re, incarnazione della ragione e della virtù, e artefice del ritorno della pace in Francia; benché, in qualche piega psicologica del personaggio di Circe, emergano tratti di “mutevolezza”, e finanche di sentimenti “pietosi”, di “duplicità”, in fondo, e finanche di “incoerenza”, quindi, nel “male”<sup>17</sup>. Del resto, Circe ricorda al pubblico

di essere innanzitutto figlia del Sole, che dona al mondo anima e vigore, e di non temere pertanto, grazie ai poteri di "mutazione" della natura (e finanche dell'aspetto delle divinità) derivati dal suo genitore, gli dèi olimpici scesi in campo contro di lei: ma Giove infine la sconfigge, e la consegna a Enrico III<sup>18</sup>.

L'interpretazione di Gordon è per questo interessante, proponendo appunto una lettura dell'adattamento teatrale del mito di Circe secondo la quale la sconfitta della maga da parte delle forze del bene e la sua umiliazione davanti a Enrico III non sembrano costituire un'incondizionata sconfessione della magia o del potere che Circe rappresenta. In effetti, la magia sembra passare di mano, piuttosto che essere "espulsa" o annientata. Nel finale dello spettacolo, quando Circe crolla abbattuta dal fulmine di Giove, Pallade (allusione a Caterina de' Medici?), che desiderava "s'emparer de la verge, par la vertu de laquelle tant de choses merueilleuses avoyent esté executees & mises à fin<sup>19</sup>", raccatta prontamente da terra la bacchetta magica perduta dalla dea-maga, la fatata "verge d'or<sup>20</sup>", che viene infine consegnata da Minerva, insieme a Circe prigioniera, direttamente al sovrano, che assiste allo spettacolo. Al termine di questo, le gentildonne e i gentiluomini che hanno impersonato i caratteri in scena fanno omaggio di vari doni ad altrettante personalità presenti: l'attrice che ha interpretato Circe offre in ultimo al cardinale Carlo di Lorena un libro misterioso, cosparso di segni e simboli, accompagnato, nell'illustrazione che gli corrisponde nel testo a stampa del *Balet*, dalla didascalia *Fatorum arcana resignet*, "dischiude i segreti dei fati". La consegna della bacchetta magica a Enrico III e del libro "profetico" o "magico" al cardinale potrebbe esprimere il transito del controllo della magia, e quindi della condizione umana, al potere politico e a quello religioso<sup>21</sup>. Una magia "civile", riparatrice, moralizzatrice, dunque, si impone, e come tale, il *Balet*, che la celebra, si presenta, suffragata dalla interpretazione "autorizzata" di Gordon, come "una delle operazioni magiche su vasta scala organizzate dal re Enrico", per "richiamare e concentrare tutte le energie e tutti i veicoli di energia positiva in grado di scongiurare le forze negative che minacciano e rovinano il regno<sup>22</sup>".

Alla luce di questo, la Circe di Bruno, che nel *Cantus Circaeus*, con una lunga operazione magica, svela la natura di falsi uomini dietro le cui sembianze si nascondono insensate o malvage bestie, appare meno in contrasto, ma piuttosto forse in continuità con il *Balet de la Royne* letto secondo Gordon. Bruno del resto è stato nominato da Enrico III lettore "reale", e ha già dedicato al sovrano il *De umbris*

*idearum*, pubblicato anch'esso nel 1582. Il *Cantus*, che è un trattato di immediata funzionalità mnemotecnica, arte cara al sovrano, e che ha giocato un ruolo preciso nell'avvicinamento del filosofo alla sua persona, è dedicato da Jacques Regnault, segretario di Henri d'Angoulême, fratello naturale di Enrico III, per espresso incarico di Bruno, al medesimo d'Angoulême<sup>23</sup>. Sotto la protezione della corte dei Valois Bruno colloca comunque anche la "sua" Circe.

Dunque la Circe bruniana si può accostare alla Circe della celebrazione della politica dei Valois, se del *Balet* si segue l'interpretazione di John Gordon. Bruno naturalmente colora a suo senso la zoomorfia morale passata in rassegna dalla sua Circe, che rappresenta come personaggio positivo, autrice di buona magia "politica" e "morale", che restaura l'ordine delle cose denunciando la bestialità di diverse categorie di umani, in termini che ricordano i *Sileni di Alcibiade* di Erasmo, dove questi scrive:

Ogni ceto abbonda di individui, che all'aspetto esterno si presentano come uomini, anzi come uomini insigni. Se però apri il Sileno, troverai dentro a questo un maiale, dentro a quello un leone, dentro a quell'altro un orso, o forse un asino. È un effetto tutto diverso da quello che i poemi mitologici attribuiscono agli incantesimi di Circe: i prigionieri di Circe avevano corpi di bestie e coscienze di uomo, i nostri contemporanei invece nascondono sotto l'aspetto umano una bestia<sup>24</sup>.

Nella spettacolare magia della Circe di Bruno, diventano porci, cani, galli, e così via, i falsi dotti, fra gli altri, e i cattivi politici, i falsi cortigiani e i falsi patrioti, anche con un riferimento alle guerre di religione che hanno sconvolto la Francia:

CIRCE. — Il gallo, pur essendo un animale bellissimo [...], solare, imperioso e quasi divino, nondimeno fa cattivo uso delle proprie forze [...], perché troppo spesso muore in battaglia per le vili e oziose galline, combattendo contro il proprio simile e fratello [...]. Lo avresti potuto scorgere nascosto sotto le spoglie di quanti furono soliti logorarsi in reciproci dissidi<sup>25</sup>.

Sono queste le multiformi figure dell'immoralità, dell'ignoranza e della violenza che popolano la Francia e più latamente il mondo; questi uomini sono la "crisi" del mondo e la sua "follia". La magia di Circe svela la vera natura, infame e ripugnante, di questi uomini.

La Circe di Bruno forse conviene, in fondo, con quella di John Gordon: Bruno, negli *Eroici furori*, con la figura di Circe designerà "la onnipresente materia", figlia del Sole, perché possiede e dispensa le "forme" che "con l'aspersione delle acque, cioè con l'atto della generazione, per forza d'incanto, cioè d'occolta armonica ragione,

cangia il tutto". Circe è il principio generale che amministra sia la caduta nella "cecità" della condizione bestiale, sia la riascesa alla luce degli uomini capaci di guarire da quella cecità; la maga è "archetipo per eccellenza della vicissitudine"<sup>26</sup>.

Non basta a Bruno tuttavia di produrre la sua Circe, simbolo di magia filosofica e moralizzatrice. Egli sente di dover offrire la cruda rappresentazione delle follie cui la fede nella magia posticcia e ingannevole, fonte di lucro per i furbi e di punizione per gli "asini", può spingere uomini caduti nella "cecità". Lo fa nel *Candelaio*, mettendo in scena ed esponendo al ludibrio le vane ricerche di magie e ritrovati alchemici, in cui si perdono uomini dalla bestiale natura. La sua unica produzione strettamente teatrale dimostra una finalità e una modalità di invenzione, di registro e di lingua profondamente contrarie, certo, alla "utopia" idealizzante del *Balet comique*, a quella pretesa restaurazione del "siècle doré" che l'*Homme Fugitif* dal palazzo stregato di Circe, nella prima scena del *Balet*, rivolgendosi al re, a questi attribuisce<sup>27</sup>. Il mondo del *Candelaio* — ben diversamente dal lieto fine del *Balet*, con la luminosa vittoria della potenza, sapienza e giustizia di Enrico III — sembra senza luce e senza speranza di redenzione, e il castigo dei folli e degli "asini" è operato non a caso da una banda di malfattori, autori dell'unica giustizia possibile, sembrando impotenti o indifferenti, distanti o addirittura assenti o colpevoli, la giustizia politica e quella ecclesiastica. Preme però a Bruno proclamare che la sua filosofia gli permette di guardare lontano, al momento in cui dalle tenebre si potrà tornare alla luce, secondo il ritmo vicissitudinale, "circeo", delle cose, come avverte nella dedica del *Candelaio*, *Alla Signora Morgana*:

Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annichila; è uno solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo. Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisce, 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 là, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi<sup>28</sup>.

*Candelaio* e *Cantus Circaeus*, possibile contro-canto, quest'ultimo, alla *Circé* in cui si esalta ottimisticamente il regno dei Valois, costituiscono le diverse parti di un unico discorso. Il *Cantus*, testo di esercizio mnemotecnico, con quel suo immenso catalogo di nomi di animali da mandare a memoria, "teatralizza" la denuncia della follia del mondo disvelando la natura bestiale degli umani, e a suo modo può costituire una sorta di intervento indiretto di "critica"

teatrale, proponendo una lettura della figura di Circe apparentemente rovesciata rispetto alla “lettera” del *Balet comique*, ma che può scoprirsi invece in fondo consentanea con la lettura allegorico-filosofica della figura di Circe, offerta da John Gordon nelle pagine finali del volume del 1582. Al *Cantus* come “prologo” critico e filosofico il *Candelaio* offre un *pendant* in scena, esibendo, per il divertimento e la edificazione degli spettatori, attraverso il dileggio e la denuncia dell’amore fasullo e petrarcheggiante di Bonifacio, della forsennata ossessione alchemica di Bartolomeo, e della tronfia e saccente pedanteria di Manfurio, tre forme esemplari della “asinità” di molti uomini.

## Notes

1. Sulla magia, in G. Bruno Cf. S. Bassi, *Magia*, in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, a c. di M. Ciliberto, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, 3 voll., vol. II, pp. 1136–1141, e EAD., *Mago*, *ibid.*, pp. 1144–1149, anche per la presenza del tema della magia e del mago nel *Cantus Circaeus*, e nel *Candelaio*, e la bibliografia indicata. Sulla tematica del “vincolo” in chiave civile Cf. in particolare almeno E. Scapparone-N. Tirinnanzi, “Giordano Bruno e la composizione del *De vinculis*”, *Rinascimento*, n. s., 37, 1997, pp. 155–231; E. Scapparone, “*Tempus vincendi. Filosofia dell’amore e ‘civile conversazione’ nel ‘De vinculis’*” in *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici*, Convegno internazionale, Roma, 23–24 ottobre 1998, a c. di E. Canone, Firenze, Olschki, 2003, pp. 343–365. Per le opere dedicate alla magia, vedi G. Bruno, *Opere magiche*, Testo latino a fronte, éd. M. Ciliberto, S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Milano Adelphi, 2000.
2. Su Bruno in Francia, anche per la bibliografia precedente, vedi S. Ricci, *Giordano Bruno nell’Europa del Cinquecento*, Roma, Salerno editrice, 2000, capp. III e VI; M. Ciliberto, *Giordano Bruno. Il teatro della vita*, Milano, Mondadori, 2007; O. Catanorchi, “Francia”, in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini, op. cit.*, vol. I, pp. 777–779, e le altre voci dell’opera e la bibliografia cui in questa voce si rimanda. In particolare, anche per la fortuna del *Candelaio* in Francia, vedi *Giordano Bruno e la Francia*, a c. di R. Gorris Camos, introduzione di D. Bigalli, atti della giornata di studi, Verona 19 aprile 2007, Manziana, Vecchiarelli, 2009; A. Preda, *Ilarità e tristezza. Percorsi francesi del “Candelaio” di Giordano Bruno (1582–1665)*, Milano, LED, Edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto, 2007. Per il testo del *Cantus* e il suo commento, Cf. G. Bruno, *Cantus Circaeus*, in *Opere mnemotecniche*, a c. di M. Ciliberto, M. Matteoli, R. Sturlese, N. Tirinnanzi, 2 tt., t. I, pp. 586–806. Per il *Candelaio*, edizione e storia del testo, vedi G. Bruno, *Chandelier*, éd. Y. Hersant et N. Ordine, introduction philologique par G. Aquilecchia, texte établi par G. Aquilecchia, préface et notes par G. Barberi Squarotti, trad. Y. Hersant, Paris, in *Oeuvres complètes*, vol. I, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
3. Cf. M. Ciliberto-N. Tirinnanzi, *Il dialogo recitato. Per una nuova edizione del Bruno volgare*, Firenze, Olschki, 2002.
4. Cf. G. B. Della Porta, *Della magia naturale libri XX*, Napoli, Carlino, 1611, pp. 2–4.

5. Cf., anche per ulteriore bibliografia, S. RICCI, *Della Porta, Giovan Battista*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero — Filosofia*, a c. di M. Ciliberto, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, e ID., “Giambattista Della Porta: mago, Linceo, teatrante”, *Bruniana et Campanelliana*, XXI, 2015/1, pp. 123–134.
6. G. BRUNO, *De magia naturali*, in *Opere magiche, op. cit.*, pp. 167–169.
7. CILIBERTO, *Introduzione a BRUNO, Opere magiche, op. cit.*, pp. xxvii, xxix.
8. Cf. T. CAMPANELLA, *Del senso delle cose e della magia*, a c. di G. Ernst, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 163.
9. Cf. F. MARTINO, “Della Porta Giovan Battista”, in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini, op. cit.*, vol. I, pp. 468–470, e la relativa bibliografia.
10. G. BRUNO, *Sigillus sigillorum*, in *Opere mnemotecniche, op. cit.*, t. II, p. 263.
11. G. B. DELLA PORTA, *Teatro*, a c. di R. SIRRI, 15 voll., 4 tt., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000–2003, t. 3, p. 331.
12. *Le Balet Comique by Balthazar de Beaujoyeulx*, 1581. *A Facsimile With an Introduction* by M. M. McGowan, Binghamton, New York, Medieval & Renaissance texts and studies. Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1982, p. 43. La edizione originale comparve a Parigi nel 1582, per i tipi di Adrian le Roy, Robert Ballard e Mamert Patisson, Imprimeurs du Roy. Su de Beaujoyeulx, Cf. S. SALLUCCI, *Baltazarini, Baldassarre, detto di Belgioioso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 5, 1963, pp. 627–632. Cf. sul *Balet*, nel contesto della corte dei Valois, e anche con riferimento a Bruno, F. A. YATES, *Astrea. L'idea di impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 178–203.
13. TH. AGRIPPA D'AUBIGNÉ, *Les tragiques*, éd. par F. Lestringant, Paris, Gallimard, 1995, p. 86, L. I, v. 325.
14. Cf. *Histoire universelle du Sieur d'Aubigné*, Maillé, Jean Moussat, 1616–1620, voll. 3, vol. I, p. 41.
15. VEDI A. GORDON, “Gordon, John”, in *Dictionary of National Biography*, vol. 22, [https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary\\_of\\_National\\_Biography,\\_1885-1900/Gordon,\\_John\\_\(1544-1619\)](https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1885-1900/Gordon,_John_(1544-1619)), consultato il 27 novembre 2021.
16. *Le Balet Comique by Balthazar de Beaujoyeulx*, op. cit., pp. 74–75. Si tratta della “Autre Allegorie de la Circé, selon l'opinion du sieur Gordon, Escoçois, gentilhomme de la Chambre du Roy”, che segue, nel volume, alcune più brevi interpretazioni del mito di Circe, una tratta da Natale Conti, *Mythologiae* (1551), una seconda attribuita a M. de la Chesnaye, e una terza detta “morale”. La prima definisce Circe la mistione degli elementi, contrapposta a Ulisse, che rappresenta l'anima immortale dell'uomo; la seconda interpreta Circe come rappresentazione dello scorrere del tempo; la terza suggerisce Circe come il “naturel de l'homme”, che spinge al vizio, di nuovo contrapposta a Ulisse, parte razionale dell'anima.
17. Cf. *Le Balet Comique by Balthazar de Beaujoyeulx*, op. cit., pp. 60–61: “Puis que tu es muable, & puis que la pitié Et rigueur ont de toy chacun' une moitié [...] Oste ceste pitié qui te rend variable”, dice a se stessa la maga nel “complainte” in cui si dispera, per essersi lasciata sfuggire dal serraglio un gentiluomo che prima aveva ridotto a fiera, e poi restituito alla specie umana.
18. Ivi, p. 63.
19. Ivi, pp. 64–65.
20. Ivi., p. 64.
21. Cf. ivi, p. 72.
22. Cf. M. FUMAROLI, Prefazione a N. ORDINE, *Tre corone per un re. L'impresa di Enrico III e i suoi misteri*, Milano, Bompiani, 2015, p. xi.

23. Cf. G. BRUNO, *Cantus Circaeus*, in *Opere mnemotecniche*, op. cit., t. I, pp. 589–593. Intorno ai rapporti di Bruno con Enrico III e la sua corte Cf. le indicazioni bibliografiche date sopra, in n. 2.
24. ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbi*, a c. di S. Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1990, p. 79. Sul tema circeo in Bruno per la sua derivazione erasmiana Cf. M. CILIBERTO, *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno*, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. 75–76.
25. G. BRUNO, *Cantus Circaeus*, in *Opere mnemotecniche*, op. cit., t. I, p. 653.
26. G. BRUNO, *De gli eroici furori*, in *Dialoghi filosofici italiani*, a c. di M. Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000, p. 771, e p. 1365, n. 71. Sulla figura di Circe in Bruno in generale, e per rapporto alle tradizioni e agli usi rinascimentali del mito, Cf. O. CATANORCHI, “*Circe*”, in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, op. cit., vol. I, pp. 344–346, e la relativa bibliografia.
27. *Le Balet Comique by Balthazar de Beaujoyeux*, op. cit., p. 59.
28. G. BRUNO, *Chandelier*, op. cit., pp. 13–15.

