

# MAMFURIO E OLOFERNE

di *Masolino D'Amico*

Nel suo classico studio su *Pene d'amor perdute*, Frances A. Yates (1936) propose una soluzione per almeno alcuni dei misteri di questa commedia, così limpida in superficie ma anche così piena di allusioni oggi difficilmente decifrabili, in quanto dirette a un pubblico di iniziati. La trama – quasi l'unica in tutta la produzione di Shakespeare alla quale non sono stati trovati degli antecedenti in qualche lavoro di altri – si riassume in poche righe. Un giovane re di Navarra convince tre fedeli cortigiani suoi coetanei a ritirarsi con lui per un periodo di meditazione che durerà tre anni, durante il quale ciascuno si impegna a non frequentare esponenti dell'altro sesso. Subito dopo però piomba nel *buen retiro* del quartetto una regina di Francia, in importante visita diplomatica. Il re è costretto ad accoglierla, e i suoi compagni a fare lo stesso con le tre dame che la accompagnano: inutile dire che i voti sono presto dimenticati e che ciascuno dei quattro non solo si innamora di una diversa sopraggiunta, ma le fa la corte, sia pure cercando di agire all'insaputa degli altri. Ci sono piccoli equivoci e contrattempi, e una trama secondaria in cui dei personaggi pieni di prosopopea – uno spagnolo spaccone, un curato di campagna, un maestro di scuola, un gendarme – offrono con le loro goffe affettazioni di cultura una versione grottesca della raffinatezza accademica dei cortigiani, mentre dei villici amoreggiano con una concretezza ignota ai loro superiori. Ridotta così all'osso, la vicenda è semplicissima e in grado di arrivare anche dove non ci aspetteremmo; di recente, per esempio, l'avventurosa regista anglofrancese Corinne Jaber ha raccontato di essere riuscita ad allestirla nientemeno che a Kabul, con attori afgani tutti rigorosamente maschi e completamente digiuni di Shakespeare. Dopo avere scartato molti altri lavori del Bardo che si erano sentiti proporre, quegli interpreti musulmani, del tutto estranei alle tradizioni e alle convenzioni teatrali dell'Occidente, avevano trovato qui parecchi motivi con cui identificarsi: separazione dei sessi, aspirazione dei maschi alla purezza, corteggiamento romantico a forza di poesie...

D'altro canto, si diceva, il lavoro pullula di interrogativi insoluti, a partire dalla sua stessa data di composizione, certamente anteriore al 1598 ma, si direbbe, non così antica come si congetturò in passato, quando qualcuno la assegnava addirittura al 1591, ossia a uno Shakespeare esordiente o quasi. Oggi si tende a collocarla piuttosto intorno al 1594, avvicinandola dunque a *pièces* come *Sogno di una notte di mezza estate* e *Romeo e Giulietta*, rispetto alle quali *Pene d'amor perdute* dovette godere di minore successo, anche se spettatori raffinati avrebbero continuato a coltivarla: fu rappresentata davanti alla Regina nel 1597 o nel 1598, e nel 1604 il conte di Southampton, antico protettore di Shakespeare nonché, forse, dedicatario dei Sonetti, la scelse per intrattenere Giacomo I invitato a casa sua dopo che il sovrano lo aveva fatto liberare dal confino nella Torre dove Elisabetta lo aveva fatto rinchiu-

dere per la parte avuta nella ribellione del conte di Essex. E proprio Essex e Southampton figurano nella complessa e affascinante spiegazione proposta dalla Yates. Nel suo saggio ormai lontano nel tempo, la grande esperta di occultismo rinascimentale muove da un passo controverso del testo, in cui sembrerebbe alludersi a una cosiddetta School of Night (scuola della notte), per costruire una tesi secondo cui attraverso le pretese accademiche del Re di Navarra la commedia vorrebbe canzonare una precisa cerchia esoterica di intellettuali fiorita intorno all'ex favorito della Regina Sir Walter Raleigh. Di questa cerchia o scuola segreta – “scuola di ateismo”, come si mormorò – facevano parte tra gli altri il poeta e drammaturgo George Chapman, talvolta indicato come il poeta-rivale dello Shakespeare dei *Sonetti* e autore di un poema intitolato *Shadow of Night*; il letterato Gabriel Harvey; l'erudito e traduttore John Florio. Sir Walter Raleigh cadde in disgrazia nel 1592 e finì nella Torre, reo di avere sposato una dama della Regina senza chiedere l'augusta approvazione, e circa due anni dopo il gruppo di dotti che egli aveva animato fu messo sotto inchiesta. Tra le affettazioni di questa School of Night, un po' ispirata alle accademiche neoplatoniche fiorite in Italia, c'era quella di privilegiare la sapienza sulla galanteria. L'affermazione che le donne vanno subordinate allo studio campeggia, per esempio, in un saggio scoperto dalla Yates e scritto dal conte di Northumberland. Costui, che è nominato da Chapman nella dedica di *Shadow of Night*, era amico di Raleigh e marito dal 1594 – attenzione – di Dorothy Devereux. Dorothy era sorella sia del conte di Essex sia di Penelope, alias Lady Rich, celebrata a suo tempo come Stella nei sonetti di Sir Philip Sidney: la quale Stella o Penelope, così come sua sorella era stata umiliata (si fa per dire) dal poco cavalleresco Northumberland, suo consorte dal 1594, aveva dovuto subire un'analoga censura da parte di un postulante del suo principale corteggiatore, leggi un certo Giordano Bruno, erudito italiano dai trascorsi religiosi. Questi aveva dedicato vari anni prima, nel 1584-85, a Sir Philip (il quale, si ricordi, sarebbe morto giovane, in battaglia, nel 1586) alcuni libri nella propria lingua tra cui uno intitolato *De gli eroici furori*, nel quale si condanna l'amore romantico e in particolare la prassi di comporre sonetti, in favore del perseguimento di una forma di cultura più alta. È vero che nella conclusione questo Giordano Bruno aveva tentato di fare un po' di marcia indietro, affermando che le donne inglesi fanno eccezione in quanto creature celesti e persino “stelle”. Ma qualche anno dopo la partenza del Bruno dall'Inghilterra, il suo amico e quasi compatriota (inglese di padre italiano) John Florio aveva rinnovato l'attacco contro le donne nei dialoghi usciti come *Second Fruits* (1591). *Pene d'amor perdute* sarebbe dunque la risposta, ovviamente giocosa e in chiave, contro questi peccati di lesa sovranità delle dame, promossa dal clan Essex-Southampton-eredi di Sir Philip Sidney.

Fondata com'è in gran parte su congetture, la teoria della Yates non è accettata, oggi, dalla maggior parte degli eruditi, né è questa la sede per discuterla. Fu nella sua formulazione, tuttavia, che emerse per la prima volta nella vasta opera della studiosa, e proprio in un rapporto sia pure alla lontana con Shakespeare, quella figura di Giordano Bruno al quale ella avrebbe in seguito dedicato ricerche molto approfondite e originali, neanch'esse sempre approdanti a tesi che gli altri esperti abbiano accolto senza riserve. Ovviamente anche altri, prima e dopo la Yates, si sono sforzati a loro volta di spiegare gli enigmi di *Pene d'amor perdute*. Tra questi c'è chi pur non avendo una teoria generale per l'interpretazione di tutta la commedia cerca spesso di decifrare almeno alcune allusioni. In particolare, molti hanno avanzato l'ipotesi che i caratteri più ridicoli, vale a dire il quartetto di buffi individui che

agiscono nella trama secondaria, fossero caricature di persone esistenti davvero. Di Don Armado, il magniloquente spaccamontagne spagnolo, qualcuno ha persino argomentato che avrebbe dovuto far pensare allo stesso Sir Walter Raleigh, solo perché costui aveva un forte accento dell'Ovest dell'Inghilterra, e a quanto pare pronunciava, non diversamente da Don Armado, la parola *sirrah* (appellativo con cui ci si rivolge a un inferiore) come se fosse scritta *chirrah*<sup>1</sup>. Altri candidati a simili indagini sono stati il maestro di scuola Oloferne, il curato Nataniele e il gendarme Dull (Intronato, nella versione di Nemi D'Agostino). Qui vorrei occuparmi del maestro Oloferne, che nella commedia arriva tardi, solo al quart'atto, ma la cui presenza è incisiva. Il suo imponente nome biblico Shakespeare lo derivò con ogni probabilità dal *Gargantua* di Rabelais (1535), dove l'insegnante di latino del protagonista, definito «grand docteur sophiste», si chiama Maistre Thubal Holoferne (e Tubal si chiamerà un altro personaggio shakespeariano, l'ebreo amico di Shylock nel *Mercante di Venezia*). Nel 1747 William Warburton, curatore di un'edizione di Shakespeare peraltro non troppo autorevole, dichiarò senza esitazione (e senza prove) che Oloferne era certamente una caricatura di John Florio. Tra le altre candidature emerse in seguito e sostenute da altri ci furono quella del poeta Chapman; del matematico Thomas Harriot (altro adepto della "scuola di ateismo" di Raleigh, poetaastro a tempo perso, ed ex maestro di scuola); di un innominato maestro di scuola di Shakespeare stesso. Per nessuna esistono prove convincenti, a parte il fatto che tutti i candidati furono dei letterati e degli eruditi, presumibilmente propensi a citare i classici, più o meno a proposito, e a sciacquarsi la bocca con vocaboli rari.

Queste ipotesi più o meno fantasiose si scontrano però con le parole di saggezza che si trovano in quella che è rimasta a tutt'oggi la migliore analisi dei personaggi comici di *Pene d'amor perdute*, vale a dire uno studio pubblicato nel lontano 1925, autore tale Oscar James Campbell. A proposito del nostro Oloferne, costui scrive (traduco):

Queste teorie [...] oltre a essere impossibili da dimostrare, ignorano l'esistenza di una delle più diffuse e popolari convenzioni del palcoscenico italiano del tempo – quella del pedante. Il modello di questo personaggio era una figura internazionale, prodotto della cultura del Rinascimento. Con l'avvento della nuova scienza i metodi intellettuali degli scolastici o dei filosofi della scuola medioevale diventarono naturalmente oggetto di ridicolo. Questo tipo di studioso finì per apparire come un'assurda combinazione del logico intransigente e del retore formale. Nel teatro fu fatto argomentare secondo tutte le forme del sillogismo – concedendo il maggiore e negando il minore. [...] Più tardi le esagerazioni dello stesso umanista diventarono oggetto di satira – la sua saggezza sicura e superiore, che tuttavia lo rendeva inerme davanti a qualsiasi situazione difficile, e la sua lingua variopinta, mezzo italiana e mezzo latina. Costui ha una inclinazione speciale per sfoggiare la propria erudizione negli scambi con persone di classe inferiore, tra le quali suscita equivoci che lo riempiono di furore. Di solito si innamora, e in questa condizione le sue insaziabili citazioni di massime latine e di antecedenti classici lo rendono particolarmente ridicolo. Viene sempre ingannato e fuorviato, ma cerca di trarre consolazione dal suo sapere. Pensa ai grandi uomini del passato che sono stati perseguitati dalla sventura e spera che questo pensiero gli porti l'equanimità. Ogni tanto si fa di lui un filosofo a parole e un ipocrita licenzioso nei fatti. Come tale viene scoperto e scacciato (Campbell, 1925, pp. 33-4).

Secondo il Campbell, dunque, Don Armado e gli altri, e segnatamente come si è visto Oloferne, lungi dall'essere stati ispirati da personaggi esistenti, sono in realtà tipi fissi o

maschere che vengono dalla Commedia dell'Arte italiana. Don Armado è la riproposta rinascimentale del *Miles Gloriosus* plautino, dotato ora di tratti iberici data la familiarità del Bel Paese con milizie di quella provenienza: elemento indispensabile nel repertorio di parecchie compagnie e particolarmente evidente in quella dei Gelosi, il cui capocomico G. B. Andreini, che lo interpretava, gli diede il nome di Capitan Spavento di Valle Inferno. Poco meno frequente fu la maschera del pedante, ovvero pedagogo, ciarlatano, spesso definito “il Dottore” e di solito battezzato Graziano. L'attore dei Gelosi specializzato in questo tipo fisso – latino maccheronico, etimologie assurde, citazioni sciocche, pronunce grottesche di parole, passione per i sinonimi – si chiamava Ludovico Bianchi. Così definisce il Pedante, o Dottore, Luigi Rasi nel suo fondamentale studio *I comici italiani. Biografie, bibliografia, iconografia*:

Il Dottore è sempre il solito ignorantone, saccentone, che sputa sentenze, con mescolanza inevitabile di latino maccheronico, di citazioni spropositate, di etimologie bislacche... Segno evidente che il tipo vero del Graziano ebbe al cospetto del pubblico per base unica la saccenteria ignorante, la etimologia insulsa, la storpiatura grottesca di vocaboli, la buffoneria delle citazioni latine (Rasi, 1897, vol. I, p. 407).

Sono tratti indubbiamente applicabili all'Oloferne di Shakespeare, ma a questo punto ci si domanderà dove e quando il Bardo abbia avuto contatti con i comici italiani. Questi come è noto visitavano spesso la Francia – Andreini, con i Gelosi, fu a Parigi nel 1571, 1574, 1576, 1599 e 1603-04 – ma le loro spedizioni in Inghilterra, seppure certamente avvennero, sono meno documentate. L'unico elemento riconducibile alla troupe dei Gelosi che risulta abbia visitato Londra, per esempio, è Donato Martinelli, fratello di Tristano che era l'Arlecchino di Andreini, e questo avvenne negli anni 1570. Tuttavia è del 1592, ossia in epoca shakespeareana, un attacco del libellista Thomas Nashe, autore di *Pierce Pennilesse*, contro i *players beyond the sea* (attori d'oltremare), i quali sarebbero «una sorta di comici strabuzzatori di occhi e sboccati, che fanno recitare le parti femminili a delle puttane – e non si tirano indietro davanti a nessuna battuta immodesta o azione poco casta che possa suscitare il riso». Li vide, Shakespeare? Probabilmente, sì; in ogni caso, sapeva certo di loro. Usa ben tre volte il termine Pantalone per definire un vecchio risecchito, in *Come vi piace* (II, vii, 158), in *Otello* (I, ii, 12) e nella *Bisbetica domata* (III, i, 37), dove sono presenti anche vari pedanti, veri e finti. Inoltre potrebbe avere letto *Gl'Ingannati* (1526), dove c'è un Piero buffo tutore di Fabrizio; la *pièce* fu tradotta in latino come *Laelia* e allestita dagli studenti del Queen's College di Cambridge nel 1590 e poi nel 1598, e la si è indicata come una fonte della *Dodicesima notte*. Infine, un Pedante corteggia una servetta in un latino incomprensibile, nella commedia pre-shakespeareana anonima *The Two Italian Gentlemen*.

Non risulta che faccia parte delle fonti sicure cui Shakespeare può avere attinto o, meglio, che gli abbiano consegnato una maschera riconoscibile come quella di Oloferne in *Pene d'amor perdute*, *Il Candelaio* di Giordano Bruno, che è forse il più famoso e illustre testo italiano cinquecentesco (letterario, perché non risulta sia stato rappresentato) in cui campeggi un Pedante ridicolo. Ma leggendo *Il Candelaio* accanto a *Pene d'amor perdute*, la tentazione di pensare che il Bardo lo abbia avuto per le mani è quasi irresistibile. Per scrupolo, prima di compiere questa operazione ci porremo due domande. Le prima è: poteva avere accesso Shakespeare a una copia del lavoro? E la risposta è sì, poteva. *Il Candelaio* era stato

scritto e pubblicato a Parigi nel 1582, e se anche il volume non fosse arrivato in Inghilterra per conto suo, può ben darsi che l'autore ne portasse seco una o più copie quando si trasferì a Londra nel 1584 per un lungo soggiorno, come ospite dell'ambasciatore francese. Bruno lasciò definitivamente le Isole Britanniche l'anno dopo, ben prima di quando presumibilmente Shakespeare arrivò a Londra, ma quando questo avvenne o poco dopo, nei primi anni 1590, è quasi certo che il giovanotto di Stratford ebbe contatti con personaggi che a Bruno erano stati vicini, come il surricordato John Florio, della cui traduzione di Montaigne come ben si sa si abbeverò assai (e che forse è citato in *Pene d'amor perdute* in un detto italiano pronunciato da Oloferne e presente in *Second Fruits*: «Venetia, Venetia, Chi non ti vede, non ti pretia»). Seconda domanda: era in grado Shakespeare di leggere l'italiano di Giordano Bruno? Anche qui la risposta è affermativa. Nel senso che pur non essendo mai stato dimostrato che Shakespeare sapesse davvero l'italiano (così come non sapeva davvero né il latino né il greco, almeno secondo Ben Jonson), qualsiasi uomo colto del suo tempo un po' di italiano lo masticava, o almeno aveva chi lo masticava per lui. Come fece, in seguito, Shakespeare a leggere la novella di Giovambattista Giraldi Cinthio dalla quale ricavò *Otello*? E non è significativo che proprio a Londra, durante il suo soggiorno, Giordano Bruno abbia pubblicato e in gran parte dedicate a Sir Philip Sidney ben sei opere in italiano, come dire quasi la totalità della sua produzione in questa lingua?

Non sapremo mai se il Mamfurio di Giordano Bruno abbia direttamente ispirato l'Oloferne di Shakespeare, ma è indubbio che i due "siano" lo stesso personaggio, ovvero la stessa maschera, e che dunque risalgano a quel comune archetipo che gli studiosi succitati hanno descritto. Mettiamoli per un momento l'uno accanto all'altro. Entrambi sono ossessionati dalla lingua. Ecco alcune etimologie di Mamfurio:

Ma chi è questa che con quel *calato in brachiis* [cesto sulle braccia] me si fa *obvia*? È una *muliercula*, *quod est per ethimologiam sexo molle*, mobile, fragile e incostante, al contrario di Ercole. O bella etimologia! È di mio proprio Marte or ora *deprompta* [emessa] (*Il Candelaio*, I, v)<sup>2</sup>.

GIO. BERNARDO: ...Vorrei saper da voi che vuol dir: pedante.

MAMFURIO: *Lucentissime* voglio dirvelo, insegnarvelo, declamarvelo, esporvelo, propalarvelo, *palam* farvelo, insinuarvelo, *et – particula coniunctiva in ultima dictione apposita* – enuclearvelo; *sicut, ut, velut, quemadmodum nucem ovidianam meis coram discipulis, – quo melius nucleum eius edere possint, – enucleavi*. Pedante vuol dire quasi *pede ante: utpote quia* ave lo incesso prosequitivo, col quale fa andare avanti gli *erudiendi* puberi; *vel per strictiorem arctioremque aethimologiam*: P e, perfectos, – D a n, dans, – T e, thesauros. – Or che dite de l'ambedue? (*Il Candelaio*, III, vii).

E questo è Oloferne:

HOLOFERNES: The deer was, as you know, *sanguis*, in blood; ripe as the pomewater, who now hangeth like a jewel in the ear of *coelo*, the sky, the welkin, the heaven; and anon falleth like a crab on the face of *terra*, the soil, the land, the earth.

NATHANIEL: Master Holophernes, the epithets are sweetly varied, like a scholar at the least: but, sir, I assure ye, it was a buck of the first head.

HOLOFERNES: Sir Nathaniel, *haud credo*.

DULL: 'Twas not a *haud credo*, 'twas a pricket (*Love's Labour Lost*, IV, ii)<sup>3</sup>.

Sia Mamfurio sia Oloferne adoperano termini latini che spiazzano i loro interlocutori, il che costa caro a Mamfurio, il quale, derubato, si ostina a chiedere aiuto in un latino con parole che nessuno capisce, ovvero che i mariuoli da cui è circondato fiongono di non capire.

In *Pene d'amor perdute* il Pedante non ha molto da fare, è una figura di contorno, sia pure gustosa, e il ludibrio al quale viene esposto quando i cortigiani ridono della pantomima che ha offerto coi suoi compagni è bonario, tanto che probabilmente lui non se ne rende nemmeno conto. Mamfurio nel *Candelaio* occupa invece un buon terzo della vicenda, anche se si mantiene totalmente passivo, limitandosi a sproloquiare con molto sussiego, senza registrare gli sberleffi della canaglia; alla fine però il suo creatore, come volendo colpire attraverso lui tutta una genia che disprezza, lo fa punire crudelmente, permettendo che i farabutti lo spoglino prima del suo denaro, poi dei suoi abiti e, infine, lo bastonino sulle terga e sulle mani. Oltre ad avere tante caratteristiche in comune, in un paio di occasioni Mamfurio e Oloferne agiscono nello stesso modo. Entrambi si occupano di epistole amoroze: Mamfurio ne ha scritta una a beneficio del Candelaio infoiato, mentre Oloferne esamina con perizia quella in versi inviata da Berowne a Katharine, ma recapitata per errore alla contadinella Jaquenetta. Inoltre, sia Mamfurio sia Oloferne si esibiscono in una composizione poetica di dubbio valore e di stile antiquato, il primo in una imitazione di Ovidio in metro zoppicante e rime abbastanza astruse, il secondo in versi allitterativi, passati di moda da mezzo secolo. Nessuno dei due ha tuttavia il minimo dubbio sulla propria eccellenza.

MAMFURIO: Che vi par di questi versi? Che ne comprendete con di vostro ingegno il metro?

OTTAVIANO: Certo, per esser cosa d'uno della profession vostra, non sono senza bella considerazione.

MAMFURIO: *Sine conditione et absolute* denno esser giudicati di profonda perscrutazione degni questi frutti raccolti dalle miglior piante che mai producesse l'eliconio monte, irrigate ancor dal parnassio fonte, temprate dal biondo Apolline, e dalle sacrate Muse coltivato. E che ti par di questo bel discorso? Non vi ammirate adesso come pria già? (*Il Candelaio*, II, i).

HOLOFERNES: This is a gift that I have, simple, simple; a foolish extravagant spirit, full of forms, figures, shapes, objects, ideas, apprehensions, motions, revolutions: these are begot in the ventricle of memory, nourished in the womb of *pia mater*, and delivered upon the mellowing of occasion. But the gift is good in those in whom it is acute, and I am thankful for it (*Love's Labour Lost*, IV, ii)<sup>4</sup>.

Sia Mamfurio sia Oloferne, infine, sono dominati – a questo si è già accennato – da una insana passione per la lingua: si beano, ripetiamolo ancora una volta, di citazioni, elenchi di sinonimi, false etimologie, parole rare, commenti sulla pronuncia corretta e via dicendo. Queste sono le caratteristiche della maschera del Dottore o Pedante. Ma sia in Mamfurio sia in Oloferne il tratto non è solo pretesto di lazzi: è funzionale all'essenza della commedia. *Pene d'amor perdute* è infatti una commedia “sulla” lingua, una commedia che espone una sua riflessione sulla lingua. Ci sono quattro gruppi di parlanti, il re e i suoi cortigiani, che si esprimono in maniera artificiale, con eleganti ricercatezze; il quartetto dei buffi, capitano da Don Armado e da Oloferne, che cercando di eccellere in questo stesso campo commette esagerazioni e spropositi; i contadini, che comunicano con rozza

efficacia, ma con scarsa finezza; e la regina con le sue dame, che propugnano un modo di esprimersi sincero e cristallino – che si fanno beffe dei tentativi dei loro corteggiatori, e che da ultimo, quando vincono, li condannano a tornare alla schiettezza. Si è discusso se Shakespeare dilungandosi scherzosamente sulle esercitazioni poetiche dei cortigiani (ma alcune delle poesie che compose a loro nome sono così valide, che finirono in antologie dell'epoca) volesse prendere di mira uno stile preciso come il cosiddetto eufuismo del drammaturgo e scrittore John Lyly. Ma sembra più plausibile che lodando la mancanza di artifici volesse solo reagire genericamente contro gli eccessi della retorica barocca, della quale peraltro egli stesso era e sempre più sarebbe diventato un esponente eccelso. Non c'è da meravigliarsi: in ogni epoca gli scrittori hanno teorizzato la semplicità naturale anche quando praticavano il contrario. Nelle due poesie intitolate *Jordan*, George Herbert (1593-1633), forse il più grande, con John Donne, dei poeti barocchi inglesi, esalta proprio quella genuinità che egli non praticava («I pastori sono persone oneste, lasciateli cantare,» dice, «gli indovinelli li faccia pure chi vuole»). Perché questi ideali linguistici vengano applicati sul serio bisogna aspettare la fondazione della Royal Society (1662), ovvero, per quanto riguarda il nostro marinismo, della romana Accademia dell'Arcadia (1690). Ma non spingiamoci troppo in là. Tutto questo è solo per dire che in *Pene d'amor perdute*, dove ogni parlante ha una funzione precisa in quanto esponente di uno stile, Oloferne ha il compito di incarnare gli eccessi e le assurdità ai quali la lingua può essere spinta se maneggiata con esagerata pignoleria e con falsa erudizione.

E *Il Candelaio*? Ebbene, anche *Il Candelaio* è in non piccola parte una commedia “sulla” lingua. In primo luogo, perché dà inizio al gruppo delle opere, tutte scritte nel giro di pochissimi anni, in cui Giordano Bruno abbandonò il latino per il volgare, allo scopo di rivolgersi a un pubblico se non più ampio (ripetiamolo, i suoi lavori in italiano furono tutti pubblicati e diffusi all'estero), certo più dinamico, più aperto, meno paludato. E in secondo luogo, perché l'italiano di Giordano Bruno è tutt'altro che una lingua accademica. Quando scrive in italiano, Giordano Bruno adopera una lingua vivacissima, liberissima, estrosissima, personalissima, a un tempo dotta e popolare; una lingua talvolta oscura, ma piena di invenzioni, lampi, dissonanze; una lingua che sembra volersi beffare dei dotti e della buona educazione. In un contesto dove tutti i personaggi si esprimono con una vivacità e un'energia irresistibile, il pedante Mamfurio ha la funzione del reazionario, dell'oscurantista che cerca di impedire lo sviluppo e il progresso con il suo stupido, miope culto della presunta autorità di scrittori vissuti quindici secoli prima e di una lingua ormai morta e imbalsamata (anche il latino di Giordano Bruno, vale la pena di ricordare, è spregiudicatamente libero e anticlassicista). Sopra ho detto che evidentemente il suo creatore odia questo presuntuoso, intollerante, ottuso, ostinato difensore del passato remoto. Lo odia con tutte le forze, e noi non ce ne meravigliamo. I Mamfuri di questo mondo erano, per un uomo come Giordano Bruno, nemici mortali. E lo dimostrarono.

## Note

1. Così propose Bradbrook (1936). D'altro canto J. A. K. Thompson avanza l'ipotesi che esclamando «chirrah!» Don Armado tenti in realtà un saluto alla greca, «chaire», che si trova tra le formule suggerite da Erasmo in *Familiaria Colloquia*.

2. Tutte citazioni dal *Candelaio* di Giordano Bruno sono tratte dall'edizione a cura di I. Guerrini Angrisani, Rizzoli, Milano 1976.

3. «Il cervo l'era, come saprete, d'ottimo sangue, *sanguis*, maturo come il pomo di paradiso, che ora pende come un gioiello dall'orecchia del *coelum*, cielo, firmamento, volta celeste, e tutt'a un tratto ti casca come mela sarvatica sovra la faccia di *terra*, suolo, terreno, globo terracqueo.

DON NATALINO: Davvero, mastro Oloferne, gli epiteti sono squisitamente variati, farina del sacco d'uno studioso per dire il meno; ma signor mio, io v'assicuro che si trattava d'un cerotto con le prime corna sul capo.

OLOFERNE: *Haud credo*, don Natalino.

INTRONATO: Gnornò che non era un alto redo, ma un cerbiatto d'anni dua» (traduzione di N. D'Agostino). Tutte le citazioni da *Love Labour's Lost* sono tratte dall'edizione bilingue *Pene d'amor perdute*, a cura di N. D'Agostino, Rizzoli, Milano 1992.

4. «Questo mio è un dono di natura che ho, semplice semplice; è un folle spirito stravangante, pieno di forme, figure, profili, oggetti, idee, apprensioni, mozioni e rivoluzioni. Codesti son generati nel ventricolo della memoria, nutriti nel grembo della *pia mater*, e sbrodolati al maturarsi dei tempi. Ma il dono funziona solo in quei che han l'ingegno affusolato, e io ne dico mercé» (traduzione di N. D'Agostino).

### *Bibliografia*

BRADBROOK M. C. (1936), *The School of Night*, Cambridge University Press, Cambridge.

CAMPBELL O. J. (1925), *Love's Labour's Lost Restudied*, University of Michigan Studies in Shakespeare, Milton and Donne, New York.

RASI L. (1897), *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Fratelli Bocca, Firenze.

YATES F. A. (1934), *A Study of Love's Labour's Lost*, Cambridge University Press, Cambridge.