MATTEO LETA

La riscrittura parodica del rituale magico in tre commedie del Cinquecento

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

La riscrittura parodica del rituale magico in tre commedie del Cinquecento

La comunicazione analizza le riscritture parodiche del rituale magico presenti in tre commedie italiane del Cinquecento: il «Viluppo» di Girolamo Parabosco, il «Candelai» di Giordano Bruno e «L'Alchimista» di Bernardino Lombardi. La cultura dell'epoca prestava una notevole attenzione alla stregoneria, percepita come un pericolo per la salute materiale e morale degli uomini. Una tale centralità si riflette nel teatro contemporaneo, in cui il rituale diventa un momento chiave per comprendere il carattere effimero della magia e la natura dei personaggi coinvolti. Il ciarlatano, personaggio marginale e vagabondo, può mantenere le caratteristiche del trompeur trompé che si ritrovano già nel Negromante ariostesco, oppure acquisire paradossalmente il ruolo di sapiente, capace perfino di educare la sua vittima, allontanandola definitivamente dalla magia. Le commedie scelte rappresentano tre approcci diversi rispetto alla parodia del rituale magico: quello del raffinato scrittore e musicista (Parabosco), quello del filosofo (Bruno) e quello del comico dell'arte (Lombardi).

Il XVI secolo ha ospitato un lungo ed elaborato dibattito sulla magia e sulla stregoneria: inquisitori, scrittori e giudici intervenivano sulla natura di queste arti, cercando di comprenderne i poteri e l'efficacia. L'idea – utopica o paradossale, secondo Paola Zambelli – dell'esistenza di una magia naturale, basata esclusivamente sulla «conoscenza delle proprietà occulte dei minerali, vegetali e animali»¹ veniva affiancata da tutta una serie di trattati che pretendevano, invece, di mostrare l'origine diabolica dei poteri magici. La repressione della stregoneria potrebbe in questo senso diventare il simbolo di una lotta intrapresa contro tutti i presunti tentativi diabolici di compromettere la stabilità politica e religiosa dell'Europa del tempo. Non a caso, secondo Denis Crouzet, questi fenomeni risentirebbero di una «angoscia escatologica»², scaturita in un'epoca sconvolta da lunghi conflitti interconfessionali, migrazioni (zingari, ebrei, ecc.) e rivoluzioni geografiche.

Un tale clima non poteva che produrre degli effetti anche nella letteratura e nel teatro contemporaneo; nelle commedie, si trovano spesso figure come il ciarlatano che risentono, evidentemente, del dibattito su questi temi³. Infatti, questo personaggio acquisisce la fisionomia del truffatore itinerante che sopravvive solo grazie alle truffe magiche e mediche proposte a una sciocca platea, tendenzialmente formata da donne, avidi alchimisti e *senes libidinosi*. Sebbene i ciarlatani potessero avere uno statuto preciso nella medicina del tempo, legittimato e autorizzato dalle autorità⁴, i commediografi del Rinascimento tendono invece a rappresentarli come l'emblema del mendicante e dello straniero vagabondo⁵.

¹ PAOLA ZAMBELLI, *L'ambigua natura della magia*, Milano, Il Saggiatore, 1991, p. 302.

² DENIS CROUZET, *Les guerriers de Dieu*, Paris, Champ Vallon, 1990, t. 2, pp. 340-341.

³ Esistono numerosi studi su questi personaggi nel teatro comico XVI secolo. In relazione alla strega, cfr. MIRCO BOLOGNA, *Du tribunal au livre et vice versa: femmes et sorcières dans la littérature italienne, XVe-XVIe siècles*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2015; MORENO CAMPETELLA, *La sorcière dans les comédies vénitienes du XVIe siècle, entre magie et médecine populaire*, in «Seizième Siècle», 10, 2014, pp. 261-276; EVA LARA ALBEROLA, *Hechicheras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010. Sul mago-ciarlatano, cfr. DONALD RADCLIFF-UMSTEAD, *The Sorcerer in Italian Renaissance Comedy*, in *Comparative critical approaches to Renaissance comedy*, edited by Donald Beecher and Massimo Ciavolella, Ottawa, Dovehouse, 1986, pp. 73-98.

⁴ Su questo tema, cfr. DAVID GENTILCORE, *Medical charlatanism in early modern Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

⁵ Il Cinquecento è l'epoca in cui muta completamente l'atteggiamento nei confronti dei questuanti e dei mendicanti, cfr. LUCIANO PARINETTO, *Streghe e potere*, Milano, Rusconi, 1998 e *Il libro dei vagabondi*, a cura di Piero Camporesi, Torino, Einaudi, 1973, pp. I-CLXXV.

In un celebre intervento (*Les marginaux dans l'Occident médiéval*), Jacques Le Goff sottolinea che la società medievale tendeva a marginalizzare tutta una serie di figure, come gli eretici, gli infermi, i sodomiti, gli stranieri e, ovviamente, i maghi. Un tale processo veniva giustificato con la pretesa di salvaguardare la purezza – morale e materiale – della comunità cristiana e andava a colpire qualunque violazione delle norme religiose, sanitarie, sessuali, ed etniche colpendo anche i vagabondi e gli stranieri⁶.

Nel Cinquecento, la figura del ciarlatano viene “riscritta” sulla scena: non si tratta soltanto di un saltimbanco itinerante che spaccia presunti rimedi magici e terapeutici, eseguendo piccole rappresentazioni teatrali. Infatti, questo personaggio – assieme ai suoi clienti – sembra diventare il simbolo di un’alterità “antropologica” in relazione all’ortodossia e, come vedremo, anche all’ordine naturale. Il rituale comico diventa allora il momento in cui emerge l’alterità della magia, ma solo per essere sbeffeggiata e derisa davanti al pubblico.

Le tre commedie esaminate, pur parodiando tutte i rituali magici, presentano tre figure di ciarlatano sostanzialmente differenti. Il *Viluppo* riprende il modello del *Negromante* di Ariosto: infatti, il ciarlatano è rappresentato come un truffatore straniero e vagabondo, i cui inganni finiscono per ritorcersi contro di lui. Lo «zingano» Scaramurè del *Candelaio*, invece, non è solo un impostore errante; infatti, nell’intreccio, questo personaggio acquisisce un vero e proprio statuto filosofico. Nell’*Alchimista* di Lombardi, il servo Vulpino⁷ escogita un rituale magico con cui riesce a “guarire” il padrone Momo, che stava sperperando il suo patrimonio inseguendo le vane promesse della magia. Vulpino diventa, in questo senso, un personaggio ciarlatanesco, ma le sue truffe sortiscono un effetto salvifico, perché fanno ravvedere il folle alchimista.

1. Il «Viluppo» e la testa di morto

Il *Viluppo* (1546) costituisce, assieme alla *Notte*, l’esordio drammaturgico di Girolamo Parabosco. Si tratta di una commedia imperniata sull’amore di Orsino per Sofonisba e di Cornelia per Valerio; tuttavia, l’intreccio viene movimentato dalla presenza del *servus callidus* Viluppo, che si prende gioco del suo padrone, il vecchio innamorato Leggiero, grazie all’aiuto di un negromante.

Il personaggio eponimo della *piève* presenta il ciarlatano al pubblico e ne svela immediatamente l’ignoranza e la presunzione, coinvolgendolo in una bizzarra e ridicola disquisizione sulla nazionalità degli spiriti. Il negromante, infatti, si era presentato millantando di controllare gli elementi naturali e sostenendo di avere con sé «una femina spiritata, laquale predice cose» grazie a una «legione di spiriti», tra cui egli sostiene di riuscire agevolmente a distinguere i toscani, i bergamaschi, gli spagnoli, i greci, i francesi e i tedeschi. Dopo questo primo scambio di battute, il servo si rende conto di avere già incontrato il ciarlatano a Roma, mentre si sforzava di mostrare le sue abilità magiche, anche grazie alla complicità della bella moglie. Infatti, «egli la finge spiritata, e le fa fare, e dire cose da spiritata, e a questo modo ingannando le semplici creature, si guadagna il vivere»⁸.

La presenza di una bella donna al seguito del ciarlatano costituisce un *topos* diffuso nella descrizione dei vagabondi⁹, che sarà ripreso anche in altre commedie, come il *Maritaggio*

⁶ JACQUES LE GOFF, *Les marginaux dans l'Occident médiéval*, in *Les marginaux et les exclus dans l'histoire*, études réunies par Bernard Vincent, Paris, Union Générale d’Éditions, 1979, pp. 19-27.

⁷ Come noto, già nella *Cassaria* di Ariosto il *servus callidus* ha il nome di Volpino.

⁸ GIROLAMO PARABOSCO, *Il Viluppo*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de’ Ferrari, 1560, c. 10v. Quest’edizione è stata oggetto, assieme alla *Notte*, di una ristampa anastatica nel 1977, cfr. ID., *La Notte. Il Viluppo*, prefazione di Giuseppe Vecchi, Sala Bolognese, Arnaldo Forni editore, 1977.

⁹ BRONISLAW GEREMEK, *Les fils de Caïn*, Paris, Flammarion, 1991, p. 98.

dell'*Alchimista* di Giulio Serafini (1624), in cui il ciarlatano Cencio dichiara di voler prendere per moglie una «fanciulla, che con qualche virtù di cantare, e di sonare, e di assai vago aspetto potesse trahere le persone» ad ascoltarlo più volentieri, contribuendo così al suo successo¹⁰.

Viluppo si propone di giacere con la bella donna del negromante, riuscendo a guadagnarsi la fiducia del ciarlatano, che viene coinvolto negli inganni mossi contro il *senex libidinosus*, giustamente paragonato a Calandrino sia per la sua stoltezza sia per la finta elitropia che gli viene venduta¹¹. Ad ogni modo, il negromante non si accontenta solo di questa truffa e ne propone un'altra, che consiste nel far parlare «una testa di morto, che parrà che si mova e spire». Per procurare questo macabro oggetto rituale, Viluppo suggerisce di servirsi del cadavere decapitato di un «bandito», che il negromante potrà procurarsi solo dopo essersi travestito da pinzochera¹². Perciò, il ciarlatano dovrà cambiarsi d'abito, lasciando i suoi vestiti che saranno recuperati da Viluppo. Il servo, approfittando anche dell'oscurità della notte, riesce così travestito a spacciarsi per il ciarlatano agli occhi della moglie e ad unirsi indisturbato con lei.

Prima di commettere l'adulterio, il *servus callidus* convince Leggiero a restare al bordo della stessa sepoltura ove il negromante, vestito da donna, cercava la testa di morto. Perciò, non appena il *senex* intravede degli abiti femminili, si getta in preda ai suoi desideri carnali sul corpo del negromante, che invece pensa di essere attaccato dagli spiriti maligni. La scena viene interrotta dall'apparizione di quattro finti diavoli, amici di Viluppo, che irrompono sulla sepoltura, spaventando il povero negromante. Il ciarlatano, credendo di trovarsi dinnanzi a Satana, è costretto a confessare la sua ignoranza e le sue truffe: «Io non son Negromante, io son un Barro, che fingo di scongiurarti»¹³.

Il rituale magico si configura come il momento in cui sulla scena emergono le imposture del negromante che, credendosi attorniato dai diavoli, confessa la sua totale estraneità al pericoloso mondo demoniaco. Egli non è che un «barro» e non a caso aveva pregato Viluppo di mantenere il segreto sul suo soggiorno romano: infatti, è precipitosamente scappato dalla città capitolina, dopo essere stato riconosciuto come truffatore¹⁴. Nonostante la fuga, il suo destino di *trompeur trompé* è segnato; infatti, mentre Viluppo commette adulterio con la moglie, egli si ritrova in una tomba con un altro uomo, desideroso di possederlo, convinto che si tratti della sua innamorata.

¹⁰ GIULIO SERAFINI, *Il Maritaggio dell'Alchimista*, Roma, appresso Lodovico Grignani, 1624, p. 13.

¹¹ «VILUPPO: [...] Io mi chiamo Viluppo, e sarò più secreto che l'oblio, ne voglio altro da te, se non che tu m'aiuti, a pigliar un poco di sollazzo con un mio vecchio padrone, innamorato: il quale è più sciocco che non fu Calandrino [...], e per voglio che noi ci pigliamo di esso infinito piacere, e che ne guadagniamo ancora di molti scudi, perché egli n'ha da spendere, e non è avaro, come gli altri vecchi, ed è come ho già detto innamorato. [...] Sta a udir quello ch'io m'ho pensato. Io voglio dirgli hora ch'io vado a casa; che io ho ritrovato uno che lo farà andar invisibile, con una pietra che si porta addosso, che una pietra ho sentito spesse volte dire haver cotal virtute. NEGROMANTE: Sì, sì. Elitropia si chiama»: GIROLAMO PARABOSCO, *Il Viluppo*, cit., p. 28. Quanto a Calandrino, come noto, il riferimento è al *Decameron* (VIII, 3), in cui viene raggirato da Maso del Saggio, che lo convince dell'esistenza della pietra magica dell'elitropia.

¹² Cfr. *ivi*, cc. 39r-41v.

¹³ «LEGGIERO: Ah vita mia dolce, cherubino mio tu venirai pur meco adesso. Tu sei l'anima mia. NEGROMANTE: Ahime, qui habitat in adiutorio altissimi. [...] Per l'arca di Noé, per santo Bellino io ti scongiuro spirito maligno. LEGGIERO: Hora ti porte via, ne ti muover per la virtù di que' spiriti che t'hanno condotta a me, accio ch'io faccia di te cio ch'io voglio, e così ti voglio portar in braccio. [...] Tu mi sei fuggita? Io ti giungerò? Diavoli: Dove fuggi? NEGROMANTE: Ahime, croce, croce, vade retro Satana, io non ti scongiurai mai, ne ti feci unqua dispiacere, io non son Negromante, io son un Barro, che fingo di scongiurarti»: *ivi*, c. 34v.

¹⁴ «NEGROMANTE: [...] Ma di gratia fa di tener secreto ch'io sia, e in che guisa io faccio quest'arte, e cio che a Roma intravenne: ch'ò ti prometto portartene obligo eterno, e far cosa che tu ti laudarai di me»: *ivi*, cc. 27v-28r.

Sebbene il negromante cerchi di sottolineare la sua estraneità al culto demoniaco, alcuni elementi del rituale magico che ha escogitato assieme a Viluppo lo inseriscono a pieno titolo fra i maghi e ciarlatani erranti del Cinquecento. Infatti, l'*escamotage* della testa di morto parlante si trova in numerosi testi contemporanei. Nel seicentesco *Vagabondo* di Raffaele Frianoro, ad esempio, in cui il ciarlatano Pasquale fa credere allo stolto Jacoviello che grazie a una testa di morto riuscirà a comprendere dove si trova il tesoro che si nasconde in casa sua¹⁵. È interessante notare che anche nel *Chisciotte* si trova un *escamotage* analogo: infatti, Don Antonio Moreno dichiara di possedere un cranio magico creato da uno stregone polacco. In verità, non è il teschio a parlare, ma il nipote di Don Antonio stesso, attraverso un tubicino che dal piano di sotto sale per una gamba del tavolo fino al cranio¹⁶.

Il rituale magico si esegue vicino una sepoltura nei pressi di una chiesa durante la notte: questi elementi sembrano confermare un immaginario stregonesco abbastanza diffuso all'epoca. Infatti, in commedie come il *Fedele* (1576) di Luigi Pasqualigo, si trovano allusioni a rituali notturni eseguiti sul sagrato di una chiesa, che diventa un cimitero nella traduzione francese di Pierre de Larivey (1611)¹⁷. Inoltre, nel *Ragionamento del Zoppino fatto frate e Ludovico puttaniere*, si sottolinea che le streghe saccheggiassero spesso i cadaveri dei condannati a morte, destreggiandosi «con tenagliuzze,

¹⁵ «[Pasquale] un giorno tra gli altri, e fu nel mese d'aprile, chiamato da parte Jacovello, disse volerli rivelare un gran segreto, ed era questo: cioè che nella casa di esso Jacoviello vi era nascosto un gran tesoro d'oro e d'argento, e si offeriva a farglielo sapere e rivelare dalla testa d'un morto qual si trovava nel suo romitorio come ad esso rivelato aveva. [...] Pasquale subitamente lo condusse alla sua abitazione e preso una testa di morto, scoperta dal velo in cui l'aveva involta, la pose sopra del tavolino nel sito ove era un foro, per il quale passava una canna forata a guisa di cerabottana corrispondente nella sotteranea cella [...]. Rispose la capoccia, per mezzo del compagno che nella cerabottana della sotteranea cella parlava, che era nella destra parte ma non si sarebbe cavato, se prima per tre giorni non vi si posava sopra quattro libbre d'oro»: RAFFAELE FRIANORO, *Il Vagabondo*, in *Il libro dei vagabondi*, cit., p. 103.

¹⁶ «El cual quiso Cide Hamete Benengeli declarar luego, por no tener suspenso al mundo creyendo ue algún hechichero y extraordinario misterio en la tal cabeza se encerraba, y, así, dice que don Antonio Moreno, a imitaciòn de otra cabeza que vio en Madrid fabricada por un estampero, hizo ésta en su casa para entretenerse y suspender a los ignorantes. Y la fabrica era de esta suerte: la tabla de la mesa era de palo, pintada y barnizada como jaspe, y el pie sobre que se sostenia er de lo mismo, con quatro garras de àguila que de él salian para mayor firmeza del peso. La cabeza, que parecia medalla y figura de emperador romano, y de color de bronce, estaba toda hueca, y ni màs ni menos la tabla de la mesa, en que se incajaba tan justamente, que ningun señal de juntura se parecia. El pié de la tabla era asimismo hueco, que respondia a la garganta y pechos de la cabeza, y todo esto venia a responder a otro aposento que debajo de la estancia de la cabeza estaba» / «Cide Hamete, volendo chiarire subito il caso, per non lasciare il mondo intero in sospenso e con l'idea che in quella testa si celasse un qualche stregonesco e straordinario mistero, dice che fu lo stesso don Antonio Moreno a fabbricarsi quell'oggetto in casa, sul modello di una testa da lui vista a Madrid e costruita da uno stampatore, per divertirsi alle spalle degli ignoranti. Il meccanismo era questo: il piano del tavolino era di legno, dipinto e verniciato come diaspro, e dello stesso materiale era il piede d'appoggio, dal quale sporgevano quattro artigli d'aquila che davano un maggior sostegno alla struttura. La testa, quasi immagine ed effigie di un imperatore romano, aveva il colore del bronzo ed era tutta vuota, così come il piano del tavolino, in cui essa si incastrava con tanta precisione da non essere visibile segno di commettitura alcuno. Anche il piede del tavolino, collegato al petto e alla gola della testa, era vuoto e il tutto comunicava con una camera al di sotto»: MIGUEL DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di Francisco Rico, traduzioni di Angelo Valastro Canale, Roma, Bompiani, 2013, pp. 1866-1869.

¹⁷ «MEDUSA: Questa prima hora della notte è buonissima a costringere spiriti. [...] BEATRICE: Avertite Madonna che s'alcuno ne vedesse, ci potrebbe rovinare. VITTORIA: E' si crederebbe che fossimo santuocce, e ch'andassimo a fare qualche bene. MEDUSA: Andiamo in sacro, e non vi dubitate, che fingeremo dir le nostre orationi. NARCISO: In Sacro? Al corpo della barba mia, che queste sono streghe»: LUIGI PASQUALIGO, *Il Fedele*, Venezia, Bolognino Zaltieri, 1576, p. 39. Larivey cerca di eliminare qualunque associazione possibile tra cattolicesimo e stregoneria nei suoi adattamenti delle commedie italiane, per non alimentare le discordie religiose che devastavano la Francia, cfr. MADELEINE LAZARD, *Le dessein de Larivey et son public*, in *Pierre de Larivey, études réunies* par Yvonne Bellenger, Paris, Klincksieck, 1993, pp. 49-60.

forbicine o mollette» al fine di riempirsi le «tasche de' denti cavati delle putrefatte mascelle d'impiccati»¹⁸.

Numerose testimonianze dell'epoca sembrerebbero confermare che le streghe frequentino assiduamente i cimiteri di notte, per trarne le materie prime per i loro incanti. Inoltre, anche un popolo spesso accusato di eresia durante il XVI secolo come quello ebraico era obbligato a effettuare i suoi rituali funebri durante la notte¹⁹. Il cimitero, luogo liminare tra la vita e la morte, si popolerebbe durante la notte di personaggi empì che si accaniscono sui cadaveri, cercando di riutilizzarli per i loro fini demoniaci²⁰. In tal senso, la burla comica del *Viluppo* è il perfetto rovesciamento del rituale magico perché, in un contesto temporale e spaziale associato tradizionalmente alla stregoneria, il mago rivela di essere un impostore. Inoltre, egli cerca di sfuggire a un'unione sessuale con quello che crede sia il demone, nonostante questa pratica fosse centrale nei sabba e nei conviti stregoneschi²¹.

2. Scaramurè, il ciarlatano filosofo

Il 1582 è l'anno di pubblicazione del *Candelaio*, in cui Giordano Bruno mette in scena i «gloriosi frutti di pazzia» dei tre protagonisti: il pedante Mamfurio, l'alchimista Bartolomeo ed il *senex libidinosus* Bonifacio. Ad approfittare delle loro disavventure, c'è tutta una serie di personaggi che si avvicinano, secondo Borsellino, a quelli del genere picaresco²², come la meretrice, la ruffiana e il saltimbanco. Il *Candelaio*, infatti, ospita due figure ciarlatanesche: Cencio, che vende un presunto elisir per la distillazione dell'oro a Bartolomeo, e Scaramurè, che invece truffa il vecchio innamorato.

Mentre Cencio compare in due sole scene (a. I, sc. XI-XII)²³, la seconda figura ciarlatanesca è ben più presente nello sviluppo della *pièce*. Lo «zingano» Scaramurè appare nella scena precedente rispetto a quelle riservate a Cencio, ed esordisce millantando un grande potere divinatorio ed una conoscenza approfondita dell'astrologia. Il suo eloquio è fitto di citazioni latine sgrammaticate, che evidentemente hanno l'obiettivo di far risaltare l'ignoranza della sua vittima²⁴.

¹⁸ «Quante fanno il geloso e piangono la notte e sospirano teco, perché t'han visto con la tale e quale! Non perché l'andar tuo le dispiaccia, ma perché pensano che l'util, che lor traevano, deggia altra donna avere. E se con un'altra ti fermi o parli, le ti vogliono far gli incanti, e van presto a' cimiteri e alle sepolture: quivi trovano le forze e quivi l'esche con che ti legano e ti lusingano e allo stato primo ti riducono, e queste con le paci che poi nascono. Quante per i sentieri n'ho vedute io cariche d'ossa, di teste e di veste di morti! Quante con tenagliuzze, forbicine o mollette empir di tasche de' denti cavati delle putrefatte mascelle d'impiccati, a' quai spesso o il capestro tolgono o le scarpe! E ho visto ti portare i pezzi intègri della putrida carne, la qual con parole che elle a lor modo dicono, ti danno a mangiare. E quelle che tu pensi e tieni che sien più grandi, ho visto torre a' morti le spoglie che addosso a quei son state tagliate, e sbarbare i capelli»: *Ragionamento del Zoppino fatto frate e Ludovico puttaniere*, Milano, Longanesi, 1969, pp. 20-21.

¹⁹ ARIEL TOAFF, *Mostri Giudei*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 115.

²⁰ Cfr. BRONISLAW GEREMEK, *Les marginaux parisiens*, Paris, Flammarion, 1976, p. 29 e ROBERT MUCHEMBLED, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne*, Paris, Flammarion, 1977, pp. 107-116.

²¹ Cfr. JELLE KOOPMANS, *Le théâtre des exclus au Moyen Age*, Paris, Imago, 1997, pp. 194-202.

²² NINO BORSELLINO, *Rozzi e Intronati: esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 201-209.

²³ Cfr. GIORDANO BRUNO, *Candelaio*, in ID., *Opere italiane*, t. 1., testi critici di Giovanni Aquilecchia, coordinamento generale di Nuccio Ordine, Torino, UTET, 2006, pp. 299-303.

²⁴ «SCARAMURÉ: Sì come io vedo, voi sète innamorato. [...] Come mi fa conoscere la vostra fisionomia, il computo di vostro nome, di vostri parenti o progenitori, la signora della nostra natività fu *Venus retrograda in signo masculino; et hoc fortasse in Geminibus vigesimo septimo gradu*: che significa certa mutazione e conversione nell'età di 46 anni nella quale al presente vi trovate. [...] La cosa già fu per fascinazione? [...] *Id est*, per averla guardata guardando lei anco voi. [...] L'esser fascinato d'amore adviene quando con frequentissimo o ver

Scaramur ricompare nel terzo atto per istruire Bonifacio sul rituale magico da eseguire. Il ciarlatano affida all'innamorato una «immagine di cera vergine» in cui egli dovr piantare degli aghi, prima di gettarla in un fuoco pronunciando delle presunte formule magiche, che in realt sono citazioni bibliche e *pastiches* mistilingue²⁵. Anche in questo caso, come nel *Viluppo*, il rito si rif alle pratiche stregonesche realmente diffuse nel Cinquecento. Le immaginette di cera sono, infatti, spesso utilizzate dagli stregoni, che le «bruciano e infilzano» esattamente come Scaramur intima di fare a Bonifacio²⁶.

Il mistilinguismo compare molto frequentemente nelle formule e nelle invocazioni; non a caso, il teologo inglese William Perkins sostiene che l'incanto consiste «in una serie di parole e sillabe, rozze, barbare e sconosciute, usate per la cura di alcune malattie e dolori»²⁷ e Sonnet de Courval mette in guardia dalle «locuzioni greche, ebraiche e arabe», che i ciarlatani utilizzano nei loro rituali²⁸. Inoltre, l'utilizzo di passi attinti dalle Scritture costituisce uno degli elementi salienti della magia cinquecentesca, di cui ci danno notizia – tra gli altri – il medico Johann Wier ed il teologo Francesco Maria Guazzo²⁹.

Ad ogni modo, Scaramur non soltanto un rozzo ciarlatano che scimmiotta gli stregoni contemporanei in modo pedestre: infatti, poche scene dopo risponde in perfetto latino al pedante

(bench istantaneo) intenso sguardo, un occhio con l'altro, e reciprocamente un raggio visual con l'altro, si rincontra, e lume con lume si accopula. All'ora si giunge spirto a spirto; e il lume superiore inculcando l'inferiore, vengono a scintillar per gli occhi, correndo e penetrando al spirto interno che sta radicato al cuore: e cossi commuoveno amatorio incendio»: ivi, pp. 296-298.

²⁵ «SCARAMUR: [...] ecco cqui la imagine di cera vergine, fatta in suo nome; ecco cqui le cinque aguglie che gli devi piantar in cinque parti della persona. [...] Farete dumque far il fuoco ad Ascanio di legne di pigna, o di oliva, o di lauro, si non possete farlo di tutte e tre le materie insieme. Poi arrete d'incenso alcunamente esorcizzato o incantato, co la destra mano lo gettarete al fuoco; direte tre volte *Aurum thus*; e cossi verrete ad incensare e fumigare la presente immagine, la qual prendendo in mano, direte tre volte *Sine quo nihil*; [...] Oscitarete tre volte co gli occhi chiuso, e poi a poco a poco svoltando verso il caldo del fuoco la presente imagine [...] la farrete tornare al medesimo lato tre volte, insieme insieme tre volte dicendo: "*Zalarath Zhalaphar nectere vincula: Caphure, Mirion, Sarcha Vittoriae*", come sta notato in questa cartolina. Poi [...] dirrete piano: "*Felaphton disamis festino barocco daraphiti. Celantes dabitis fapesmo frises omorum*". Il che tutto avendo fatto e detto, lasciate ch'il fuoco si estingua da per lui; e locarrete la figura in luoco secreto, e che non sii sordido, ma onorevole et odorifero»: GIORDANO BRUNO, *Candelaio*, cit., pp. 325-326.

²⁶ «Davantage les sorciers s'aydent de certaines images de cire, lesquelles ils rotissent et pignent, faisant languir leurs ennemis tout autant qu'ils font durer leurs images»: HENRY BOGUET, *Discours excrable des sorciers*, Paris, chez Denis Binet, 1603, p. 75.

²⁷ «A charme consist in of set words and syllables, both rude, barbarous, and unknowne, used for the curing of some disease or paine, is a superstitious meanes»: WILLIAM PERKINS, *A discourse of the damned Art of Witchcraft*, Cambridge, printed by Cantrel Legge, 1608, pp. 52-53.

²⁸ «Ce que les sages femmes et matrones nomment arrierefaix lors de l'enfantement, sur lesquelles pellicules ils despeignent et figurent [...] quelques dictions Grecques, Hbraïques, Arabesques, et autres corrompues: ausquelles ils attribuent toute puissance, force et vertu»: THOMAS SONNET DE COURVAL, *Satyre contre les charlatans et pseudomedecins empyriques*, Paris, chez Jean Millot, 1610, p. 260.

²⁹ «[Le streghe] composent une effigie faite de la terre d'une teste d'homme mort, laquelle ils baptisent au nom de celle qu'ils veulent pendre, et luy baillent le nom qu'ils escrivent, avec un caractere: puis ils la parfument d'un os puant, et lisent les Pseaumes rebours: *Dominus dominus noster: Dominus illuminatus me: Domine exaudi orationem meam: Deus laudem meam ne tacueris, et cetera*»: JOHANN WIER, *De l'imposture et tromperie des diables*, traduzione di Jacques Grevin, Paris, chez Laques du Puys, 1567, c. 330r; «Assai abilmente Satana, maestro di dottrine malvagie, si serve della religione per i sortilegi, per indurre pi facilmente alla superstizione gli uomini e per stornare dai suoi il sospetto delle guarigioni prodigiose. Perci, inframezza veglie, formule, mormorii, figure, fuochi con elementi religiosi e, ci che peggio, getta la colpa su qualche santo che, dice, vuole vendicarsi di un torto subito»: FRANCESCO MARIA GUAZZO, *Compendio delle stregonerie*, tradotto da Stefano Jacini e Paola Varani, Milano, Giordano, 1967, pp. 186-187.

Mamfurio, che cerca di importunarlo³⁰. In effetti, la poliglossia era una caratteristica proprio dei gitani, secondo l'etnologia del Cinquecento³¹.

Nel quinto atto, lo zingaro diventa una vera e propria autorità filosofica, capace di far liberare Mamfurio e Bonifacio dalla prigionia dei barri, relativizzando il punto di vista dei carcerieri. Infatti, davanti al loro capo Sanguino, egli sostiene che «la vostra commedia è bella: ma infatti di costoro è una troppo fastidiosa tragedia»³². Il ciarlatano, tradizionalmente associato all'inganno e alla truffa, diventa invece il portavoce delle vittime, invitando gli altri personaggi – e implicitamente anche il pubblico – a tenere conto della loro sorte.

Il rovesciamento delle apparenze sembra muovere le battute di Scaramurè, che arriva perfino a compiere un discorso in elogio della prostituzione, plaudendo perfino all'esenzione fiscale cui sono destinate a Venezia, dal momento che la natura stessa del bordello «comporta e dissimula» l'adulterio, limitando anche il ricorso alla violenza che subentra una volta che il tradimento violi l'onore del coniuge³³.

I «paradossi» del «sofista» Scaramurè sembrano quasi rivelarne una natura filosofica, spinta da un'attitudine a squarciare il velo delle illusioni e della *doxa*³⁴. D'altronde, è proprio lo zingaro a santificare come opera divina il triangolo amoroso tra Bonifacio – il marito cornuto – la moglie Carubina e l'amante Gioan Bernardo che conclude la *pièce*³⁵.

La figura dello zingaro ciarlatano, nel *Candelaio*, viene riscritta, assumendo i tratti del filosofo e del dotto, malgrado le sue truffe. Tuttavia, proprio gli inganni tesi al povero Bonifacio mostrano la conoscenza di Scaramurè delle pratiche magiche contemporanee, facendo risaltare la stupidità del *senex libidinosus*, incapace di comprendere la beffa che gli ordisce contro il ciarlatano.

Scaramurè sembra rivestire solo in parte il ruolo del truffatore vagabondo. Non a caso, egli aveva sviluppato anche un lungo discorso sul ruolo degli occhi nell'innamoramento, anticipando le tesi esposte da Bruno negli *Eroici Furori*³⁶; perciò già fin dalla prima sua comparsa, lo «zingano» Scaramurè potrebbe essere sia un ciarlatano sia una maschera del filosofo, sottoposto a un lungo e doloroso peregrinare, esattamente come la popolazione gitana³⁷.

³⁰ «MAMFURIO: *Adesdum, paucis te volo, domine Scaramuree*. SCARAMURÉ: *Dictum puta: a rivederci un'altra volta, quando arrò poche facende*»: GIORDANO BRUNO, *Candelaio*, cit., p. 328.

³¹ Cfr. LEONARDO PIASERE, *Buoni da ridere gli zingari*, Roma, C.I.S.U., 2006, pp. 69-74.

³² GIORDANO BRUNO, *Candelaio*, cit., p. 393.

³³ «SCARAMURÉ: [...] Cqua, come in Napoli, Roma e Venezia che di tutte sorte di nobiltà son fonte e specchio al mondo tuto, non solamente son permesse le puttane, o corteggiane come vogliam dire...[...] Di Venezia non parlo: dove per magnanimità e liberalità della illustrissima Repubblica [...] ivi le puttane sono esempte da ogni aggravio; e son manco soggette a leggi che gli altri: quantunque ve ne siino tante (per che le cittadi più grandi e più illustre più ne abbondano) che bastarebbono in poco anni, pagando un poco di gabella, ad far un altro tesoro in Venezia. [...] E però consequentemente non si toglie facultà a persone di andar a corteggiane, e non son persequitate dalla giustizia... [...] e non solamente questo; ma ancora gelosissimamente la giustizia si astiene di procedere, persequitare e comprendere quelli che vanno a donne di onore: per che considerano i nostri principi esser cosa da barbari di prender le corna che un gentil omo, un di stima e di qualche riputazione abbia in petto, e attaccarglie nella fronte»: ivi, pp. 400-403.

³⁴ Del resto, l'intera commedia si giocherebbe nella dicotomia tra «realtà e apparenza», cfr. NUCCIO ORDINE, *La soglia dell'ombra*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 45-70.

³⁵ «SCARAMURÉ: Andiamo; che sia lodato Idio, ch'ha fatta questa pace et unione di messer Bonifacio, madonna Carubina e messer Gioan Bernardo: tre in uno»: GIORDANO BRUNO, *Candelaio*, cit., p. 417.

³⁶ Sull'innamoramento e sul ruolo degli occhi in Bruno, cfr. NUCCIO ORDINE, *La soglia dell'ombra*, cit., pp. 126-127.

³⁷ Sugli zingari in Italia nel XVI secolo, cfr. BRONISLAW GEREMEK, *L'arrivée des Tsiganes en Italie: de l'assistance à la répression*, in *Timore e carità: i poveri nell'Italia moderna*, a cura di Giorgio Politi, Mario Rosa e Franco Della

3. *L'alchimista doppiamente truffato*

L'Alchimista (1583) di Bernardino Lombardi è leggermente posteriore al *Candelaio* di Bruno. In comune con la commedia del Nolano vi sono però anche altri elementi rispetto al dato cronologico: Lombardi concepisce la *pièce* un anno prima rispetto alla tournée francese della sua compagnia, i Confidenti, mentre Bruno affida alle stampe il suo testo proprio a Parigi. Inoltre, entrambe le opere sembrano condividere alcuni elementi strutturali, come la presenza di un antieroe eponimo, che condivide con altri due personaggi le beffe e gli scherni durante l'intreccio.

Ordine rintraccia nei tre folli del *Candelaio* il modello esposto da Socrate nel *Filebo*, secondo cui il riso trova origine dalla mancata conoscenza di sé, che si declina in Mamfurio, Bonifacio e Bartolomeo, nella presunzione di credersi più sapiente, più bello o più ricco rispetto alla realtà³⁸. Un tale schema potrebbe forse ispirare anche la commedia di Lombardi, in cui si trovano: Mastro Gonnino, la cui presunta sapienza astrologica si traduce in previsioni ovvie che raduna in libretti da vendere al pubblico³⁹; Zigantes, il *miles gloriosus* che si crede più valoroso di quanto in realtà non sia⁴⁰; Momo, fratello di Zigantes e folle alchimista, che spera di diventare ricco grazie agli esperimenti distillatori eseguiti dal ciarlatano Parasio.

Momo è come il ciarlatano del *Viluppo* – un vagabondo, «forestiero e povero», scappato in fretta e furia da Torino, dopo aver sperperato tutti i suoi risparmi per il gioco d'azzardo, l'alchimia e le prostitute. Questo personaggio rappresenta, secondo il suo servo Vulpino, il «vero ritratto dell'ignoranza», incapace di comprendere la sua follia e pronto a rovinarsi anche a Roma, città in cui si svolge la commedia. Momo, infatti, dovrebbe gestire le risorse della giovane e ricca madonna Lucrezia, che spende invece per i suoi vizi⁴¹.

La fortuna sembra sorridere all'alchimista che, dissotterrando la boccia in cui era contenuto il suo esperimento, riesce a trovare una catena d'oro; non si tratta, però, del risultato del rituale alchemico, ma della refurtiva nascosta da Forca dopo una rapina in un'oreficeria. Momo si reca proprio dall'orefice derubato per una valutazione dell'oro, che se lo riprende accusando il povero alchimista di esserne il ladro. Forca, in complicità con Vulpino, si finge allora negromante e convince Momo che i suoi spiriti «volendovi ingannare hanno trasformato quel pezzo d'oro in un simile che fu, non è molto, rubato a quell'orefice nella sua bottega».

Forca è un semplice criminale – non a caso i suoi monologhi sono in furbesco – ma riesce comunque a convincere Momo di essere un grande negromante, capace di evocare gli spiriti per

Perruta, Cremona, Libreria del Convegno, 1982, pp. 27-44 e LEONARDO PIASERE, *Buoni da ridere gli zingari*, cit., *passim*.

³⁸ Cfr. NUCCIO ORDINE, *La soglia dell'ombra*, cit., pp. 46-47.

³⁹ «MASTRO GONNINO: [...] Ma sia come si voglia, spero ben con questa sfera farmi ricco; oltre che io penso acquistarmi grande onore col mio pronostico, il quale metterò presto in stampa [...] La disposizione del mio pronostico è che l'anno del '75 per fino al '77 sia gran pericolo di peste in Lombardia, e che saranno più spaziose le campagne che i boschi, saranno più erti i monti che le valli, saranno più pesci in mare che in terra, faranno più calze i sarti che gondole gli orafi»: BERNARDINO LOMBARDI, *L'Alchimista*, in *Commedie dell'arte*, a cura di Siro Ferrone, Milano, Mursia, 1985, pp. 123-124.

⁴⁰ «ZIGANTES: [...] Ti giuro, per le bellezze di questa barba, e per la bravura mia incomparabile, che se voi tutti mi vedeste a cavallo, vi parerebbe di vedere in me raccolte grazie, valore, e leggiadria»: *ivi*, p. 143.

⁴¹ «MOMO: I cento scudi del fitto della casa di strada Giulia, i duecento di quello delle botteghe che sono in Banco, con i trecento che sabbato cavai della vendita del grano, sono tutti spesi tra l'alchimia, Parasio e la cortigiana, che sono tutti dell'entrate di madonna Lucrezia»: *ivi*, p. 129.

fargli ottenere grandi ricchezze e l'amore di Lucrezia⁴². Il rituale, che consiste in un «lazzo del negromante», riesce a distrarre Vulpino e Momo – e nella scena successiva anche Zigantes – che vengono derubati del denaro e dei loro abiti⁴³.

Vulpino, derubato degli abiti dal galeotto Forca, decide di truffare il suo padrone Momo per procurarsene degli altri. Perciò, chiede aiuto a Parasio e organizza un secondo rituale negromantico da svolgersi sempre davanti alla buca in cui è stato rinvenuto l'oro. Momo viene bendato e costretto a restare fermo «a piedi giunti», mentre Vulpino e i suoi complici lo malmenano fingendosi spiriti. La presunta apparizione spiritica sconvolge Momo, facendolo desistere definitivamente dai suoi vizi⁴⁴: il valore assunto in quest'occasione dal finto rituale magico trova un discreto successo negli scenari della commedia dell'arte, in cui serve sostanzialmente a sciogliere definitivamente ogni ostacolo che si frappone al lieto fine⁴⁵.

Ad ogni modo, le didascalie della commedia sottolineano che durante il presunto rituale negromantico, i finti spiriti debbano eseguire una «moresca»⁴⁶, ovvero un tipo di danza in cerchio attorno ad un oggetto o ad un altro personaggio, in questo caso Momo. Si tratta di un ballo associato sovente o allo scenario carnevalesco oppure ai rituali degli ebrei, dei mori e dei popoli pagani.

Inoltre, la moresca viene spesso messa in relazione col sabba e con le apparizioni diaboliche⁴⁷; non a caso, Henry Boguet nota che il ballo in cerchio è una caratteristica centrale dei riti stregoneschi mentre Pierre de Lancre sottolinea l'importanza che questo tipo di danza ha presso i Baschi ed il ruolo che assume nel creare nuovi adepti per le sette demoniache che infestavano il Labourd⁴⁸.

L'importanza del balletto nell'evocazione demoniaca è un tema che aveva trovato spazio anche nella letteratura italiana antecedente all'*Alchimista*. Infatti, nel *Baldus* di Folengo si trova una

⁴² Momo arriva persino a scambiare il furbesco di Forca per una qualche «lingua diabolica». «FORCA: (Vostra madre mi zuffò il trionfo, e volendolo sbasire il mazzorengo se marina). [...] MOMO: Orsù fate presto, ma non parlare con noi in lingua diabolica, ché per non esser mai stato a casa del diavolo, non vi posso intendere»: ivi, p. 141.

⁴³ Secondo Ferrone, Forca sarebbe riuscito a sollevare del fumo sulla scena, confondendo gli altri personaggi per poterli derubare, cfr. ivi, p. 142, n. 39.

⁴⁴ «MOMO: Alchimia, bocce, tesori, incanti, spiriti ed amore, non mi ci cogliete più. Ohimè mi dolgono anco le spalle!»: ivi, p. 187.

⁴⁵ Ad esempio, sia nel *Finto negromante* che nel *Flavio finto negromante*, il rituale ciarlatanesco permette il lieto fine della vicenda e la soddisfazione degli innamorati, cfr. FLAMINIO SCALA, *Il Teatro delle favole rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, pp. 213-221 e 283-291.

⁴⁶ BERNARDINO LOMBARDI, *L'Alchimista*, cit., p. 175.

⁴⁷ Sulla moresca, cfr. JELLE KOOPMANS, *Le Théâtre des exclus au Moyen Âge*, cit., pp. 204-214.

⁴⁸ «Le sorciers donc estans assemblées en leur Synagogue adorent en premier lieu Satan [...]. Par apres ils dansent et font leur dances en rond dos contre dos [...]. Les haubois ne manquent pas à ces esbats: car il y en a, qui sont commis à faire le devoir de menestrier: Satan y ioue mesme de la flutte le plus souvent»: HENRY BOGUET, *Discours exécration des sorciers*, cit., pp. 50-51. «Et encore plus salement et vilainement ès Sabbats, et sales mouvements des dances qui se font en ces malencontreuses assemblées, et ces ords et sales désirs, que le Diable engendre ès cœurs, d'une infinité de jeunes vierges qui y sont: tout au-devant desquelles et le Diable, et une infinité de Sorcières font ouvertement leurs accouplement diaboliques. Ce ne sont point jeux et dances, ce sont incestes, lesquels nous pouvons dire à la vérité être venus à nous de ce mauvais et pernicieux voisinage d'Espagne: d'où les Basques et ceux du pays de Labourd sont voisins. [...] Toutes les Pyrrhiques, les Morisques, les sauts périlleux, les danses sur les cordes, [...] tous ces batelages sont presque venus de l'Espagne»: PIERRE DE LANCRE, *Tableau de l'inconsistance des mauvais anges et démons*, publié par Nicole Jacques-Chaquin, Paris, Aubier, 1982, pp. 192-193.

riscrittura comica del sabba, in cui uno dei diavoli, mentre osserva il libro magico di Pandraga, «fa dei balzi d'allegria, da pazzarellone, esegue una serie di saltelli e intesse una moresca»⁴⁹.

⁴⁹ «It via Moschinus, Baldum trovat, omnia contat. / Cingar erat giuntus tunc tunc tuleratque Lonardum; / sic Giubertus adest cum Cingare, Falco vocatur. / Itur et insemmam, cupiuntque videre diablos, / si sit tam bruttus quam pingere vulgus avezzat. / Iamque subintrarant tacito cum murmure tumbam, / cuius in ore trovant vacuum sine tegmine saxum. / Centaurus latet hic quodam cantone copertus. / Surgit et incontra veniens cum calce legero, / voceque summissa parlat: “Guardate, fradelli, / ad mancam guardate manum, niger ecce diavol”. Sic dicens illum, digito monstrante, palesat, / qui, licet astutus sit spiritus atque sotilis, / non tamen a Baldo se se putat esse vedutum. / Ergo facit danzam, guardat, sotosoraque voltat / librum sacratum Pandraghae, vixque videndo / esse putat verum quod sit liber ille tremendus, / quo rex Luciferus, quo gens inferna ligatur, / quapropter saltis balzat matazzus alegris, / scambiettosque facit varios, fingitque morescam» / «Moschino va, trova Baldo, gli racconta tutto; Cingar era arrivato allora allora e aveva portato Leonardo; Gilberto giunge anche lui con Cingar; si chiama Falchetto. Vanno insieme e vogliono vedere il diavolo, se sia tanto brutto quanto il volgo è solito dipingerlo. Erano già entrati silenziosamente nella caverna all'imboccatura della quale trovano la tomba vuota senza coperchio. Il Centauro sta celato là dentro, nascosto in un angolo. Si muove e andando loro incontro in punta di piedi, parla con voce sommessa: “Guardate fratelli! Guardate a sinistra, ecco il diavolo nero!” Così dicendo lo mostra, indicandolo con il dito; e quello, benché sia uno spirito astuto e sottile, tuttavia non immagina di esser visto da Baldo. Fa dunque una danza, osserva, rivolta sottosopra il libro magico di Pandraga e, vedendolo, può appena credere che sia davvero quel libro tremendo per mezzo del quale il re Lucifero e la gente dell'Inferno viene forzata. Perciò fa dei balzi d'allegria, da pazzarellone, esegue una serie di saltelli e intesse una moresca»: TEOFILO FOLENGO, *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, Torino, UTET, 1997, t. 2, pp. 746-767 (XIX, vv. 145-133).