

Giancarlo Riccio

## Ambivalenza comica e riflessione etico-politica in Giordano Bruno

ABSTRACT: The purpose of this paper is re-reading the role played by ethical-politic reflection in Giordano Bruno's works through the features of comic language. The object of the analysis is the famous Bruno's comedy *Candelaio*, considered as a foretaste of the most important tasks of Bruno's philosophy. The concept of comic is considered, by Freud's and Bachtin's point of view, as a language marked by contradiction and ambiguity, such as the new universe described by the philosopher.

Keywords: *Candelaio*, comedy, comic language, ambiguity, contradiction, ethical-politic reflection, Freud, Bachtin.

Ci è sembrato interessante, nel tentativo di illustrare il ruolo giocato dalla componente etico-politica nel percorso filosofico di Giordano Bruno, ritornare sul *Candelaio* (1582), una delle più originali e affascinanti commedie di tutto il repertorio cinquecentesco italiano ed europeo, cercando di tenere al centro della nostra analisi, come nucleo stilistico-concettuale, la questione del comico. Proprio il comico, infatti, ci sembra essere non solo, com'è ovvio, la lente imprescindibile per una lettura corretta della commedia, ma anche per un'interpretazione dell'intero sistema filosofico di Bruno che possa suscitare nuove possibilità di comprensione della sua concezione della “Vita-materia”, dei rapporti fortissimi che questa concezione stringe con le declinazioni politiche del suo pensiero, e del contesto socioculturale in cui il Nolano ha mosso i suoi passi vagabondi e instancabili.

Quello che si vorrebbe sottolineare, in particolare, è lo stretto rapporto che il linguaggio comico, in quanto linguaggio contrassegnato dalla “doppiezza”, dall’“ambiguità”, dalla compresenza di istanze contraddittorie, si trova ad allacciare con lo spirito generale della nolana filosofia, la quale esprime il proprio nucleo concettuale nelle dottrine della *vicissitudine* e della *coincidentia oppositorum*, ossia in una visione contraddittoria e “umbratile” del cosmo, in nessun modo superabile, sfondo imprescindibile dello stesso operare filosofico.

Sarà opportuno, affinché questo discorso sull'ambivalenza del comico risulti più chiaro, prendere le mosse dalle ricerche di Sigmund Freud e Michail Bachtin sulla comicità: entrambi, infatti, nell'evidente diversità d'impostazione e di finalità, hanno proposto una concezione del fenomeno comico (e, per certi versi, del riso) che vede come elemento fondamentale proprio la possibilità di condensare, in una sola espressione, istanze contraddittorie e significati ambivalenti.

Nel celebre saggio *L'analisi del motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), prendendo in considerazione le varie tipologie di motti, Freud si trova a dover distinguere tra motti “innocenti” e motti “tendenziosi”, e a prendere atto che la componente “formale”, ossia il modo in cui è disposto il materiale linguistico, costituisce l'elemento principale nello scatenamento del piacere, e non solo in quanto l'effetto spiritoso risulta perduto nel momento in cui il motto viene sottoposto a quello da lui definito “processo di riduzione”. Il motto “innocente”, infatti, sembra rapportarsi all'inconscio nel suo mero proporsi come

“gioco” linguistico “infantile”, a prescindere da particolari contenuti “proibiti”, seguendo leggi che non prevedono il rispetto del principio di non-contraddizione tipico del ragionamento conscio-adulto (Freud, 2007, pp. 114-140). Il linguaggio spiritoso (che Freud distingue da quello comico in sé) mostra delle affinità “formali” con l’inconscio, e sembra seguire le sue stesse regole, permettendo quindi la compresenza di elementi contraddittori (Freud, 2007, p. 227).

Partendo da queste premesse si sviluppa il discorso del critico Francesco Orlando, il quale allarga la riflessione sull’importanza dell’aspetto formale dal discorso spiritoso al discorso letterario in generale, riconoscendo a quest’ultimo la possibilità di far riemergere, in un atto comunicativo “volontario e istituzionale” quale si mostra l’espressione letteraria, una dimensione sociale “repressa”. Il linguaggio letterario, così come quello spiritoso, avrebbe, già solo in virtù delle sue “qualità formali” (Baldi, 2015, pp. 49-55), la capacità non solo di esprimere dei contenuti “proibiti” nel momento stesso in cui vengono “negati” ad un livello espressivo più manifesto, ma di permettere un’identificazione “inconscia” tra il fruitore e quei contenuti (Orlando, 1992). Di conseguenza, ancora più interessante si fa la questione quando si tratti di analizzare un testo letterario che fa dell’effetto comico il suo scopo precipuo (Orlando, 1990).

Secondo questa interpretazione “formale”, quindi, il *Candelaio* sarebbe portatore di ambiguità e contraddittorietà almeno in due sensi: in quanto opera letteraria e in quanto opera comica.

Michail Bachtin, invece, in *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), sviluppa la celebre intuizione per cui le declinazioni del comico legate alle forme della festività “popolare” (che Bachtin sintetizza nell’espressione *riso carnevalesco*) non possono essere catalogate e spiegate attraverso la concezione “moderna” e “puramente negativa e formale” che si ha del discorso comico dal Romanticismo in poi, bensì soltanto rendendosi conto del costitutivo carattere “ambivalente” della “cultura comica popolare del Medioevo e del Rinascimento” (Bachtin, 1979, pp. 5-20)<sup>1</sup>.

Sarà utile tenere conto del fatto che Bachtin, sviluppando il proprio discorso sul linguaggio letterario (con particolare riferimento al romanzo), finirà con il delineare una prospettiva che vede l’intero meccanismo del linguaggio funzionante secondo la logica della compresenza e dell’alterità (non necessariamente contraddittoria), secondo la celeberrima definizione di *pluridiscorsività* (per il concetto di *bivocalità* della parola si veda Mizzau, 1994, p. 43).

---

<sup>1</sup> Come vedremo, per l’analisi del *Candelaio*, si mostrerà fondamentale non solo la questione dell’ambivalenza linguistico-ideologica del riso popolare, ma anche la riflessione sulla sua “generalità” e “universalità”, essendo nostro proposito mostrare come la commedia e il linguaggio comico di per sé si facciano in Bruno anticipatori di una visione “totale” dell’universo, della natura e dell’uomo, sviluppata poi nei veri e propri dialoghi filosofici.

Nell'interpretare il *Candelaio* utilizzando le ricerche e le categorie freudiano-bachtiniane cercheremo di seguire la strada indicata da Giacomo Morbiato nel suo brillante articolo *Rovesciare il mondo rovesciato. Risvolti linguistico-stilistici del carnevale nel Candelaio di Giordano Bruno*<sup>2</sup>, in cui il concetto di “rovesciamento”, utilizzato da Bachtin per indicare la capacità del riso carnevalesco di situarsi al di fuori di ogni gerarchia prestabilita e ribaltare le “autorità dominanti” attraverso la “coscienza della gioiosa relatività” di ogni “verità” (Bachtin, 1979, p. 14), viene accostato alla concezione bruniana della “mutazione vicissitudinale” ed individuato nelle “logiche permutazionali”, negli “elementi tematici” e nell’“enunciazione” linguistica della commedia.

Per avvicinarci all'opera ci serviremo inoltre della preziosa *Introduzione* di Nuccio Ordine alle *Opere italiane* di Bruno, dove a essere sottolineata è proprio la specificità del linguaggio comico e la sua ambiguità che, come vedremo, si riflette sull'opera (e su tutto il procedere filosofico bruniano) a più livelli (Ordine, 2013, p. 39).

Il *Candelaio*, infatti, si mostra opera ambigua già nella scelta del “genere” cui appartiene, e “le apparenze ingannano sul piano della poetica”:

Aristotele nella *Poetica* sancisce una separazione netta fra tragedia e commedia, non solo sul piano dell'imitazione ma anche su quello dello stile: la prima deve mettere in scena con un linguaggio aulico personaggi e azioni nobili, mentre la seconda deve avvalersi di personaggi vili che agiscono e parlano in sintonia con l'ambiente sociale di cui sono espressione. La distinzione, nella trattatistica cinquecentesca, viene tradotta in una serie di formule prescrittive che hanno contribuito ancor più a marcare la distanza tra i due generi. Il *Candelaio*, ma lo stesso discorso vale anche per i dialoghi successivi, si fonda proprio sulla commistione di tragedia e commedia, di riso epianto<sup>3</sup>. Al di là del motto che campeggia sul frontespizio (“In tristitia hilaris, in hilaritate tristis”) sono molteplici le allusioni all'impossibilità di separare due opposti che interagiscono continuamente nella *pièce* (pp. 48-49).

Ancora, “le apparenze ingannano sul piano dei contenuti”:

<sup>2</sup> Il proposito dell'autore è quello di utilizzare anche, “in misura minore”, il lavoro di Orlando, grazie al quale riesce, in alcuni punti, a segnalare figure che permetterebbero la riemersione del “represso” nella commedia.

<sup>3</sup> La “commistione di tragedia e commedia” e il venir meno di ogni schema gerarchico di separazione tra generi letterari (si veda il concetto di “catarsi comica” in Borsellino, 1989, pp. 50-51 e in Bonora, 1970, pp. 159-160) si lega indissolubilmente alla visione cosmologico-ontologica elaborata da Bruno in dialoghi successivi quali la *Cena de le Ceneri*, il *De la causa, principio et uno* e il *De l'infinito, universo e mondi*, così come la tendenza “manieristica” all'accumulo di dettagli apparentemente insignificanti e ad una sintassi “turgida” (Ordine, 2013, pp. 72-73; Ciliberto, 2005, p. 68; Bárberi Squarotti, 1997; Tissoni, 1960). Per apprezzare meglio l'originalità del capolavoro bruniano rispetto alla tradizione comica del XVI secolo si veda anche il capitolo sulla teoria teatrale nel Cinquecento inserito da Bonora nel suo *Retorica e invenzione* (Bonora, 1970, pp. 145-184).

[...] alla stessa maniera il comico non può essere separato dal serio<sup>4</sup>. Dietro l'involucro ridicolo del *Candelaio*, Bruno ci presenta i semi di una nuova filosofia. La poetica del Sileno, insomma, trova già nella struttura della *pièce* la sua concreta anticipazione. Qui il comico non è solo *divertissement*, è soprattutto uno strumento di conoscenza, un meccanismo al servizio di una *Weltanschauung* (pp. 49-50).

A confermare questa compresenza di contenuti opposti basterebbe una breve citazione dal *Proprologo*, in cui ci si riferisce alla tradizionale coppia Eraclito-Democrito: “Considerate chi va chi viene, che si fa che si dice, come s'intende come si può intendere: che certo contemplando quest'azioni e discorsi umani col senso d'Eraclito o di Democrito, arrete occasione di molto o ridere o piangere” (Bruno, 2013, p. 277). Il *Candelaio*, quindi, si presenta subito, nella struttura e nella trama, contrassegnato dai fenomeni del “rovesciamento”, della “maschera” e del “travestimento”, facendo della “scissione tra apparire e essere” il fondamento del proprio discorso.

Passando ad un ulteriore livello interpretativo, infatti, Ordine mette in correlazione quest'aspetto della commedia con la grande questione del rapporto tra “teatro” e “mondo” (“rapporti tra vita e arte, tra verità e finzione”), che troverà grande sviluppo e considerazione nel Barocco:

Nel *Candelaio* il rapporto vita-commedia non sembra tanto esemplificare la *vanitas* della nostra esistenza, il valore transitorio della vita umana [...] Dalla tensione tra questi due piani, invece, scaturisce con maggiore forza la scissione tra realtà ed apparenza che dalla scena teatrale si trasferisce sulla scena del mondo. In effetti, gli smarrimenti, le pazzie, gli errori non riguardano solo gli attori in teatro, ma soprattutto gli uomini sul palcoscenico della vita (Ordine, 2013, p. 57).

Il *Candelaio*, allora, è un testo ambiguo anche perché nel momento in cui si mostra come opera teatrale (e quindi come finzione consapevole<sup>5</sup>), soprattutto nel gioco illusorio portato avanti attraverso gli espedienti introduttivi, in realtà mette in scena la “verità”, nel momento in cui si mostra come *divertissement* letterario sta proponendo la *nova filosofia* bruniana per la quale, come vedremo, la conoscenza non può mai darsi

---

<sup>4</sup> Di qui sarebbe facile arrivare alle conclusioni di Pirandello, il quale vede in Bruno un alfiere dell'umorismo “moderno” (Pirandello, 2015, pp. 144-149), quello che, secondo Bachtin, contrassegna la civiltà occidentale almeno dal Romanticismo in poi (si veda anche Sabbatino, 2003, p. 183). Qui si cercherà di mostrare quanto, pur presentando la *pièce* del Bruno vari elementi tipici di quell'umorismo, essa conservi numerose caratteristiche che la avvicinano, anche in virtù del proprio sostrato filosofico, ad una comicità di tipo diverso, molto vicina a quell'idea di “realismo grottesco popolare” che Bachtin individua come tipica del Medioevo e del Rinascimento.

<sup>5</sup> “[...] il gioco di travestimenti e di sdoppiamenti denuncia soprattutto gli inganni che si vivono sulla scena del mondo. Come spesso accade nel teatro inglese fra Cinque e Seicento [...] la menzogna, la finzione architettata sulla scena, risponde a una strategia di ‘svelamento’. Proprio nei momenti più intensi di metateatralità si apre uno spiraglio di luce che la *pièce* pone al servizio della verità” (Ordine, 2013, pp. 61-65; ma si veda anche Padoan, 1996, pp. 172-177 e, sulla commedia come genere “bastardo” a metà strada tra “disonestà” e “verità”, Borsellino, 1989, p. 49).

come sguardo diretto e totale sulla verità ultima, ma è costretta a situarsi sempre in una condizione di “umbratilità”.

Così come il discorso comico (e, per Orlando, anche quello letterario) dice e non dice, o meglio, dice nascondendo e “negando”, il *Candelaio* ci parla il linguaggio della doppiezza anche quando l'autore, nel componimento proemiale *A gli abbeverati nel fonte caballino*, lo manda in scena “nudo com'un Bia” (su questo si veda Puliafito Bleuel, 2007, pp. 9-34), ossia senza “un epigramma, un sonett', un encomio, un inno, un'oda che mi sii post'in poppa over in proda”, nel momento stesso in cui “implora parodisticamente” (p. 19) per esserne adornato, in modo da mostrare, senza alcuna allusione ma con espressione oscena alquanto diretta, “scuopert' alla signora mia il zero e menchia com'il padre Adamo” (Bruno, 2013, p. 259), rafforzando quel rapporto dialettico per il quale la verità non potrebbe venire alla luce se non fosse continuamente coperta – in questo caso, dalla “facciata” (Orlando, 1990, pp. 143-163) comica.

A proposito di questa necessaria convivenza tra elemento negativo e quello positivo nell'espressione linguistica, citiamo Bárberi Squarotti:

La letteratura offre la possibilità di presentare l'altra faccia del mondo, quella che non può essere raffigurata che parodicamente, perché appartiene alla confusione delle credenze, agli errori del pensiero, alle vane immaginazioni, ai sogni malati dei “pedanti”, agli inganni della religione, soprattutto di quella cristiana [...] C'è un'intera e amplissima parte del mondo, della storia, del pensiero, che non può essere fatta oggetto di rappresentazione se non per satira: è il petrarchismo e la poesia seriamente amorosa, come sono i vecchi continuatori della vuotamente formale cultura umanistica in latino [...], gli amori volgari idoleggiati in un linguaggio metaforico insensato, che stravolge la comunicazione razionale con il suo sistema di immagini e figure che non possono essere ripetute se non in falsetto, parodicamente, tanto assurde e insensate sono (Bárberi Squarotti, 1997, p. 32).

È il mondo stesso, quindi, a darsi necessariamente nella doppiezza, nella costitutiva compresenza dei due aspetti della vicissitudine<sup>6</sup>, a muoversi tra negativo e positivo, nel movimento ritmico, fondamentale per la cosmologia, l'ontologia e la gnoseologia del Nolano, della “crisi”<sup>7</sup>:

<sup>6</sup> A questo proposito, sarà utile ricordare la famosa conclusione della dedica *Alla signora Morgana B*: “Ricordatevi, signora, di quel che credo che non bisogna insegnarvi: – Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annihila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesimo. – Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisse, e me si magnifica l'intelletto. Però qualunque sii il punto di questa sera ch'aspetto, si la mutazione è vera, io che son ne la notte aspetto il giorno, e quei che son nel giorno, aspettano la notte. Tutto quel ch'è, o è cqua o llà, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi. Godete dumque, e si possete state sana, et amate chi v'ama” (Bruno, 2013, pp. 263-264). Per un'analisi dettagliata della dedica, si veda ancora Puliafito Bleuel, 2007, pp. 35-62.

<sup>7</sup> “Le festività hanno sempre un rapporto essenziale con il tempo. Alla loro base sta sempre una concezione determinata e concreta del tempo naturale (cosmico), biologico e storico. Inoltre esse, in tutte le fasi di evoluzione storica, sono state legate a periodi di *crisi*, di svolta, nella vita della natura, della società e dell'uomo. Il morire, il rinascere, l'avvicinarsi e il rinnovarsi sono sempre stati elementi dominanti nella percezione festosa del mondo” (Bachtin, 1979, p. 12).

Si può, intanto, essere netti su un punto importante: fin dall'inizio la riflessione bruniana sul tempo si intreccia alla concezione della vicissitudine universale come alternarsi di luce e di tenebre, di giovinezza e di vecchiaia, di morte e di vita. Si intreccia, cioè, alla posizione messa a fondamento del *Lamento* ermetico. E ciò incide in un duplice senso: nella valutazione del ciclo ebraico-cristiano inteso come età di radicale decadenza e nell'interpretazione, via via più netta, del proprio tempo come età di "crisi" universale (Ciliberto, 2005, p. 61).

Dal punto di vista linguistico, il *Candelaio* si inserisce inequivocabilmente nella tradizione del teatro rinascimentale, se, come afferma Bárberi Squarotti, "il teatro rinascimentale è un teatro di azione e di gesto, di intrigo e di avventura, di invenzione di eventi e di reazione e di scontro continuo di linguaggi" (Guerrini Angrisani, 2017, p. 46). Questo "scontro continuo di linguaggi" è l'oggetto principale dell'analisi di Morbiato, il quale utilizza la "categoria bachtiniana di carnevalesco" per mostrare quanto la componente linguistica detenga, in primo luogo, il potere di riassetare "quello che per la coscienza autoriale è un mondo sovvertito nel suo corretto assetto di valori [...] mediante un rovesciamento del rovesciamento" (Morbiato, 2016, p. 2; si veda anche Bachtin, 1979, p. 13). Morbiato individua le logiche del rovesciamento nell'accostamento parodico dei diversi "codici"<sup>8</sup>, in modo da mettere in risalto soprattutto l'aspetto "rigenerante" tipico del riso carnevalesco. Mentre Bárberi Squarotti centra l'attenzione soprattutto sul gesto antiautoritario (Bárberi Squarotti, 1997, p. 40), critico-negativo, del riso "furfantesco" (questo è il volto che il riso popolare assume nella commedia bruniana), mettendo l'accento sulla sua attività di "erosione", Morbiato cerca di conservarne i risvolti positivi e allegri, il "potenziale rigenerante" in esso contenuto.

Altri indicatori d'ambiguità che saltano all'occhio sono la quantità di movimento fisico-spaziale e la ricorrenza ossessiva del travestimento e dello scambio d'identità.

Il *Candelaio* si apre con una forma d'imperativo in senso spaziale – "BONIFACIO: – Va' lo ritrova adesso adesso, e forzati di menarlo cqua. Va', fa', e vieni presto" (Bruno, 2013, p. 283) –, regalandoci subito il senso di un'azione in corso (segnata anche da una certa urgenza); la preponderanza dell'azione è segnalata anche dalla rarità dei monologhi e dalla ricorrenza di dialoghi quasi sempre finalizzati ad uno scopo (le richieste dei tre beffati ai loro truffatori, le circuizioni compiute dai furfanti popolani, il reciproco burlarsi dei discorsi altrui), mentre difficilmente si riesce a tenere il conto degli spostamenti e delle sostituzioni

---

<sup>8</sup> Il personaggio più importante, da questo punto di vista, è di sicuro Manfurio, definito da Morbiato "pedante geniale", rappresentante di una cultura che non riesce più ad incontrare il reale e che sembra anticipare quel divorzio tra "parole" e "cose" in cui Foucault vedrà "vagare" Don Chisciotte (Foucault, 2010, pp. 62-63), tenendo ovviamente conto dell'enorme distanza che separa la comicità "carnevalesca", violenta e impietosa (su questa violenza, tutta rabelaisiana, si legga Brugnolo, 1994, pp. 13-16), di cui è vittima Manfurio dalla partecipazione "umoristica" (Alfano, 2016, pp. 71-91) che accompagna le disavventure dell'*hidalgo*.

dei personaggi sulla scena (in particolare a partire dal IV atto, quando i meccanismi della beffa cominciano ad attuarsi)<sup>9</sup>. La velocità di alcuni momenti, infine, riesce a riprodurre perfettamente la vivacità e l'energia del gesto eccessivo della piazza e della festa, che si tramuta spesso in atto violento<sup>10</sup>.

Per quanto riguarda il travestimento, elemento diffusissimo e davvero emblematico dell'opera (Padoan, 1996, p. 173), esso si può sicuramente accostare ai temi, tipici del carnevale, dello scambio d'identità e della maschera, sui quali così si esprime Bachtin:

Ancora più importante è il motivo della *maschera*. È il motivo più complesso e più ricco di significato della cultura popolare. La maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi; la maschera è legata agli spostamenti, alle metamorfosi, alle violazioni delle barriere naturali, alla ridicolizzazione, ai nomignoli; in essa è incarnato il principio giocoso della vita [...] (Bachtin, 1979, p. 47).

Lo scambio d'identità, che raggiunge punte estreme nell'incontro "quasi fichtiano" (Stimilli, 1991-1992, p. 6)<sup>11</sup> tra Gioan Bernardo e Bonifacio travestito, simboleggia perfettamente la visione ambivalente che il linguaggio bruniano, e in particolare quello comico, riesce a restituire, evitando che il mondo possa risolversi nella "stupida coincidenza" con se stesso e permettendogli di convivere con un'altra versione di sé, mutata e "rigenerata".

Dispositivi ambivalenti di nascondimento-disvelamento possono essere considerati anche la figura del Sileno<sup>12</sup> e quella dell'asino, "maschere" ricorrenti in tutto il *corpus* dell'opera bruniana (si vedano le riflessioni di Bachtin sulla presenza dell'asino nelle forme della festività carnevalesca e sul suo significato allo stesso tempo "abbassante" e "rigenerante" in Bachtin, 1979, pp. 88-89)<sup>13</sup>.

Infine un riferimento al significato ambivalente che, secondo il discorso bachtiniano, sarebbe intrinseco al linguaggio osceno<sup>14</sup>, onnipresente nel *Candelaio*, e alla ricorrenza dell'elemento "basso" e "corporeo", componenti tipiche di quello che il critico russo definisce *realismo grottesco*. Scrive Bachtin:

<sup>9</sup> Si pensi alla quantità di movimento sprecato, nell'atto V, scena XII e XIII (Bruno, 2013, pp. 389-391), da Consalvo e Bartolomeo legati l'uno all'altro con le mani dietro la schiena, scena in cui l'effetto comico è legato prevalentemente alla gestualità concitata e alla goffa fisicità, o all'andare e venire continuo dei furfanti travestiti da "birri".

<sup>10</sup> Si veda l'episodio del furto di Corcovizzo ai danni di Manfurio nell'atto III, scena XI-XII (pp. 338-343).

<sup>11</sup> L'articolo di Stimilli risulta interessante per l'analisi del "ritratto caricato" nell'opera bruniana, soprattutto in rapporto alla "fisiognomica" (così com'è sviluppata, per esempio, nell'opera di Della Porta), e dell'effetto comico legato a questi elementi.

<sup>12</sup> Sulla figura del Sileno e le sue radici platonico-erasmiane si tenga in considerazione Ordine, 2017, pp. 189-206, e ancora Sabbatino, 2003, pp. 108-109.

<sup>13</sup> Per un'analisi approfondita della figura dell'asino nell'intera opera bruniana e della sua ambivalenza, si veda il già citato Ordine, 2017.

<sup>14</sup> Si pensi soltanto alle continue allusioni sessuali, a cominciare dal titolo, e alle numerose bestemmie-imprescazioni, sulle quali Bachtin così si esprime: "C'è da dire, infine, che questa concezione del corpo è alla base delle imprecazioni, delle maledizioni e delle bestemmie, il cui significato è enorme per la comprensione della letteratura del realismo grottesco [...] Un'imprescazione molto elaborata [...] umilia colui al quale è destinata secondo il metodo grottesco, cioè lo spedisce nel 'basso' corporeo

Le immagini del principio materiale e corporeo [...] sono un'eredità della cultura comica popolare, di quel tipo particolare di *imagerie* e, più in generale, di quella particolare concezione estetica della vita quotidiana che è caratteristica di questa cultura [...] chiameremo tale concezione estetica, in modo del tutto convenzionale, *realismo grottesco*. Nel realismo grottesco l'elemento materiale e corporeo è un principio profondamente *positivo*: non è presentato né sotto forma egoistica né staccato dalle altre sfere della vita. *Il principio materiale e corporeo* è percepito qui come *universale e proprio dell'insieme di tutto il popolo*, ed è appunto come tale che si oppone a qualsiasi tipo di *distacco dalle radici materiali e corporee del mondo, a qualsiasi isolamento e confinamento in se stesso, a qualsiasi idealità astratta, a qualsiasi pretesa di significato staccato e indipendente dalla terra e dal corpo* (p. 24).

Inoltre, elemento messo ben in risalto nell'articolo di Morbiato, “il tratto caratteristico del realismo grottesco è l'abbassamento [...] cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità” (p. 25; p. 161), trasferimento che viene attuato da Bruno tenendo sempre conto del movimento ascensionale, già contenuto nello stesso “abbassamento”, che questo rovesciamento del rapporto corpo-spirito (o concreto-astratto) implica.

Per descrivere i legami strettissimi che quest'opera, con tutte le caratteristiche fin qui osservate, intreccia con il resto delle opere di Bruno, quelle che trattano “seriamente” di argomenti filosofici, sarà utile partire dall'articolo di Marco Arnaudo *Alla palestra dell'intelletto: una lettura del “Candelaio” di Giordano Bruno*, in cui si cerca di dimostrare come il *Candelaio* non possa essere considerato affatto quale “puro *divertissement* slegato dal resto dell'opera bruniana”, bensì quale “cassa di risonanza” (Arnaudo, 2007, p. 691)<sup>15</sup> di forme e temi costitutivi dell'intera opera del Nolano. Infatti, gli scritti successivi (ci riferiamo soprattutto ai dialoghi in volgare) conservano, sia dal punto di vista formale che da quello contenutistico, rapporti evidenti con gli aspetti più significativi della commedia. La stessa forma del dialogo, utilizzata da Bruno in modo anomalo rispetto alla tradizione di questo genere fortunatissimo per tutto il XVI secolo, si presenta come indice d'ambiguità che subito apparenta la produzione filosofica con quella artistico-comica<sup>16</sup>. I dialoghi si appropriano infatti di quella stessa libertà, che avevamo individuato nel *Candelaio*,

---

topografico assoluto, nella regione degli organi genitali e del parto, nella tomba corporea [...] dove egli sarà distrutto e poi di nuovo rigenerato” (Bachtin, 1979, p. 34).

<sup>15</sup> Interessanti sono i tentativi del critico di mostrare quanto alcuni temi e stilemi del *Candelaio* anticipino i concetti delle opere cosmologiche, come l'“elenco” tipicamente manieristico che provocherebbe al lettore un senso di “vertigine”, o la costruzione di un spazio “straniante e surreale” che “ci invita a ripensare [...] il nostro ruolo e le nostre possibilità in esso”, e come la *pièce* si configuri quale “palestra mentale” finalizzata a “sopportare [...] le dissertazioni teologiche e cosmologiche delle opere filosofiche” (Arnaudo, 2007, pp. 696-702).

<sup>16</sup> Basti citare dall'*Epistola esplicatoria* anteposta allo *Spaccio*, in cui si sostiene la natura temporanea e indefinita dei punti di vista esposti nel dialogo, e la convivenza del registro “serioso” con quello “giocoso”: “Or mentre ciò si mette in esecuzione, se vedete vituperar cose che vi paiono indegne di vitupèro, spreggiate cose degne di stima, inalzate cose meritevoli di biasimo; e per il contrario: abbiate tutto per detto (anco da quei che possono nel suo grado dirlo) indefinitamente, come messo in



nel mescolare i generi tradizionali e nello spostarsi senza limiti tra gli argomenti più disparati, dichiarando la necessità di essere letti attraverso una duplice chiave interpretativa, così come accadeva per la commedia<sup>17</sup>.

Scriva infatti Arnaudo su questa mescolanza e questa duplicità:

Si esprimono qui [si riferisce a un noto passo della *Cena*] due idee principali: primo punto, il discorso va compreso a fondo al di là del suo aspetto apparente, e infatti Bruno paragona il suo lavoro a uno sgraziato Sileno che nasconde all'interno le immagini degli dei. Secondo e più importante punto, la verità segreta va cercata dietro un velo compiaciutamente raffazzonato di "stracci" provenienti da tutte le discipline e da forme di discorso collocabili a livelli anche molto distanti (l' "alto" della lode come il "basso" del vituperio). L'inarrestabile movimento che per Bruno mescola e ridispone la materia-vita universale in sempre nuove forme sembra qui riflettersi in una concezione testuale che, per descrivere efficacemente l'interscambio tra i livelli del reale, si avvale a sua volta di una vibrante mescolanza tra modi di comunicazione e pensiero (teatro, scienza, filosofia, arte...) (p. 692)<sup>18</sup>.

Una volta confermata la strettissima parentela tra gli stilemi della commedia e i procedimenti formali delle opere prettamente filosofiche, sarà necessario esporre brevemente il contenuto delle opere cosmologiche, risultando impossibile, infatti, avvicinarsi alla riflessione etica bruniana non tenendo conto di quelle, e senza una previa riflessione sulla particolare gnoseologia che contraddistingue l'uomo bruniano. La ricerca del Nolano nella sua interezza si staglia sullo sfondo della nuova visione del cosmo, e soltanto su quello sfondo, dopo aver spazzato via ogni limite tradizionale e aver spalancato l'universo nella sua infinità, il riformatore religioso e politico potrà muovere i propri passi. Inoltre, concentrando la nostra attenzione soprattutto su quei concetti che implicano una visione contraddittoria e ambivalente della realtà di quest'universo, quali la *coincidentia oppositorum* di matrice cusana e la convivenza di *contractio* ed

---

difficultade, posto in campo, cacciato in teatro; che aspetta di essere esaminato, discusso e messo al paragone [...] Se vedete seriosi e giocosi propositi, pensate che tutti sono egualmente degni d'essere con non ordinarii occhiali remirati" (Bruno, 2013, pp. 179-180).

<sup>17</sup> Si ricordi che il *Candelaio* si proponeva anche quale "candela" che "potrà chiarir alquanto certe *Ombre dell'idee* le quali in vero spaventano le bestie" e, allo stesso tempo, si rivolgeva così ai propri lettori-spettatori: "Considerate chi va chi viene, che si fa che si dice, come s'intende come si può intendere [...]" (p. 263-277), palesando così la struttura "ambigua" del testo e l'opportunità di una duplice lettura.

<sup>18</sup> Si pensi, inoltre, alla dialettica, discussa da Bárberi Squarotti, tra la dichiarata ricerca di un linguaggio trasparente e aderente al reale nell'*Epistola esplicatoria* dello *Spaccio* e un linguaggio che, nel momento in cui utilizza le tecniche e i materiali della comicità e si rende oggetto di una (almeno) duplice lettura, si mostra tutt'altro che trasparente (Bárberi Squarotti, 1997, pp. 58-59; Bruno, 2013, pp. 173-175).

Sarà interessante notare l'analogia tra queste dinamiche interne all'opera bruniana e il discorso di Orlando sul comico letterario, dove quest'ultimo è visto come rapporto tra una "facciata" comica immediata (che spinge il fruitore a prendere le distanze) e un contenuto "serio" celato con il quale il fruitore dovrebbe identificarsi in maniera inconscia. Certo, per quanto riguarda il *Candelaio*, trattandosi di un'opera che cerca di dare voce ad una ben consapevole dottrina filosofica, non si potrebbe parlare di contenuto "represso" se non, come già ha notato Morbiato, nei termini di quella che Orlando definisce "situazione D", ossia di "represso propugnato ma non autorizzato" (Morbiato, 2016, p. 11).

*explicatio*, di Uno e molteplice, mostreremo quanto la presenza così forte del discorso comico in Bruno si presti ad essere interpretato, secondo il discorso di Bachtin, come elemento che “si riferisce a *tutto* il processo della vita” (Bachtin, 1979, p. 74), come punto di vista totale sulla realtà.

I tre dialoghi cosmologici (*Cena de le Ceneri*, *De la Causa*, *De l'Infinito*) portano avanti un discorso, per usare le parole di Ciliberto, finalizzato alla dimostrazione dell'infinità dell'universo come “effetto infinito” di quell’“efficiente infinito” (Ciliberto, 2005, p. 106) che è Dio, ma allo stesso tempo pongono il problema fondamentale del rapporto tra Dio, che si mostra quale “primo principio”, “coincidenza di atto assoluto e di potenza assoluta [...] al tempo stesso stabilissimo e immobilissimo” (ib.), e il suo esprimersi nell'infinità degli enti molteplici che vediamo sottoposti alla legge della mutazione universale<sup>19</sup>. Come può qualcosa di essenzialmente immobile ed immutabile esplicarsi nello “spettacolo” della “Vita-materia” senza snaturarsi e senza perdere la propria stabilità, senza che il loro rapporto si risolva in insolubile paradosso (p. 107)?

Questo complesso problema ontologico sembra dissolversi nel momento in cui si abbandona una visione unilaterale della natura e si individua la sua “doppiezza”, la sua ambivalenza costitutiva. Infatti, la realtà va osservata e analizzata tenendo conto di due livelli ontologici assolutamente differenti:

Alla luce di queste riflessioni, la natura viene concepita come “uno infinito simulacro” in cui si esplica “la eccellenza divina incorporea per modo corporeo”<sup>20</sup>. L'universo infinito, insomma, coincide con l'*explicatio* della divina potenza, diventa “immagine” aperta della divina unità (*contractio*): se Dio è “tutto l'infinito complicatamente e totalmente”, l'universo invece è “tutto in tutto [...] explicatamente, e non totalmente”. La distinzione non è superflua. Mira a spiegare ancora meglio la differenza tra finito e infinito. L'universo infinito è composto da innumerevoli aggregati finiti. L'infinità, quindi, riguarda non le singole parti ma la loro totalità, cioè l'universo in quanto insieme di infinite parti finite. Ma, anche in questo caso, il dualismo (Dio e universo) si salda: “complicatio” ed “explicatio”, “causa” ed “effetto” si identificano con la forza vitale che anima tutto ciò che esiste (Ordine, 2013, pp. 87-88).

---

<sup>19</sup> Ciliberto descrive dettagliatamente questo rapporto problematico nei termini di un contrasto tra il molteplice visto come “il ‘ritratto’, l'immagine’, la ‘figura’, il ‘vestigio’” e l'Uno visto come ““infinito ripresentante di ripresentato infinito e spettacolo conveniente all'eccellenza ed eminenza di chi non può esser capito, compreso, appreso”” (Ciliberto, 2005, p. 103). Ritornano, anche nella descrizione della particolare natura dell'universo, il tema della maschera e del travestimento tipiche della produzione comica.

<sup>20</sup> Alla luce della convivenza di concetti opposti o comunque distanti vanno letti anche il ragionamento di Bruno sull'identità di “forma” e “materia” e quello sulla coincidenza tra “elemento corporeo” e “elemento incorporeo”. Per quanto riguarda il concetto di *coincidentia oppositorum*, che percorre come un filo rosso tutta l'opera di Bruno, si prenda in considerazione Del Giudice, 2005, pp. 44-50.

Uno e molteplice, verità e ritratto coincidono, e possono coincidere in quanto l'Uno si configura come la totalità che mai si rivela agli occhi di colui che interroga il cosmo, ma che allo stesso tempo è condizione e possibilità del rivelarsi degli “innumerabili suppositi” che formano il “simulacro”:

Come si è detto, è appunto questo che interessa a Bruno: il simulacro, l'ombra, l'universo. E quindi necessariamente il moto, la vicissitudine. Il ragionamento su Dio (di matrice cusaniiana) e sulla “materia di cose superiori” (di matrice plotiniana) è coerente, e funzionale, a questo quadro speculativo. L'uno e l'altra sono la condizione negativa della prospettiva cosmologica di Bruno (Ciliberto, 2005, p. 86).<sup>21</sup>

L'“umbratilità” costitutiva dell'universo, che abbiamo visto esprimersi perfettamente nella “doppiezza” interpretativa della scrittura bruniana nella sua componente letteraria e in quella comica, non può non comunicarsi dal discorso cosmologico-ontologico a quello gnoseologico, in quanto la conoscenza che di questo universo è possibile raggiungere si concretizza sempre in una visione “parziale” dell'esistente: “Prigioniero nell'orizzonte della ‘vanitas’, l'uomo non può accedere senza mediazioni al ‘campum veritatis’, né può accostarsi direttamente alla luce divina: la forma più alta di felicità consiste pertanto nel ‘sedersi’ ‘sub umbra veri bonique’”(Tirinnanzi, 2008, p. 9).

Nel momento in cui “ciò che vale per la luce, per l'Uno, per Dio, non vale per l'uomo, il ‘dettaglio’, l'ombra finita” (Ciliberto, 2005, p. 114), il discorso etico-politico dovrà tener conto, a sua volta, di questa strutturale duplicità su cui si basa la natura dell'universo, e dovrà tener conto del problematico rapporto tra la “Provvidenza divina” e la “libertà” e la “responsabilità” di quel singolo uomo che Bruno definisce “dettaglio”<sup>22</sup>. Solo nel contesto dell'“ombra finita” e del “limite”, quindi, avrà senso parlare di un'eticità individuale che possa esprimersi anche a dispetto di ciò che si pone al di là del tempo<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Anche Fulvio Papi, nel suo *Antropologia e civiltà nel pensiero di Giordano Bruno*, in riferimento alla *Lampas triginta statuarum* e al discorso sulla “materia” ivi contenuto, mette in risalto l'aspetto “negativo” della riflessione bruniana sull'unità sottesa al molteplice (Papi, 2006, p. 172).

<sup>22</sup> Su questo rapporto, individuato nella dialettica tra “fortuna”, azione individuale e “necessità” vicissitudinale, si veda anche Badaloni, 1988, pp. 25-31 e pp. 69-78.

<sup>23</sup> “Dio, la luce, l'infinito cancellano il moto, il tempo, la libertà, identificandoli con la quiete, l'istante, la necessità. Il finito, all'opposto riscatta il tempo, il moto, la libertà [...] Qui, e solo qui, possono germinare, e germinano, le vicissitudini individuali e collettive degli atomi, delle parti, dei dettagli, dell'uomo, dei mondi finiti. E solamente a questo livello possono germinare le civiltà che, nel ciclo universale, l'uomo costruisce con l'opera concorde dell'intelletto e delle mani. Nel tempo, nel moto, nella libertà si fa strada, oltre la *vanitas*, la *renovatio*, la ‘transmutazione’. Sono due livelli della realtà, due punti di vista, due piani del ragionamento del Nolano. Non vanno né confusi né contrapposti [...] essi sono geneticamente e strutturalmente connessi all'unità della Vita [...] Ponendo l'uno si pone, al tempo stesso, l'altro. L'assoluto pone il comunicato” (Ciliberto, 2005, p. 115). Si noti come la comicità, rivelandosi quale modalità espressiva che permette la convivenza di livelli plurimi (e, spesso, contraddittori) dal punto di vista formale e contenutistico, si configuri davvero, bachtinianamente, quale cifra interpretativa della *coincidentia oppositorum* che struttura la “totalità”.

A dimostrazione di quanto la riflessione etico-politica trovi nello spazio del “simulacro” il proprio contesto e il proprio obiettivo, si consideri l’inizio dello *Spaccio*, in cui protagonisti assoluti si stagliano il tema della mutazione e quello della *coincidentia oppositorum*:

SOFIA: – Talché se ne li corpi, materia et ente non fusse la mutazione, varietade e vicissitudine, nulla sarebbe conveniente, nulla di buono, niente delettevole [...] Ogni delettazione non veggiamo consistere in altro, che in certo transito, camino e moto. Atteso che fastidioso e triste è il stato de la fame; dispiacevole e grave è il stato della sazietà; ma quello che ne delecta è il moto da l’uno a l’altro [...]

SAULINO: – Cossi mi par vedere, per che la giustizia non ha l’atto se non dove è l’errore, la concordia non s’effettua se non dove è la contrarietà [...]

SOFIA: – Quello che da ciò voglio inferire è: che il principio, il mezzo et il fine; il nascimento, l’aumento e la perfezione di quanto veggiamo, è da contrarii, per contrarii, ne’ contrarii, a contrarii: e dove è la contrarietà, è la azione e reazione, è il moto, è la diversità, è la moltitudine, è l’ordine, son gli gradi, è la successione, è la vicissitudine (Bruno, 2013, pp. 197-198).

La “giustizia” e l’“ordine”, concetti sui quali si basa l’ideale politico di Bruno e che hanno la funzione precipua di attuare l’armonia all’interno del consorzio civile (e, quindi, tutto “umano”<sup>24</sup>), possono prendere forma e concretizzarsi soltanto in un universo che prevede, nel suo movimento di fondo eterno, un livello “comunicato” dove la “perfezione” non è mai raggiunta completamente<sup>25</sup>.

Ci può essere giustizia, e quindi etica, soltanto lì dove il peccato e il male sono di casa:

Nell’esplicarsi dei contrari sta dunque la prima radice della nostra individuale responsabilità, la possibilità di inserirsi consapevolmente nel ritmo della vicissitudine [...] Nello *Spaccio*, al centro dell’analisi è Giove, che – scrive Bruno – rappresenta ciascuno di noi. Al centro è cioè l’uomo; il quale proprio perché uomo può peccare, purgarsi,

---

<sup>24</sup> “‘Tutti quei ch’hanno giudizio naturale’ disse Apolline, ‘giudicano le leggi buone perché hanno per scopo la pratica [...] perché de tutte leggi altre son state donate da noi, altre finte da gli uomini massime per il comodo de l’umana vita’ [...]” (Bruno, 2013, p. 240). Questo spiega l’atteggiamento ambivalente di Bruno, nello *Spaccio*, nei confronti della religione cattolica, vista come la “miglior legge”, nonostante la “mostruosità” antinaturale della figura di Cristo, proprio perché riesce a dare, con la corrispondenza stabilita tra meriti, opere buone e premi, un ordinamento stabile e pacificatore al consorzio civile. La “vera” religione appare, dunque, come la strategia politica per eccellenza che, guardando alla natura, deve dare forma alla civiltà umana secondo le sue leggi. Non è un caso che la religione ideale, per Bruno, sia da ricercarsi da un lato in quella romana, esempio fulgido della funzione “civile” della religione, e dall’altro in quella egizia, religione “naturale” per eccellenza.

<sup>25</sup> Non solo, ma la stessa etica “eroica” del “furioso” sembra acquistare senso soltanto in rapporto all’“ambiguità” umana, alla sua condizione di essere “duplice” formato da corpo e anima, la quale è “uno statuto naturale che non può mai esser risolto: qualsiasi soluzione essa abbia questa è sempre nell’ambito della natura” (Papi, 2006, p. 178). Sulla “apparente” contraddizione, in Bruno, tra etica “contemplativa” ed etica “pragmatica”, su cui tanti storici della filosofia hanno discusso, e sulla loro costitutiva unità nel segno del rapporto indissolubile tra “costanza vicissitudinale” e “vicende naturali e umane”, si veda ancora Badaloni, 1988, pp. 79-117.

redimersi. Può farlo, insomma, perché, a differenza di Dio, è sotto il fato della mutazione [...] Il peccato come la redenzione suppone, strutturalmente, la mutazione (Ciliberto, 2005, pp. 122-124).

Mentre, se ci poniamo dal punto di vista dell'Uno:

“...per comprendere tutte contrarietà in nell'esser suo in convenienza e unità, e nessuna inclinazione poter avere ad altro e novo essere, o pur ad altro e altro modo di essere, non può esser soggetto di mutazione secondo qualità alcuna, né può aver contrario o diverso, che lo alteri, perché in lui è concorde ogni cosa”. È un ragionamento coerente, una volta assunto il punto di vista dell'Uno [...] (p. 123).

Solo nella caduta del “peccato” l'uomo può trovare la “redenzione” (così come il giorno seguiva la notte nella dedica del *Candelaio Alla signora Morgana B*), e solo tenendo lo sguardo fisso sulla duplice natura dell'universo (consapevoli dell'“unità” che soggiace al molteplice) potrà veramente attuarsi quella *renovatio*, quella “riforma” (ben lontana dai “riformati” luterani e calvinisti) voluta da Giove.

Non stupisce, quindi, che anche un dialogo “morale” come lo *Spaccio*, in cui Bruno si pone l'obiettivo assolutamente “serio” di riformare del tutto l'assetto valoriale del mondo presente, trovi molto spesso la propria cifra stilistica ed espressiva nel linguaggio della comicità<sup>26</sup>. Proprio quest'ultima, infatti, si è rivelata uno strumento utilissimo per confermare quanto la visione cosmologico-gnoseologica di Bruno innervi in modo straordinario il suo linguaggio, e quanto la dimensione del “politico”, che acquista concretezza pratica e slancio morale soltanto all'interno del “simulacro”, del “limite” e del “negativo”, debba per forza di cose esprimersi nel linguaggio della “doppiezza” e dell'ambivalenza.

## Bibliografia

Alfano, G., 2016, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci.

Arnaudo, M., 2007, *Alla palestra dell'intelletto: una lettura del Candelaio di Giordano Bruno*, in “*Italica*”, vol. 84, n. 4.

---

<sup>26</sup> Gli esempi da fare sarebbero innumerevoli, ma basti pensare alla scelta del *tòpos*, derivato dalla tradizione satirica luciana, che vede il concilio delle divinità olimpiche impegnate a discutere della situazione degli uomini e della Terra, o al contesto di sicuro non aulico del “banchetto” che Giove decide di ribaltare in riunione “seria”, o ancora alla presenza, allo stesso tempo comica e “critica”, di Momo, messa bene in risalto dal commento di Maria Pia Ellero (Ellero, 2013, p. 186).

- Bachtin, M., 1979, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, traduzione di Mili Romano, Torino, Einaudi; ed. or. 1965, *Vorcestvo fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo, Chudozestvennaja literatura.
- Badaloni, N., 1988, *Giordano Bruno. Tra cosmologia ed etica*, Bari-Roma, De Donato.
- Baldi, V., 2015, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet.
- Bárberi Squarotti, G., 1997, *Parodia e pensiero: Giordano Bruno*, Milano, Greco & Greco.
- Bonora, E., 1970, *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, Rizzoli.
- Borsellino, N., 1989, *La tradizione del comico*, Milano, Garzanti.
- Brugnolo, S., 1994, *La tradizione dell'umorismo nero*, Roma, Bulzoni.
- Bruno, G., 2013, *Candelaio*, in Id., *Opere italiane (volume primo)*, Novara, UTET.
- Bruno, G., 2013, *Spaccio de la bestia trionfante*, in Id., *Opere italiane (volume secondo)*, Novara, UTET.
- Ciliberto, M., 2005, *Giordano Bruno*, Roma-Bari, Laterza.
- Del Giudice, G., *La coincidenza degli opposti. Giordano Bruno tra Oriente e Occidente*, Roma, Di Renzo.
- Ellero, M. P., 2013, *Commento a Bruno, G., Spaccio de la bestia trionfante*, Novara, UTET.
- Foucault, M., 2010, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, traduzione di Emilio Panaitescu, Milano, BUR Rizzoli; ed. or. 1966, *Les mots e les choses*, Paris, Gallimard.
- Freud, S., 2007, *Il motto di spirito*, traduzione di Silvano Daniele ed Ermanno Sagittario, Torino, Bollati Boringhieri; ed. or. 1905, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH.
- Guerrini Angrisani, I., 2017, *Introduzione a Bruno, G., Candelaio*, Milano, BUR Rizzoli.
- Morbiato, G., 2016, *Rovesciare il mondo rovesciato. Risvolti linguistico-stilistici del carnevale nel Candelaio di Giordano Bruno*, in "Between", vol. VI, n. 12,
- Ordine, N., 2013, *Introduzione a Bruno, G., Opere italiane*, Novara, UTET.
- Ordine, N., 2017, *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Milano, La nave di Teseo.

- Orlando, F., 1990, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi.
- Orlando, F., 1992, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Padoan, G., 1996, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin Nuova Libreria.
- Papi, F., 2006, *Antropologia e civiltà nel pensiero di Giordano Bruno*, Napoli, Liguori.
- Pirandello, L., 2015, *L'umorismo*, Milano, Garzanti.
- Puliafito Bleuel, A. L., 2007, *Comica pazzia. Vicissitudine e destini umani nel Candelaio di Giordano Bruno*, Firenze, Olschki.
- Sabbatino, P., 2003, *A l'infinito m'ergo. Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Firenze, Olschki.
- Stimilli, D., 1991-1992, *Caricatura e carattere. Una lettura del Candelaio*, in "Carte italiane", vol. XII, pp. 4-11.
- Tirinnanzi, N., 2008, *Introduzione a Bruno, G., Gli eroici furori*, Milano, BUR Rizzoli.
- Tisconi, R., 1960, *Saggio di un commento stilistico al «Candelaio»*, in "Giornale storico della letteratura italiana", vol. CXXXVII, n. 417, pp. 41-60.