

UCLA

Carte Italiane

Title

Caricatura e carattere. Una lettura del *Candelaio*

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2kj1413n>

Journal

Carte Italiane, 1(12)

ISSN

0737-9412

Author

Stimilli, Davide

Publication Date

1992

DOI

10.5070/C9112011286

Copyright Information

Copyright 1992 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Caricatura e carattere

Una lettura del *Candelaio*

There are hardly any two things more essentially different than *character* and *caricature*.
W. Hogarth

Il Candelaio del Bruno si presenta senz'altro, sin dalla denuncia della «vanità delle magiche superstizioni» nell'argomento della commedia¹, come un'allegoria della superiorità dell'*ars nova* rinascimentale sull'*ars antiqua* della tradizione medioevale.

In questa prospettiva, la vicenda del Candelaio appare allora tutta compresa fra l'iniziale soliloquio di Bonifacio, ad esaltazione dell'arte magica, intesa, anacronisticamente, come potenza opposta alla natura, e come suo supplemento:

L'arte supplisce al difetto della natura... Si dice che l'arte magica è di tanta importanza che contro natura fa ritornar gli fiumi a dietro, fissar il mare, ruggire i monti, intonar l'abisso, proibire il sole, despicar la luna, sveller le stelle, toglier il giorno e far fermar la notte²;

e la finale rivendicazione della dignità della *magia naturalis*, implicitamente contenuta nelle parole di Gioan Bernardo:

Le cose son talmente ordinate, che la natura non manca nel necessario, e non abonda in soverchio. Le ostreche non han piedi; perché, in qual si voglia parte del mar che si trovino, han tutto quello che basta a lor sustentamento, perché d'acqua sola, e del caldo del sole, — la cui virtude penetra in sino al profondo del mare, — si mantengono. Le talpe

ancora non han occhi; perché la lor vita consiste sotto terra, e non vivono d'altro che di terra, e non posson perderla. A chi non ave arte, non si danno ordegni³

Non a caso, questa eloquente apologia è affidata al pittore Gioan Bernardo, trasparente incarnazione, qui, dell'Autore medesimo (basti guardare al nome); ma soprattutto, rappresentante di un'arte che doveva apparire al Bruno come l'esempio più abbagliante della possibilità di quella rifondazione integrale del sapere cui egli stesso mirava. Anche la specificità della beffa centrale del *Candelaio*, e la sua originalità rispetto alla più recente tradizione comica, è data dalla definizione del suo ideatore — Gioan Bernardo « pittore »⁴, e non più semplice « dipintore », come Calandrino (beffato dai due altri « dipintori » Bruno e Buffalmacco), nel cui nome è già implicita un'allusione alla meccanicità della professione.⁵

La filosofia « epicuraica »⁶ di Bernardo, artefice inesauribile di beffe (come suggerisce questo rapido scambio di battute: « CENICO. Oh! Voi sempre burlate / GIO. BERNARDO Sì, sì, burlo »)⁷, viene chiaramente contrapposta a quella del supposto mago Scaramurè — cui il credulo Bonifacio ricorre per ottenere le grazie della signora Vittoria —, capace di evocare, a suo dire, « le superstizioni di arte più profonda » della magia naturale;⁸ e a quella dell'alchimista Cencio, entrambi, in realtà, volgari truffatori e semplici pappagalli, come il pedante Manfurio, di un lessico obsoleto. Queste figure non sono che l'ennesima variazione su personaggi tipici della polemica rinascimentale, contro i quali già Leonardo, ad esempio, si era scagliato (nei suoi frammenti « contro il negromante e l'alchimista »)⁹, e che erano stati frequente oggetto di satira nella commedia dell'epoca, dal *Negromante* dell'Ariosto all'*Astrologo* del Della Porta. Ma se, in questi precedenti, la beffa vale soprattutto a denunciare la vanità della (supposta) arte e la dabbenaggine del credulo beffato, nel caso del *Candelaio* la beffa viene a confermare l'eccellenza dell'arte, poiché si realizza nei modi che le sono propri. Ciò che la beffa di Gioan Bernardo ai danni di Bonifacio produce è difatti la sua *caricatura*.

Bernardo soddisfa così, a suo modo, la commissione di un ritratto fattagli da Bonifacio, nel primo atto della commedia, ma ne beffa l'ignoranza e la vanità: il 'Candelaio' pretende difatti un ritratto, non

solo somigliante, ma anzi tale da abbellirlo («...per vita vostra, fatemi bello»)¹⁰. Il pittore mantiene burlescamente la promessa, e dona al suo modello «quel che gli manca»: così che alla fine del periodo di posa, per così dire, egli è «figurato veramente per Atteone, il quale, andando a caccia, cercava le sue corna, e, allor che pensò gioir de sua Diana, dovenne cervo»¹¹. Gioan Bernardo si dimostra con ciò vero virtuoso dell'arte: la caricatura o *ritratto carico* è difatti un'altra invenzione del Rinascimento, legata, ancora una volta, al nome di Leonardo, ma praticata metodicamente a partire dai Carracci, per divenire, poi, passatempo alla moda nel secolo successivo¹².

Come hanno osservato Gombrich e Kris, è solo a partire dal Rinascimento italiano, in cui viene rimosso «the taboo which had once forbidden the play with a person's likeness», e la credenza nel potere magico delle immagini è per la prima volta posta radicalmente in discussione, che «a free play with the representational image» può essere esperito come «funny»¹³. Questo momento di transizione è registrato con estrema precisione nel *Candelaio*, dove, da un lato, il finto mago Scaramurè pretende di operare il suo incantesimo sulla signora Vittoria per mezzo di una «immagine di cera vergine, fatta in suo nome»¹⁴; dall'altro, l'immoralità perturbante¹⁵ del travestimento, denunciata, significativamente, dal pedante Manfurio: «*Nisi urgente necessitate, nefas esset habitum proprium dimittere*»¹⁶ — poiché (come osserva il Vignarolo ne *Lo Astrologo*) «il diventare un altro é una specie di morire»¹⁷—, si rivela invece risorsa comica irresistibile, ad esempio nel dialogo, quasi fichtiano, fra i due sosia Gioan Bernardo e Bonifacio:

GIO.BERNARDO O io sono io, o costui è io...Olà, Messer de la negra barba, dimmi chi di noi due è io, io o tu? non rispondi?

BONIFACIO Voi siete voi, ed io sono io.

GIO.BERNARDO Come, io sono io? Non hai tu, ladro, rubbata la mia persona, e, sotto questo abito ed apparenza, vai commettendo di ribalderie?¹⁸

Il legame della nuova tecnica della caricatura con la tradizione fisiognomica, rinata soprattutto grazie all'opera del Della Porta, era ben chiaro agli autori dell'epoca; basti qui la testimonianza di Thomas Browne, che nel 1690 scriveva: «When men's faces are drawn with

resemblance to some other animals, the Italians call it to be drawn in Caricatura »¹⁹. E indubbiamente il procedimento sperimentato dal Della Porta, di accostare in una medesima tavola la figura di un uomo a quella di un animale, per consentire al lettore di rilevare con facilità la somiglianza di determinati tratti delle due fisionomie, rappresenta l'antecedente più prossimo della « scoperta » che è alla base dell'invenzione della caricatura, e cioè che « similarity is not essential to likeness »²⁰.

In due tavole del trattato del Della Porta (sicuramente noto al Bruno), l'immagine di Socrate, filosofo amante per eccellenza, viene accostata a quella del cervo, emblema della lussuria, secondo lo pseudo-Aristotele, autore del trattato classico sulla fisiognomica, che Della Porta così parafrasa: « Quelli c'hanno il naso simo [over schiacciato], sono libidinosi, e si riferiscono al Ceruo, perchè i Cerui sono simi, e molto lussuriosi, e perciò al tempo del coito divengono pazzi ». A convalida di questa autorità, Della Porta allega anche quelle di Polemone e Adamantio, i quali attestano che « la simità del naso dà segno di puttaniero »²¹.

La « metamfisicosi »²² in cervo di Bonifacio — il Candelaio che « stiman tutti pazzo », e che è vittima del « tremor de l'amore » al solo pensiero di soddisfare le sue voglie con la cortigiana Vittoria²³ — non potrebbe essere più chiaramente prefigurata.

Per ottenere il *ritratto carico* di Bonifacio, Gioan Bernardo ricorre ad un ulteriore artificio, appena entrato a far parte del corredo del pittore rinascimentale: la *camera obscura*.

Le origini di questo eponimo della fotografia sono imprecisabili, anche se una prima descrizione dello strumento si deve con certezza al filosofo arabo Alhazen, grande studioso di ottica — o *perspectiva*, secondo la dizione latina, prevalente a partire dal XIII secolo — e se Leonardo descrive ripetutamente nelle sue note di ottica tale apparato, da lui definito *oculus artificialis*, prendendolo a modello del funzionamento dell'occhio umano. È nella *Magia naturalis* (1558) del Della Porta, tuttavia, che l'utilizzazione dello strumento a fini pittorici viene per la prima volta raccomandata²⁴.

Dopo aver descritto con straordinaria vividezza la preparazione della *camera* e il suo funzionamento:

Per veder quelle cose in oscuro in una camera che sono fuori illuminate dal sole, e con i suoi colori,

è bisogno che prima chiudiate le finestre della camera, e seria ancor meglio se si otturassero tutte le fessure, che non entrasse alcun lume dentro, destruesse tutta l'apparenza; buserai una fenestra, farai il buco della grossezza di un dito per lungo, e per largo, sopra vi accomoderai una tavoletta di piombo, ovvero di rame, e ce la incollerai, della grossezza di un cartone, nel cui mezo farai un buco rotondo della grossezza del dito picciolo della mano, all'incontro vi porrai lenzuola bianche, o panni biancheggianti, overo una carta; così tutte le cose che di fuori sono illuminate dal sole, le vedrai dentro, vedrai [che] coloro che passeggiano per le strade rivolti con la testa in giù come antipodi, e le cose destre appariranno sinistre, e tutte le cose rivoltate²⁵,

il Della Porta ne suggerisce l'utilizzazione anche da parte del dilettante di pittura:

Come alcuno che non sappia dipingere, possa disegnare l'effigie d'un uomo o d'altra cosa,

perché sappia solamente assomigliare i colori. E questo artificio non è da dispregzarsi. Dia il sole nella fenestra, et appresso quel buco porrai l'uomo, o l'imagini di quelle cose che vogliamo dipingere, che il sole illumini l'imagini, ma non il buco; al buco porrai incontro una carta bianca, e tanto andrai accomodando l'uomo al lume, avvicinando e dilungando, mentre vedrai la perfetta immagine di colui che voi retrarre sopra la tavola, allora quello che vorrà pingere, poni i colori sopra la tavola, dove appaiono, del volto, della bocca, de gli occhi, e così di tutte le figure che appare, così partendosi qui l'oggetto, resterà la stampa nella carta, e si vedrà in questa come se la vedesti in un specchio.²⁶

Ma è, in generale, l'utilizzazione illusionistica della nuova invenzione, in questo capitolo della sua opera interamente dedicato alle « mirabili visioni » producibili attraverso semplici giuochi di specchi, a premere maggiormente al Della Porta, i cui interessi teatrali sembrano occupare un posto nient'affatto secondario all'interno della sua multiforme produzione letteraria²⁷. La *camera obscura* è infatti prima di tutto il luogo deputato alla beffa, il luogo dove l'inversione dell'immagine, la fata Morgana (sotto la cui egida Bruno pone, non a caso, la sua opera)²⁸ si materializza a piacere. In particolare, la *magia naturalis* con-

ferma così la sua superiore dignità, proprio nel luogo privilegiato delle operazioni alchemiche. Basti confrontare la descrizione che precede con quella, che della stanza necessaria alle sue magie fa l'astrologo Albumazar, — astrologo « che partecipa un poco del negromante, che pizzica dell'alchimista e del far molini »²⁹, e che è niente più che un prestigiatore — nella commedia del Della Porta medesimo:

Primieramente bisogna trovar una camera terrena che sia rivolta al levante, che è la più benigna parte del cielo; che non abbia finestre al ponente; ...che sia in tutto conversa al settentrione: ché...i cattivi influssi del cielo vengono da settentrione, che è la parte di dietro del cielo... E se pure la finestra settentrionale s'apre in qualche vicolo deserto, non sarebbe tanto cattiva...Or, declinando dalla goezia alla teurgia, farmacia, neciomanzia, negromanzia, arte notoria e altre vane e superstiziose scienze, ci attaccheremo all'arte prestigiatrice che illude e perstringe gli occhi, che fan vedere una cosa per l'altra...E perché la Luna è quel pianeta in cielo che si trasforma di più forme...ci serviremo di quella nella nostra operazione...perché con quel suo mostrarsi in varie forme, mostra agli uomini d'intelletto che ella sola può fare questa maravigliosissima metamorfosi...Onde bisogna ornare prima quella camera di drappi bianchi finissimi leggeri, e se fossero di tela d'argento, assai meglio; ...la terra coperta di lini bianchi e sottili...ché con tal bianchezza e purità si allettano li influssi lunari, perché questo apparecchio si fa per la Luna.³⁰

« The earliest *published* account of the camera obscura »³¹ è contenuto in una nota alla prima traduzione italiana del trattato *De Architectura* di Vitruvio, pubblicata nel 1521 da Cesare Cesariano, allievo di Leonardo, che ne fa uso per elucidare il termine *spectaculum*, usato da Vitruvio per designare, secondo l'interpretazione di Cesariano, il foro di forma conica attraverso cui le immagini del mondo esterno trascorrono, per materializzarsi poi, all'interno della camera oscura, su di uno schermo appositamente predisposto. *Spectaculum* è dunque tanto il *medium* quanto l'effetto dell'illusione, così come la penombra è solo il preludio necessario al pieno dispiegarsi della luce: Carubina, moglie di Bonifacio, raccomanda alla ruffiana Lucia (facile etimologia, questa) di allontanare tutte le fonti di luce dalla stanza, dove Bonifacio, travestito da Bernardo, spera di incontrare la signora Vittoria, e di

sopravvenire solo ad un segnale convenuto: « Quando saranno queste più solenne terze strida, correrete voi di casa con i lumi: e cossì, tutti insieme, ne conosceremo alla luce, con la grazia di S[anta] Lucia »³².

Come messer Nicia nella *Mandragola*, anche Bonifacio prende « lucciole per lanterne »³³, e viene meritamente beffato. Dopo essere passato attraverso la *camera obscura* della signora Vittoria, ed essersi rispecchiato nel suo beffatore — della cui bellezza egli si è potuto impossessare solo per un attimo: « oggi mi parete più bello che mai », osserva Lucia prima di introdurlo nella stanza, dove lo sorprenderà invece Carubina)³⁴—, Bonifacio è ormai pronto a trasformarsi letteralmente nel suo ritratto veridico. Anche alla caricatura, come alla beffa, è infatti d'uopo una vittima; e nessun animale è più prono al sacrificio del cervo, « placidissimum animalium », secondo la definizione di Plinio³⁵.

Davide Stimilli
Department of Comparative Literature
Yale University

Notes:

1. Giordano Bruno, *Il Candelaio*, in *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, vol. 2, Feltrinelli, Milano 1967, p. 296.
2. Bruno, *Candelaio*, pp. 314–315.
3. Bruno, *Candelaio*, p. 434. Cfr. anche l'enigmatica raccomandazione di Gioan Bernardo a Bonifacio nella scena VIII del I atto: « ...lasciate l'arte antica » (p. 327).
4. Cfr. la sua orgogliosa presentazione di sé, in fine di commedia: « La mia arte è di depengere, e donar a gli occhii de' mundani la imagine di Nostro Signore, di Nostra Madonna e d'altri Santi di paradiso » (Bruno, *Candelaio*, p. 444).
5. « Secondo il Vasari... « calandrino » era una squadra di legno adoperata da pittori e scalpellini » (Boccaccio, *Decameron*, a cura di C. Segre, Mursia, Milano 1966, p. 479).
6. Bruno, *Candelaio*, p. 300.
7. Bruno, *Candelaio*, p. 332.
8. Bruno, *Candelaio*, p. 328.
9. Vedine il testo in Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Rizzoli, Milano 1974, pp. 161–168.
10. Bruno, *Candelaio*, p. 326.
11. Bruno, *Candelaio*, p. 327, 301.

12. Vedi E. H. Gombrich, «Leonardo's Grotesque Heads», in *The Heritage of Apelles*, Oxford UP, London 1976; E. H. Gombrich-E. Kris, *Caricature*, Penguin, Harmondsworth 1940.

13. E. Kris (with E. H. Gombrich), «The Principles of Caricature», in E. Kris, *Psychoanalytical Explorations in Art*, Schocken, New York 1974, p. 202.

14. Bruno, *Candelaio*, pp. 355-356.

15. Cfr. il saggio hofmanniano di Freud, da cui anche le indagini di Kris ovviamente dipendono.

16. Bruno, *Candelaio*, p. 375.

17. G. B. Della Porta, *Lo Astrologo*, in *Le Commedie*, a cura di V. Spampinato, vol. II, Laterza, Bari 1911, p. 325.

18. Bruno, *Candelaio*, p. 411.

19. Cit. in C. R. Ashbee, *Caricature*, Scribner's Sons, New York 1928, p. 32.

20. Gombrich-Kris, *Caricature*, p. 12.

21. *Fisionomia/dell'Huomo./et la celeste/di Gio: Battista Della Porta./Libri sei./In Venezia M.DC.LII*, p. 174.

22. Bruno, *Cabala del cavallo pegaseo*, in *Dialoghi italiani*, vol. II, p. 885.

23. Bruno, *Candelaio*, p. 447, 403

24. Cfr. Helmut Gernsheim, *The Origins of Photography*, Thames and Hudson, New York 1982, pp. 7-11.

25. G. B. Della Porta, *Della Magia Naturale*, libro XVII, cap. VI, in *Scritti di ottica*, a cura di V. Ronchi, Il Polifilo, Milano 1968, p. 170.

26. Della Porta, *Della Magia Naturale*, p. 172.

27. Cfr. a sostegno di questa tesi, Louise G. Clubb, *Giambattista Della Porta Dramatist*, Princeton UP, Princeton 1965; per la posizione contraria, N. Borsellino, «Nota introduttiva» a *La Fantesca*, in *Commedie del Cinquecento*, vol. II, p. 455.

28. Vedi supra..

29. Della Porta, *Lo Astrologo*, p. 307.

30. Della Porta, *Lo Astrologo*, pp. 328-330.

31. Gernsheim, *Origins*, p. 10.

32. Bruno, *Candelaio*, p. 396.

33. Cfr. Machiavelli, *Mandragola*, atto V, scena II: «NICIA: ...al buio lo menai in camera, messilo al letto; ed innanzi che mi partissi, volli toccare con mano come la cosa andava, ché io non sono uso ad essermi dato ad intendere lucciole per lanterne».

34. Bruno, *Candelaio*, p. 404.

35. «Placidissimu(m) animalium», secondo Plinio (*Nat. hist.*, VIII, 50).