



**HAL**  
open science

# Le "Candelaio" (1582) de Giordano Bruno, entre comédie et peinture ridicule

Olivier Chiquet

► **To cite this version:**

Olivier Chiquet. Le "Candelaio" (1582) de Giordano Bruno, entre comédie et peinture ridicule. "Valet et plaudite". *Réflexions sur la "vis comica"*, 2022, 978-2-36693-110-5. hal-04010736

**HAL Id: hal-04010736**

**<https://hal.science/hal-04010736>**

Submitted on 11 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

---

LE *CANDELAIO* (1582) DE GIORDANO BRUNO,  
ENTRE COMÉDIE ET PEINTURE RIDICULE

---

Olivier CHIQUET

ÉLCI, Sorbonne Université

★  
★ ★

ENTRE 1582 ET 1585, alors qu'il est en exil à Paris puis à Londres, Giordano Bruno publie une série d'ouvrages en langue vulgaire répondant, selon Nuccio Ordine<sup>1</sup>, à un dessein philosophique cohérent. Ainsi, en 1582, paraît à Paris le *Candelaio*, qu'il avait probablement déjà en partie rédigé à Naples et qui ne fut jamais joué du vivant de l'auteur. Il s'agit de sa première œuvre en vulgaire à nous être parvenue et de sa seule œuvre pour le théâtre. Puis, entre 1584 et 1585, sont publiés à Londres six dialogues approfondissant des thèmes déjà *in nuce* dans sa comédie<sup>2</sup> et relevant de la philosophie naturelle (*Cena de le ceneri*, *De la causa, principio et uno* et *De l'infinito, universo e mondi*), de la philosophie morale (*Spaccio de la bestia trionfante*, *Cabala del cavallo pegaseo*) ainsi que de la philosophie contemplative (*De gli eroici furori*).

La trame du *Candelaio*, présentée dans *L'Argumento*, est particulièrement complexe. Elle repose en effet sur l'enchevêtrement de trois histoires, dont chacune met au centre un personnage typique de la comédie renaissante : l'amoureux Bonifacio cherchant à conquérir Vittoria, une belle et jeune courtisane, en recourant notamment à l'art de la magie, mais qui sera démasqué par son épouse, Carubina, avant d'être lui-même fait cocu ; Bartolomeo, l'avare, obsédé par sa quête alchimique au point d'en oublier ses devoirs conjugaux, et auquel Cencio fait croire qu'il parviendra, au moyen du *pulvis Christi*, à transformer les métaux vils en or et, ainsi, à s'enrichir (mais il sera volé et finira endetté) ; enfin, le pédant Manfurio, faux savant s'exprimant dans un sabir incompréhensible, qui se verra dépossédé des vêtements qui lui conféraient les allures d'un sage. Toutefois, en dépit du titre choisi par Bruno pour sa comédie, celui qui tire les ficelles, avec l'aide de divers autres personnages secondaires, est sans nul doute le peintre Gioan Bernardo. Ce dernier parviendra d'ailleurs, à la fin de la pièce, à conquérir Carubina.

Le fait que la direction de l'action soit confiée à un peintre mérite d'être interrogé. Certes, le *Candelaio* s'inscrit dans une tradition solidement ancrée : l'artiste *beffatore* est en effet une figure récurrente de la *novellistica* médiévale et renaissante, ainsi que de l'historiographie de l'art de la Renaissance, en particulier chez Vasari. Mais l'œuvre de Bruno doit également, à nos yeux, être mise en perspective avec un genre pictural qui emprunte ses thèmes aux comédies et qui connaît un formidable développement, en Italie du Nord, du milieu des années 1570 au milieu des années 1590, celui de la « peinture ridicule ». En effet, hasard ou coïncidence, le *Candelaio* paraît la même année que le traité post-tridentin sur l'art de l'archevêque de Bologne

Gabriele Paleotti, le *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, où, s'inspirant implicitement des poétiques renaissantes consacrées au rire et à la comédie, le *trattatista* développe la première théorisation de la peinture comique<sup>3</sup>. Cet effort conceptuel sera d'ailleurs poursuivi, deux ans plus tard, dans le *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584) du peintre et théoricien de l'art milanaise Giovanni Paolo Lomazzo<sup>4</sup>.

Si le genre de la « peinture ridicule » et sa théorisation dans les écrits sur l'art de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle dérivent de la comédie et des poétiques dédiées à cette dernière, on assiste en revanche avec le *Candelaio* à l'amorce d'un mouvement en sens inverse, allant de la « peinture ridicule » vers la comédie, lequel caractérisera le théâtre français du xvii<sup>e</sup> siècle. Emmanuelle Hénin a magistralement montré que les *topoi* assimilant le peintre et le poète, en particulier l'auteur dramatique, et sur lesquels se fonde l'*ut pictura poësis* :

accomplissent un double aller-retour, de la peinture au théâtre, puis à la peinture, puis au théâtre. En effet, les analogies d'Aristote (allant de la peinture au théâtre), développées par les poétiques de la Renaissance, sont presque immédiatement récupérées par les traités d'art (du théâtre à la peinture), qui se parent de cette autorité pour justifier l'appartenance de la peinture aux arts libéraux. Dans les années cruciales de formation de la "doctrine classique" française, entre 1620 et 1650, les théoriciens (encouragés par la mode de l'image et la fascination pour l'œil) transposent à nouveau ces thèmes de la peinture au théâtre, et relisent les poétiques italiennes en les enrichissant des derniers développements de la théorie sur l'art<sup>5</sup>.

Elle démontre notamment que « la peinture comique était fondée sur une référence explicite à la catharsis comique. [...] Au xvii<sup>e</sup> siècle, cette réflexion est à son tour transposée à la comédie, la théorie figurative fournissant de nouvelles armes à la théorie dramatique. Ainsi s'observe un retour de l'*ut theatrum pictura* vers l'*ut pictura theatrum* originel<sup>6</sup> », comme il advient par exemple chez Molière. Or, le *Candelaio* constitue, selon nous, une anticipation, précoce et italienne, de ce phénomène.

La contamination de la comédie par la "peinture ridicule" dans le *Candelaio* est d'autant plus intéressante que la pensée philosophique de Giordano Bruno se construit par et à travers l'image, et cela est particulièrement vrai dans ses œuvres publiées entre 1582 et 1585. Nuccio Ordine fait ainsi remarquer que « Bruno se présente dans les *Fureurs* comme un philosophe-peintre, non seulement parce que tout un pan de l'ouvrage est consacré aux *imprese*, mais aussi et surtout parce que le processus même de la connaissance ne

peut se passer des images<sup>7</sup> », ou encore qu' « il fait de l'image elle-même un élément essentiel dans sa théorie de la connaissance<sup>8</sup> ». Il conviendra donc également d'étudier le *Candelaio*, à la fois peinture comique et comédie philosophique, à la lumière du rôle, central, joué par l'image dans la pensée de son auteur.

### Le *Candelaio* : comédie ou peinture comique ?

La marque la plus évidente d'une influence du genre de la "peinture ridicule" sur le *Candelaio* est le choix de confier à un peintre la direction interne des événements. En effet, contrairement à ce que suggère la structure même de l'*Argumento*, Gioan Bernardo n'est qu'en apparence un personnage secondaire de la pièce : à certains égards, il peut même en être considéré comme le *deus ex machina*, voire comme le véritable protagoniste. S'adressant à ce dernier, Carubina peut ainsi affirmer (v, 11) : « Io mi accorgo che voi siete troppo scaltrito, che avete saputo tessere tutta questa tela : io comprendo adesso molte cose<sup>9</sup>. » En outre, c'est en tant que peintre qu'il est présenté tout au long de la comédie. Lors de sa première apparition sur scène (I, 8), il se voit commander par Bonifacio un portrait destiné à Vittoria. Puis, au début de la scène 7 du troisième acte, Manfurio le salue en le comparant à de mythiques peintres grecs : « *Bene veniat ille* a cui non men convien nomenclatura della ribombante fama dalla tromba, che a Zeusi, Apelle, Fidias, Timagora e Polignoto<sup>10</sup>. » Si, contrairement à ce qu'explique Giorgio Bàrberi Squarotti dans son édition, Timagoras fut bel et bien un artiste grec (son nom est cité dans le "traité sur la peinture" de Pliny l'Ancien, le livre xxxv de son *Histoire naturelle*), il est en revanche exact que Gioan Bernardo comprend de travers (à moins qu'il ne feigne de mal comprendre) les propos alambiqués de son interlocuteur<sup>11</sup>. Enfin, dans la scène 23 du dernier acte, notre personnage affirme comiquement accorder son pardon à Bonifacio au motif qu'il serait un bon chrétien et qu'il se consacrerait essentiellement à la peinture sacrée<sup>12</sup>. Mais, par un effet de théâtre dans le théâtre, brouillant la frontière entre fiction et réalité, le peintre constitue aussi et surtout, en différents endroits de la pièce, le spectateur ironique d'une comédie qu'il semble mettre en scène pour sa propre jouissance.

Aussi Gioan Bernardo est-il, comme on l'a souvent fait remarquer, l'*alter ego* de Giordano Bruno — même s'il n'est pas exclu que ce dernier ait pu prendre pour modèle un artiste napolitain contemporain, auteur de portraits et de peintures sacrées, Giovan Bernardo

Lama<sup>13</sup>. L'auteur et son personnage portent en effet les mêmes initiales (G. B.) et le nom du peintre est une quasi-anagramme de celui du philosophe. Ce n'est d'ailleurs pas non plus un hasard si la figure la plus sage du *Candelaio* est précisément celle du peintre, comme le reconnaît Cencio dans le court monologue constituant la scène 12 du premier acte : « In vero, si Bartolomeo avesse il cervello di costui, e che tutti fussero cossì male avisati, indarno arei stesa la rete in questa terra<sup>14</sup>. »

À bien des égards, le *Candelaio* peut ainsi être lu comme une toile comique. Le lecteur est en effet frappé par la récurrence des mentions du sens de la vue, et ce, dès les seuils de l'œuvre — le titre même de la pièce, aux connotations sexuelles que l'on sait, pouvant aussi s'entendre en un sens pictural. Dans le *Proprologo*, l'auteur prétend justifier l'absence d'un véritable prologue justement par le fait que le spectateur, tel un observateur placé devant une toile, assistera directement au déroulement de la pièce, qu'il n'est dès lors pas utile de lui raconter :

Dove è ito quel furfante, schena da bastonate, che deve far il prologo? Signori, la comedia sarà senza prologo; e non importa, perché non è necessario che vi sii : la materia, il soggetto, il modo ed ordine e circostanze di quelle, vi dico che vi si farran presenti per ordine, e *vi sarran poste avanti a gli occhi* per ordine : il che è molto meglio che si per ordine vi fussero narrati. *Questa è una specie di tela, ch'ha l'ordinamento e tessitura insieme* : chi la può capire capir, la capisca; chi la vuol intendere, l'intenda<sup>15</sup>.

Néanmoins, le *Proprologo* en présente bel et bien le contenu, dans une longue évocation scandée par le verbe « vedrete » placé en anaphore. Pareil recours à l'hypotypose ne saurait surprendre, puisque, dans la citation qui précède, l'auteur présente sa comédie comme une « tela ». Remarquons également que dans *L'Argumento*, Bruno emploie l'expression « ordire qualche tela » dans le sens d'*ordire qualche inganno*. Ce faisant, il joue « évidemment sur la polysémie de ce terme : le *textum*, naturellement ; la trame ou l'intrigue d'une histoire ; la toile d'araignée, c'est-à-dire le faux semblant, le piège ; les *telari*, décors de théâtre peints sur le rideau de fond ; mais aussi les toiles que peint le peintre<sup>16</sup> ». En outre, c'est une véritable peinture comique que l'épouse de Bonifacio, Carubina, dès la scène 12 de l'acte iv, entend dévoiler à la face du monde, afin de ridiculiser publiquement son mari adultère. On ne peut s'empêcher de penser au thème mythologique et iconographique de Mars et Vénus surpris par Vulcain<sup>17</sup>. La lumière, qui devra être apportée dans la

chambre par Lucia, est appelée à jouer un rôle central dans cette scène qui, quoiqu'ayant été longuement préparée, ne sera pour finir jamais montrée aux spectateurs (Bonifacio et Vittoria ne se croisent d'ailleurs jamais au cours de la pièce) :

Allora siate certa che cridarrà tanto, che le strida si sentiranno a nostra casa; e peggio per lui si non cridarrà bene, perché tanto più fortemente sarrà strento e torciuto. 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 Santa Lucia*. De l'altro che sarrà appresso, vederemo<sup>18</sup>.

On peut enfin lire l'importante scène du portrait (I, 8) comme un passage à la fois méta-théâtral et méta-pictural. Bonifacio demande à Gioan Bernardo son avis sur un portrait qu'il s'est fait tirer par un autre peintre. Notre artiste le juge assez fidèle à son modèle :

BONIFACIO. — Or, lasciamo queste vostre sofisticarie; mi avete fatto sovvenire del ritratto. Hai visto quel che mi ho fatto fare?

GIO. BERNARDO. — L'ho visto e revisto.

BONIFACIO. — Che ne giudicate?

GIO. BERNARDO. — È buono : assomiglia assai più a voi che a me<sup>19</sup>.

L'amoureux le trouve quant à lui trop ressemblant et en commande un autre à Gioan Bernardo, qu'il souhaiterait moins réaliste, c'est-à-dire plus à son avantage :

GIO. BERNARDO. — [...] Quanto al ritratto, io lo farò quanto prima.

BONIFACIO. — Sì; ma, per vita nostra, fatemi bello.

GIO. BERNARDO. — Non comandate tanto, si volete essere servito. Si desiderate che io vi faccia bello, è una; si volete ch'io vi ritragga, è un'altra<sup>20</sup>.

Par l'intermédiaire de son porte-parole au sein de la comédie, l'auteur se réfère ici à un distinguo notamment développé par le théoricien de l'art Vincenzo Danti dans *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare, e ritrarre si possano con l'arte del disegno* (1567), qui dérive lui-même directement de la distinction opérée par Aristote dans sa *Poétique* entre trois types d'imitation : en mieux (Polygnote), au naturel (Dionysios) et en pire (Pauson) :

Comme ceux qui imitent représentent des hommes en action, lesquels sont nécessairement gens de mérite ou gens médiocres (les caractères, presque toujours, se ramènent à ces deux seules classes, le vice et la vertu faisant chez tous les hommes la différence du caractère), ils les représentent ou meilleurs que nous ne sommes en général, ou pires ou encore pareils à nous, comme font les peintres. Polygnote par exemple peignait les hommes en plus beau, Pauson en moins beau et Dionysios tels qu'ils sont<sup>21</sup>.

Or, dans le texte aristotélicien, la tragédie correspond à l'imitation méliorante, et la comédie à l'imitation à l'identique et/ou à l'imitation péjorative :

Il est évident que chacune des imitations dont j'ai parlé présentera également ces différences et sera autre parce qu'elle imite des objets autres de la façon que je viens de dire. [...] C'est la même différence qui distingue la tragédie et la comédie : celle-ci veut représenter les hommes inférieurs, celle-là veut les représenter supérieurs aux hommes de la réalité<sup>22</sup>.

Aussi, de même qu'il envisage de peindre, au sens strict du terme, Bonifacio, de même Gioan Bernardo déploie pour son propre plaisir une comédie ou, ce qui revient au même, se peint pour lui-même une toile comique — la théorisation de la "peinture ridicule" dans les traités artistiques de l'"automne de la Renaissance" étant justement tributaire, comme nous allons le voir, de ces mêmes catégories aristotéliciennes.

### **Théorisation de la "peinture ridicule"**

Les "peintures ridicules" se caractérisent essentiellement par deux traits : elles « représentent des personnages bas [...] et ne contiennent pas d'action. Les personnages sont juxtaposés comme dans un portrait de groupe, à moins de considérer leur rire comme une action, conformément au dessein réflexif de ces images<sup>23</sup>. » Tout d'abord, en effet, elles figurent des personnages "bas" — qu'il s'agisse là d'une caractérisation physique, morale ou/et sociale —, sans nullement chercher à les idéaliser en suivant les doctrines du "beau choix" et de la "belle nature". Elles ressortissent donc à l'imitation au naturel (Dionysios), voire à l'imitation en pire (Pausanias). En outre, ces toiles visent davantage à faire rire le spectateur qu'à composer une véritable *historia*. Il en va d'une certaine manière de même dans le *Candelaio*, où nombre de scènes semblent juxtaposées et plus ou moins indépendantes les unes des autres<sup>24</sup>. Les peintures comiques sont d'autant plus "ridicules" que leurs personnages sont souvent figurés en train de rire eux-mêmes (elles représentent alors l'effet qu'elles sont supposées susciter chez le spectateur) et que ces derniers peuvent également être peints de manière triviale et dans une intention satirique — cette dimension grotesque étant alors accentuée par un rendu violent des expressions, le recours à la *mezza figura* ainsi que l'exploitation d'un symbolisme obscène, porté notamment par les aliments. Certains thèmes récurrents ont été mis en évidence par Lomazzo, qui, à l'occasion d'une *ekphrasis*<sup>25</sup>,

énumère de possibles *ridiculia*, à savoir « le thème du couple mal assorti, les échanges de caresses obscènes, la présence d'un chat, souvent représenté dans les scènes de séduction, et enfin les bérêts antiquisants, un détail vestimentaire insolite qui contraste avec l'aspect rustique des figures et en accentue le caractère ridicule<sup>26</sup> ».

Or, ce genre pictural, qui atteste le progressif élargissement du champ du représentable advenu au Cinquecento, connaît un fort développement en Vénétie et en Lombardie, du milieu des années 1570 jusqu'au milieu des années 1590, en particulier grâce aux toiles du bolonais Bartolomeo Passerotti et du crémonais Vincenzo Campi — même s'ils ne sont bien sûr ni les seuls, ni surtout les premiers à pratiquer ce type de peinture en Italie<sup>27</sup>. Les fameux *Mangiatori di ricotta* de Vincenzo Campi, analysés par Stéphane Migliarina dans ce même volume, datent justement du début des années 1580 (cf. fig. 1, p. 191). Cette concentration géographique et chronologique d'artistes pratiquant la "peinture ridicule" s'explique notamment par la persistance dans le Nord de l'Italie de la tradition naturaliste lombarde (et, donc, par l'héritage des têtes grotesques de Léonard), ainsi que par l'influence de la peinture nordique dans ces régions : des toiles d'Aertsen et, surtout, de Beuckelaer sont par exemple présentes dans la collection Farnèse à Parme.

Les "peintures ridicules" sont théorisées pour la première fois dans le traité sur l'art de Gabriele Paleotti, au chapitre II, 31 intitulé « Delle pitture ridicole ». Voir la peinture comique conceptualisée par l'archevêque de Bologne, qui avait participé en personne au concile de Trente, a de quoi surprendre. Mais ce serait oublier la formation humaniste du cardinal<sup>28</sup>, ainsi que sa collaboration à l'élaboration d'une comédie alors qu'il était membre de l'*Accademia degli Affumati*<sup>29</sup>. Surtout, s'il fonde la "peinture ridicule" sur le plan théorique, l'archevêque tend en revanche, dans la pratique, à en circonscrire le recours. Il proscriit en effet toute forme de comique dans la peinture sacrée et affirme notamment que les toiles "ridicules" doivent être reléguées dans des espaces privés, à l'abri des regards du grand public :

Di più, tali debbono essere queste pitture e collocate in modo che convengano al luogo, al tempo et alla condizione di chi vuole ricrearsi; onde gran riguardo si dovrà avere, che non siano poste simili cose di facezie nelle sale pubbliche, non nei luoghi delle audienze, non nelle stanze di consiglio, non presso i tribunali, non nelle librerie, né in alcun luogo di gravità, ma in altro appartato e ritirato<sup>30</sup>.

Les premières lignes de ce chapitre fondamental tracent une ligne de partage extrêmement nette entre deux formes de comique en peinture : un comique involontaire, suscitant la dérision (« deriso »), et un comique volontaire, entraînant le rire (« riso ») du spectateur, dont relèvent les “peintures ridicules” à proprement parler :

Sono altre pitture che chiamiamo ridicole, perché muovono il riso a chi le riguarda ; il che potendo nascere da varie cause, e per lo più viziose, è necessario andarvi molto considerato. Non parliamo ora di quelle che, per rozzezza del disegno o lineamenti storti, o altra inezzia del pittore, eccitano il riso a chi ha qualche giudicio ; imperoché questo non è veramente riso, ma deriso, essendo che il riso, onde deriva “ridicolo”, nasce da una diformità sì, ma fatta non diformemente, dicendo Cicerone : *Locus et regio ridiculi deformitate quadam continetur, quae designat turpitudinem non turpiter*.

Le peintre comique, en effet, ne doit pas provoquer, malgré lui, le rire moqueur du spectateur — selon le traditionnel *topos* de la littérature artistique associant le rire de l’observateur à l’imperfection de l’œuvre. Il doit au contraire viser à susciter l’hilarité par la figuration d’une laideur d’une manière qui ne soit pas laide. Dans le sillage de la *Poétique* et du paradoxe aristotélicien de la représentation, Paleotti distingue donc clairement le contenu de la *mimèsis* et la *mimèsis* elle-même : l’œuvre ratée peut être belle dans son contenu, mais elle est laide dans son exécution ; à l’inverse, dans le cas de la “peinture ridicule”, la laideur ne doit pas être cherchée dans la réalisation de la toile, mais bien dans ce qu’elle représente. Raison pour laquelle le théoricien cite un passage du *De oratore* de Cicéron (II, 235–239) soulignant justement l’écart entre les *res* et les *verba* par le polyptote *turpitudinem / turpiter*, que Paleotti reprend à son compte (« diformità », « non diformemente »). Que la vision d’une laideur puisse provoquer le rire ne relève toutefois pas de l’évidence. Le Stagirite précisait déjà dans la *Poétique* que « le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage » ; pareillement, pour Cicéron, si le rire trouve son origine dans la difformité physique (*deformitas*) et la difformité morale (*turpitude*), « les sujets où la raillerie est la plus facile sont ceux qui n’excitent ni une grande horreur ni une grande pitié<sup>31</sup> ». Cependant, Paleotti intègre en sus, par un inavoué *ut comoedia pictura*, un concept-clef des poétiques contemporaines sur le rire, l’*admiratio* (ou étonnement) :

Intorno alla prima dicono alcuni che, essendo necessario, per causare il ridicolo, che quel che si dice o fa abbia seco una certa *novità*, la quale, cogliendo l’uomo all’improvviso, gli eccita *admirazione*; et essendo che le cose *meravigliose* secondo Aristotele porgono diletto : di qui è che tal *novità* lo fa prorompere in certa allegrezza. (C’est nous qui soulignons)

La “redécouverte” de la *Poétique* autour du milieu du Cinquecento est en effet le moment de toutes les interrogations sur les zones d’ombre et les lacunes du texte aristotélicien, en particulier autour de la catharsis et de la comédie. Les poéticiens italiens de la Renaissance combinent alors ces deux notions pour penser une catharsis comique — sans doute moins d’ailleurs « pour elle-même que comme l’examen d’un cas limite<sup>32</sup> » — et thématiser le spectacle comique. Or, dans leurs traités, ils ne manquent pas d’enrichir le paradoxe aristotélicien de développements typiquement renaissants autour du rire, au premier rang desquels la théorie de l’*admiratio*, c’est-à-dire de la *meraviglia* (qui constitue, selon Daniel Ménager, l’un des principaux apports de la Renaissance à la question du comique<sup>33</sup>). Ainsi, aux yeux de certains de ces théoriciens, une laideur ne prête véritablement à rire que lorsqu’elle se conjugue à un effet de nouveauté et, partant, de surprise. De ce point de vue, le texte crucial est le *De ridiculis* de Vincenzo Maggi, qui constitue un appendice à son commentaire de la *Poétique* aristotélicienne de 1550 en même temps que l’un des premiers traités formalisant la comédie ; mais l’*admiratio* est également thématisée dans les poétiques de Francesco Robortello et Ludovico Castelvetro<sup>34</sup>. Enfin, Paleotti clôt son chapitre dédié aux “peintures ridicules” en rappelant que certains spectateurs sont plus enclins à rire que d’autres :

Ultimamente diciamo che alle pitture ridicole non si può prescrivere certa legge, perché, secondo le nature o costumi o ammaestramenti delle persone, variamente si moverà il riso, a chi d’una cosa, a chi d’un’altra, a chi più, a chi meno [...].

Comme nous le verrons, cette forme de relativisme est poussée bien plus loin encore par Bruno dans le *Candelaio*.

En 1584, soit deux ans après la parution du traité de Paleotti, le peintre lombard et théoricien de l’art Giovanni Paolo Lomazzo aborde lui aussi la question du comique en peinture dans son *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura*, au chapitre VI, 33 intitulé « Composizioni delle allegrezze, e risi ». Il commence par souligner la nécessité évidente, pour le peintre comique, de représenter sur sa toile un sujet “ridicule” susceptible de déclencher le rire du spectateur. Il conseille en outre à l’artiste d’y faire figurer des personnages en train de rire eux-mêmes, sans manquer de représenter aussi la cause de leur hilarité, car rire sans raison est un signe de folie :

Secondariamente è necessario che simili cause s'introducano a proposito; imperocchè se si vedesse alcuno far festa e ridere senza causa, certo che sarebbe una pazzia da bastonate; e però bisogna ponere le cause principalmente del riso, ed esprimerle in modo tale, che i riguardanti si muovano a riso guardandole, ancora che non si vedesse nella pittura per negligenza dell'artefice alcuno ridere, come spesso avviene<sup>35</sup>.

Un peu plus loin, il énumère donc les principales causes de ce rire :

Si vogliono vedere altri ancora o che partino, o che arrivino, o che siano un poco lungi che con diversi modi chi più e chi meno ridano, stando attenti al mirare la causa del ridere, ossia buffoneria che si rappresenti, o novella ridicola che si racconti, di alcuno scherno che si faccia di qualcuno stracciato, e mal addotto, con qualche ciera bizzarra, come era Esopo, che non si poteva vedere senza riso.

On rit donc d'une action, d'une histoire, ou encore d'une personne laide ou/et mal fagotée lorsqu'elles sont "ridicules"; pour ce dernier cas de figure, l'auteur fait référence à Ésope, véritable parangon de laideur pour les auteurs de la Renaissance. Ces personnages en train de rire constituent alors les relais des spectateurs au sein de la toile comique elle-même, par un effet de tableau dans le tableau qui n'est pas sans rappeler la pièce de Bruno. L'artiste se doit alors de peindre les déformations quasi expressionnistes de leurs visages et de leurs corps secoués par le rire :

Il che se si esprimesse indurrebbe all'estremo del riso, facendo vedere quei volti spensierati, rivolti all'insù, e chi per fianco, ed altri in altre maniere che di rincontro guardandosi, ridano, e smascellino, mostrando i denti, aprendo sconsciamente la bocca in nuovo e diverso atto di ridere, allargando le narici, e nascondendo gli occhi nel capo, onde si veggano rossi, incostanti, volubili, inconsiderati, e posti a caso, come avviene in tali occorrenze : battendo oltre ciò le mani insieme, alzandole ed abbassandole in diversi modi, lasciandosi andare per fianco, riversandosi indietro, e ponendosi a fronte inchinati avanti con le mani sopra le spalle scambievolmente e simili.

On est frappé dans ce passage par la centralité du thème de l'ouverture obscène de la bouche (« ridano e smascellino, mostrando i denti, aprendo sconsciamente la bocca »). Dans son *ekphrasis*, remarquablement longue, d'une toile perdue de Michelino da Besozzo, Lomazzo insiste de manière cohérente sur la dimension sonore du tableau, où l'un des quatre *villani* « dirompe in un grandissimo riso; talmente che pare che se ne oda quasi lo schiamazzo, mostrando tuttavia così smascellatamente i denti, che gli si potrebbero sino ad un minimo annoverare ». Le théoricien milanais lie ensuite cette

toile à la leçon des têtes grotesques de Léonard de Vinci, ce qui lui offre l'occasion de revenir sur un thème cher à ce dernier, celui de la contagion mimétique :

Ho voluto spiegare a dilungo questa invenzione, acciocchè di qui s'impari con quali maniere tutti quelli che ridono abbiano da pigliare in certo modo moto l'uno dall'altro; e così accrescendosi il riso dall'uno all'altro ridurlo al colmo, e far che sino i morti se fosse possibile ridano, che quivi consiste la forza della pittura, come diceva Leonardo : il quale perciò molto si diletto di disegnare vecchi, e villani e villane deformi che ridessero, i quali si veggono ancora in diversi luoghi, tra' quali forse da cinquanta disegnati di sua mano ne tiene Aurelio Luini in uno libricciuolo.

On l'aura compris, la qualité d'une œuvre se juge, aux yeux de Lomazzo, à l'aune de l'effet qu'elle produit sur le spectateur. C'est pourquoi, avant de passer, au chapitre suivant, à la question de la figuration des banquets, notre théoricien conseille à l'artiste de bannir de sa peinture comique tous les éléments qui ne relèveraient pas du champ du "ridicule" :

Direi che in tali pitture non si dovesse mai esprimere cosa alcuna che fosse atta a mostrare melancolia, come sono gesti balordi e fiacchi, vecchi bavosi oscuri negli occhi infermi, animali offensivi, filosofi, od altra gente nemica del riso, e dell'allegrezza, perchè turbano e sconcertano il tutto.

Il convient donc de se garder d'introduire dans les "peintures ridicules" des personnages suscitant terreur ou pitié, c'est-à-dire les deux sentiments tragiques (les « animaux offensifs » renvoyant aux bêtes sauvages de la *Poétique* aristotélicienne), mais aussi sérieux ou ennui, représentés dans ce passage par la figure du philosophe.

Or, si l'on veut bien admettre que le *Candelaio* peut se lire comme une "peinture ridicule", il apparaît que son auteur contrevient aux règles du genre formulées par ses premiers théoriciens : non seulement sa pièce mêle intimement, comme nous allons le montrer, le comique et le tragique, mais le personnage moteur en est le peintre Gioan Bernardo, qui est aussi le porte-parole du *philosophe* Giordano Bruno.

## Le mélange des genres ou l'au-delà des apparences

Si, dans le *Candelaio*, le comique le dispute au tragique, c'est que, dans la vision relativiste de Bruno, un même événement peut susciter, selon le point de vue, aussi bien le rire que la pitié ou la terreur. Le lecteur en est averti par le polyptote et le chiasme

sur lesquels repose la formule oxymorique du frontispice de la pièce, « *In tristia hilaris, in hilaritate tristis* ». On retrouve d'ailleurs un chiasme semblable dans le *Proprologo*, où l'auteur reprend le *topos* de *Democritus ridens, Heraclitus flens* :

Considerate chi va chi viene, che si fa che si dice, come s'intende come si può intendere : ché certo, contemplando quest'azioni e discorsi umani col senso d'*Eraclito* o di *Democrito*, arrete occasion di molto o *ridere* o *piangere*<sup>36</sup>.

En outre, dans le corps de la pièce, Bruno insère plusieurs remarques méta-théâtrales soulignant combien s'entremêlent les sentiments contraires, dans une forme de *coincidentia oppositorum*. Ainsi, dans la scène 15 du dernier acte, Scaramuré affirme : « La vostra comedia è bella ; ma in fatti di costoro, è una troppo fastidiosa tragedia<sup>37</sup>. » Dans l'humiliation infligée aux trois personnages principaux, rire et cruauté vont en effet de pair. Plus encore, dans la scène 8 de l'acte III, le récit (empruntant au genre de la nouvelle) que fait Marca de la bagarre ayant éclaté à l'auberge de Cerriglio constitue une véritable mise en abyme, puisque les témoins de la scène semblent partager les mêmes sentiments mêlés que les spectateurs et lecteurs du *Candelaio* :

Concorsero molti, de quali altri pigliandosi spasso altri attristandosi, altri piangendo altri ridendo, questi consigliando quelli sperando, altri facendo un viso altri un altro, altri questo linguaggio ed altri quello ; era veder insieme comedia e tragedia, e chi sonava a gloria e chi a mortoro<sup>38</sup>.

Les balancements régissant la syntaxe de cette réplique sont mimétiques du relativisme de Bruno en la matière. Remarquons au passage que la rixe constitue un motif important du genre de la "peinture ridicule". Il est ainsi traité dans l'un des losanges, inspirés des comédies contemporaines, que Dosso Dossi a peints pour l'une des pièces du palais ducal de Ferrare<sup>39</sup>. En effet, Ferrare était alors un centre majeur pour le renouveau de la comédie et le duc Ercole d'Este avait invité Vincenzo Maggi, l'auteur du *De ridiculis*, à venir y enseigner. Plus généralement, pour Bruno, c'est tout le temps et en tout lieu que le rire est susceptible de se muer en larmes, puisque, dans cette même scène 8 de l'acte III, il fait de la gargote de Cerriglio et, partant, de la ville de Naples où se déroule la pièce, un théâtre du « monde » : « Di sorte che, chi volesse vedere come sta fatto il mondo, derebbe desiderare d'esservi stato presente<sup>40</sup>. » Ainsi, sans constituer à proprement parler une tragicomédie, le *Candelaio*, faisant fi de la séparation aristotélicienne des genres, brouille la

frontière sinon entre la comédie et la tragédie, du moins entre les sentiments comiques et les sentiments tragiques. Ce n'est d'ailleurs pas la seule œuvre de Bruno où cohabitent plaisir et déplaisir. C'est par exemple aussi le cas de son dialogue *De la causa*, comme il s'en explique à travers la métaphore du banquet — laquelle joue un rôle majeur dans l'ensemble de sa production :

Vedrai che né in questo la nostra cena è dissimile a qualunqu'essere possa. Come dunque là nel più bel del mangiare, o ti scotta qualche troppo caldo boccone, di maniera che bisogna cacciarlo de bel nuovo fuori, o piangendo e lagrimando mandarlo vagheggiando per il palato, sin tanto che se gli possa donar quella maladetta spinta per il gagazzuolo al basso; o vero ti si stupefà qualche dente; o te s'intercepe la lingua che viene ad esser morduta con il pane; o qualche lapillo te si viene a rompere et incalcinarsi tra gli denti, per farti regittar tutto il boccone : o qualche pelo o capello del cuoco ti s'inveschia nel palato, per farti presso che vomire; o te s'arresta qualche aresta di pesce ne la canna, a farti suavemente tussire; o qualch'ossetto te s'attraversa ne la gola per metterti in pericolo di soffocare : così nella nostra cena (per nostra e comun disgrazia) vi si son trovate cose corrispondenti e proporzionali a quelle<sup>41</sup>.

On chercherait en vain de semblables considérations dans les développements de Lomazzo sur les « composizioni di conviti » (VI, 34). Pour l'auteur du *Candelaio*, la vie est donc un théâtre des opposés qui fait coïncider les contraires, la tâche du philosophe consistant précisément à discerner, derrière la multiplicité de leurs apparences contradictoires, l'unité essentielle entre les choses.

Dans le *Philèbe* (47d-50e), dialogue sur le plaisir bien connu des théoriciens du rire de la Renaissance et dont Marsile Ficin publie une traduction latine en 1484, Platon classe les « sensations mixtes », mélanges de « douleurs » et de « plaisirs », selon qu'elles relèvent du corps seul, de l'âme et du corps, ou de l'âme seule<sup>42</sup>. Or, pour illustrer ce dernier cas de figure, Platon évoque en particulier les tragédies et, surtout, les comédies. Ces dernières mêlent en effet le plaisir au déplaisir, puisqu'elles reposent à la fois sur le rire et sur l'« envie<sup>43</sup> », consistant à « prendre plaisir aux malheurs de ses voisins » : « Quand nous rions des ridicules de nos amis, l'argument déclare qu'en mêlant le plaisir à l'envie, nous mêlons le plaisir à la douleur ; car nous avons reconnu précédemment que l'envie est une douleur de l'âme et le rire un plaisir, et que ces deux choses se rencontrent ensemble dans cette circonstance. » Comme Bruno dans l'extrait de la taverne, Platon élargit lui aussi la réflexion du spectacle comique à la comédie du monde :

L'argument nous fait voir à présent que, dans les lamentations, dans les tragédies et dans les comédies, et non pas seulement au théâtre, mais encore dans toute la tragédie et la comédie de la vie humaine, et dans mille autres choses encore, les douleurs sont mêlées au plaisir.

Or, comme l'a démontré Nuccio Ordine, Bruno connaissait le *Philèbe*, dont dérive fort probablement la structure tripartite de la pièce. En effet, pour Platon, le ridicule se définit comme « une disposition contraire à celle que recommande l'inscription de Delphes », le *nosce te ipsum* : il s'agit donc d'une disposition contraire à la sagesse. Cette non-connaissance de soi peut prendre trois formes : les hommes s'ignorant eux-mêmes « par rapport aux richesses, quand ils se croient plus riches qu'ils ne sont réellement » ; ceux qui « se croient plus grands et plus beaux qu'ils ne sont et qui, pour tout ce qui regarde le corps, s'attribuent des qualités supérieures à celles qu'ils possèdent réellement » ; enfin, « ceux qui s'illusionnent sur la troisième espèce d'ignorance, celle qui a trait aux qualités de l'âme, et qui se figurent être plus vertueux que les autres, alors qu'ils ne le sont pas. » On reconnaît là les personnages principaux du *Candelaio*, victimes de leur propre aveuglement : Bartolomeo, l'alchimiste avare, qui s'imagine déjà riche ; Bonifacio, l'amoureux, qui pense être en mesure de séduire Vittoria ; enfin, Manfurio, le pédant qui, dans son *hybris*, s'érige en savant alors qu'il n'en possède guère que les apparences, langagières et vestimentaires. Parce qu'il est convaincu de détenir un savoir définitif, la conception de la sagesse de ce dernier se situe aux antipodes de celle de Bruno, pour qui elle ne saurait jamais être atteinte mais seulement perpétuellement visée. En outre, comme chez Platon, ces trois types d'illusions ne font qu'une, et ce, dès l'*Argumento* :

Rapportiamo prima, da per lui, l'insipido amante, secondo il sordido avaro, terzo il goffo pedante : de' quali l'insipido non è senza goffaria e sordidezza, il sordido è parimente insipido e goffo, ed il goffo non è men sordido ed insipido che goffo<sup>44</sup>.

En dépit des apparences, la pièce, opérant une *reductio ad unum*, repose donc sur une véritable unité d'action. Du reste, à la fin de la comédie, les trois trames sont réunies, puisque Bonifacio, Bartolomeo et Manfurio se voient tous trois contraints d'accepter les pires humiliations afin d'éviter de passer en jugement le jour suivant. Ainsi, de même qu'il montre que le rire peut recéler des larmes, de même, par le truchement de Gioan Bernardo, Bruno dévoile ce qui se cache sous les apparences fallacieuses et dénonce tout particulièrement l'inanité des faux savoirs. En effet, ce qu'il

reproche fondamentalement aux trois protagonistes, ce n'est pas de ne pas s'adonner à la recherche de la vérité, mais bien de la trahir ou de l'instrumentaliser : Bartolomeo a ainsi recours à l'alchimie afin de s'enrichir, Manfurio manipule la langue de la scolastique pour se donner des airs de sage et, ce faisant, la vide de toute substance, tandis que Bonifacio n'hésite pas à singer le pétrarquisme dans le "monstrueux" sonnet à rime unique qu'il fait parvenir à Vittoria. Comme l'écrit justement Giorgio Bàrberi Squarotti :

[...] Irrisi, vinti, alla fine ridotti a subire le pene più ridicole e infamanti, sono proprio coloro che, pur partecipando del superiore piano della contemplazione, lo tradiscono riducendolo all'aridità, all'inganno delle parole vane, oppure quelli che, pur appartenendo al piano del puro soddisfacimento fisico, cercano di coprirlo con inutili parole : Manfurio e Bartolomeo da una parte, Bonifacio dall'altra ; due posizioni, insomma, ugualmente assurde di fronte alla gerarchia essenziale dei valori e degli impegni quale il Bruno rappresenta nell'apologo del *Candelaio*<sup>45</sup>.

Toutefois, si la pièce pose d'évidentes questions morales, elle n'est en rien moralisatrice. Le Bien et le Mal n'y sont jamais définis de manière absolue et Bruno se plaît à brouiller la frontière entre fidélité et trahison : Bonifacio était fidèle à son épouse jusqu'à sa rencontre avec Vittoria, envers qui il nourrit un amour sincère ; quoique courtisane, celle-ci ne cédera pas aux avances du mari adultère ; Carubina, qui avait montré jusque-là une parfaite probité morale, finira quant à elle par tromper son mari avec Gioan Bernardo. On pourrait même aller jusqu'à affirmer que la machination ourdie par le peintre constitue une vaste ruse mise en œuvre dans le seul but de conquérir l'épouse de Bonifacio : la tradition burlesque n'associe-t-elle pas le pinceau au pénis<sup>46</sup> ? Comme le souligne Anna Laura Puliafito Bleuel :

In questo consiste la vera risoluzione dell'azione drammatica : i falsi sbirri che inscenano falsi processi non guidano verso il felice epilogo di una vicenda grottesca. In un mondo dominato dall'apparenza, l'unico criterio di giudizio diviene l'apparenza stessa, l'immagine del singolo presso i suoi simili. I beffati non saranno messi in condizione di riconoscere la finzione dietro le barbe posticce dei marioli, e l'epilogo della vicenda sarà solo l'interruzione delle loro sofferenze<sup>47</sup>.

Pas plus qu'en cosmologie, quand on passe « du monde clos à l'univers infini » (Alexandre Koyré), il n'existe en éthique de centre fixe.

Plus généralement, donc, celui qui se présente dans le prologue, de manière silénique, comme l'Infastidito, utilise le rire comme une

arme pour dénoncer la tyrannie des apparences et dévoiler la bestialité qui, trop souvent, se pare de dehors humains. Dans son *Cantus Circaeus*, publié très peu de temps avant le *Candelaio*, la magicienne, privant de leur aspect humain ceux qui n'en sont en réalité pas dignes, avait déjà cette fonction, comme le rappelle Saverio Ricci dans son article. C'est pourquoi le déguisement, évoqué dès la scène 1, 11<sup>48</sup>, est appelé à jouer dans la pièce le rôle que l'on sait, et pas seulement dans les scènes finales où Bonifacio prendra l'apparence du peintre et Carubina celle de Vittoria. C'est en effet grâce à leur déguisement que les *marioli*<sup>49</sup> parviennent sans mal à se faire passer pour des gendarmes. Par ailleurs, dans la scène 11 du dernier acte, l'honneur est ramené par Gioan Bernardo à une simple question de réputation, ce qui lui permet de vaincre les résistances de sa bien-aimée :

Vita della mia vita, credo ben che sappiate che cosa è onore, e che cosa anco sii disonore. Onore non è altro che una stima, una riputazione ; però sta sempre intatto l'onore, quando la stima e riputazione persevera la medesima. Onore è la buona opinione che altri abbiano di noi : mentre persevera questa, persevera l'onore. E non è quel che noi siamo e quel che noi facciamo, che ne rendi onorati o disonorati, ma sì ben quel che altri stimano, e pensano di noi<sup>50</sup>.

Parce qu'elle lève le voile des apparences trompeuses, la pièce constitue donc bien une comédie philosophique introduisant aux dialogues en vulgaire des années 1584–1585. D'ailleurs, si le Nolain mélange dans son *Candelaio* le comique et le tragique, il y croise aussi le genre de la comédie et celui du dialogue.

Le raisonnement et l'action constituent [...] la ligne de partage théorique qui sépare les deux genres en question. Bruno, lui, transgresse les prescriptions de l'aristotélisme du xvi<sup>e</sup> siècle et finit par confondre les schémas de la comédie et du dialogue "représentatif" ou mimétique, en transférant des éléments dialogiques dans le théâtre et des éléments dramatiques dans le dialogue. Le *Chandelier* se présente ainsi comme une comédie philosophique, tandis que les dialogues mettent parfois en scène la philosophie sur un mode comique. Dans les deux cas, Bruno fait éclater les éléments constitutifs du genre<sup>51</sup>.

C'est ainsi, par exemple, que dans l'*Epistola proemiale* de la *Cena delle Ceneri*, Bruno affirme « far dialogo, e forse una satira e comedia ». À l'inverse, dans le *Candelaio*, le spectateur est doublement lecteur : d'abord parce que la pièce a été publiée sans avoir donné lieu à aucune représentation ; ensuite, parce qu'elle a vraisemblablement été écrite pour être lue, un peu à la manière d'un

dialogue philosophique. Pareil mélange des genres est cohérent avec la vision unitaire de l'univers et du savoir du Nolain :

Abolition des frontières dans la cosmologie, refus des cloisonnements dans la poétique, destruction des barrières dans la gnoséologie : l'univers, en chacun de ses aspects, apparaît totalement uni. Il n'y a donc pas seulement mélange des genres — le dialogue et la comédie, mais aussi et surtout mélange des savoirs<sup>52</sup>.

Or, *l'ut pictura poësis* qui fonde le *Candelaio*, véritable "monstre" sur le plan générique, corrobore cette analyse. En effet, le brouillage des genres à l'œuvre dans la pièce ne se limite pas à un mélange de comique et de tragique, de théâtre et de dialogue : Bruno va jusqu'à y mêler intimement la comédie et la peinture, se faisant ainsi « peintre-philosophe<sup>53</sup> ». Dans l'ensemble de sa production, la poésie, la peinture et la philosophie s'avèrent indissociables, comme il l'exprime très explicitement dans son traité de mnémotechnique, *l'Explicatio triginta sigillorum* de 1583 :

[...] philosophi sunt quodammodo pictores atque poetae, poetae pictores atque philosophi, pictores philosophi et poetae, mutuoque veri poetae, veri pictores et veri philosophi se diligunt et admirantur.

[...] les philosophes sont d'une certaine façon des peintres et des poètes ; les poètes, des peintres et des philosophes ; les peintres, des philosophes et des poètes ; et réciproquement les vrais poètes, les vrais peintres et les vrais philosophes s'apprécient et s'admirent<sup>54</sup>.

De fait, *l'ut pictura poësis* dans l'œuvre du philosophe s'étudie généralement à l'aune de son intérêt pour *l'ars memoriae*. Rappelons qu'en 1582, date à laquelle paraît à Paris le *Candelaio*, sont également publiés trois traités mnémotechniques en latin : *De umbris idearum* (ce texte est d'ailleurs cité dans la lettre à la Signora Morgana<sup>55</sup>), *Cantus Circaeus* et *De compendiosa architectura*. La lecture de la pièce comme une "peinture ridicule" ne peut que renforcer cette approche : l'image grotesque est en effet plus à même de s'imprimer dans la mémoire du lecteur ou du spectateur car elle en frappe davantage l'imagination, leur permettant ainsi de se remémorer plus aisément certains thèmes philosophiques fondamentaux. De manière plus générale, l'image et, partant, la *phantasia*, c'est-à-dire la capacité à créer des images, revêtent aux yeux du Bruno une fonction gnoséologique de premier plan : si la peinture ne permet pas d'embrasser directement l'infinité de la nature et de la divinité sous-tendant les phénomènes, du moins permet-elle de s'en approcher, à partir de l'ombre, du reflet, d'une perception nécessairement fragmentaire et, donc, limitée parce que soumise à l'écoulement

du temps. Ce n'est pas un hasard si dans la scène du portrait (I, 8), le porte-parole de Bruno évoque justement la question de la mémoire<sup>56</sup> et, à travers elle, de la temporalité : un portrait ne rend compte de la vérité qu'à un instant donné et se trouve par conséquent appelé à être remplacé par un autre, afin de coller au plus près des perpétuelles métamorphoses auxquelles est soumis le modèle lui-même<sup>57</sup>. En d'autres termes, « [...] la philosophie, la poésie et la peinture s'expriment toutes trois par images, parce que seules les "images" permettent de dire l'indicible, de voir l'invisible : plongée dans le flux des ombres, la connaissance humaine ne peut guère employer d'autres moyens<sup>58</sup> ».

### **Conclusion : « la pittura è filosofia » (Léonard de Vinci)**

La fonction gnoséologique conférée par Bruno à l'image n'est pas sans rappeler les célèbres définitions léonardiennes de la peinture comme « cosa mentale » et comme « filosofia<sup>59</sup> », auxquelles n'échappent certes pas les têtes grotesques<sup>60</sup> — que Lomazzo semble précisément considérer dans son traité de 1584 comme des anticipations du genre de la "peinture ridicule". Contrairement, donc, aux prescriptions de ses premiers théoriciens (Paleotti, Lomazzo), la peinture comique ne viserait pas seulement à faire rire le spectateur, mais serait également susceptible de participer à une réflexion de nature spéculative. Stéphane Miglierina, dans le présent volume, attire ainsi notre attention sur un détail des *Mangiatori di ricotta*, la figure anthropomorphe que l'on devine dans la *ricotta* et qui fait de cette toile, dont les personnages hilares sont d'ailleurs habillés comme des comédiens, un *memento mori*. De ce point de vue, la présence d'un philosophe dans le *Candelaio* ne contredit en rien, comme le suggérerait pourtant la lecture du traité de Lomazzo<sup>61</sup>, son interprétation comme une « tela » comique — elle ne fait au contraire que la renforcer.

## Notes

1. N. ORDINE, *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venise, Marsilio, 2003. Dans la suite de l'article, nous citons à partir de l'édition française *Le seuil de l'ombre. Littérature, peinture et philosophie chez Giordano Bruno*, trad. L. Hersant, préf. P. Hadot, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
2. Comme l'explique Nuccio Ordine, mais aussi Anna Laura Puliafito Bleuel dans la monographie qu'elle consacre à la pièce : « Non voglio infatti dire che tanto

precocemente Bruno avesse delineato il profilo della nolana filosofia, nei variegatissimi modi propri del suo intreccio tra cosmologia, ontologia ed etica. Credo tuttavia che alcuni motivi, poi sviluppati soprattutto nei dialoghi volgari, fossero ben presenti a Bruno già all'altezza cronologica della commedia, tanto da permettere letture incrociate molto spesso illuminanti : la critica radicale della cultura pedantesca ; il rifiuto di una poesia sclerotica nelle forme e svuotata del suo potenziale conoscitivo ; la denuncia di una morale sovvertita perché ridotta alle leggi delle pura apparenza, insieme alla polemica contro una religione superstiziosa, cui la decadenza morale si lega in maniera indissolubile ; e, in positivo, l'individuazione in nuce di una virtù operativa che si attua solo nella fatica del suo esercizio. Tutti motivi, questi, che si articolano organicamente alla luce di quello che è il concetto fondamentale definito e visualizzato nel *Candelaio* : la *vicissitudine* come motore della storia personale e del destino dell'uomo » (A. L. PULIAFITO BLEUEL, *Comica pazzia. Vicissitudine e destini umani nel Candelaio di Giordano Bruno*, Florence, Leo S. Olschki, 2007, p. 33).

3. G. PALEOTTI, *Discorso attorno alle immagini sacre e profane...*, Bologne, 1582.
4. G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milan, 1584.
5. E. HÉNIN, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p. 13-14.
6. *Ibid.*, p. 147-148.
7. N. ORDINE, *op. cit.*, p. 241.
8. *Ibid.*, p. 244.
9. G. BRUNO, *Candelaio*, éd. Giorgio Bàrberi Squarotti, Turin, Einaudi, 1975, p. 129. Nous revenons plus loin sur le terme « tela ».
10. *Ibid.*, p. 78.
11. « Di quanto avete proferito, non intendo altro che quel pignato ch'avete detto al fine. Credo che questo insieme col bocale vi fa parlar di varie lingue. S'io avessi cenato, ti risponderai » (*ibid.*, p. 78).
12. « Messer Bonifacio, io son cristiano, e fo professione di buon cattolico. Io mi confesso generalmente, e comunico tutte le feste principali dell'anno. 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. Però il core non mi comporta, vedendoti mosso a penitenza, di non perdonarti, e farti quella rimessione che ogni pio e buon Cristiano è ubligato di fare in casi simili. Per tanto, Iddio ti perdoni in cielo, ed io ti perdono in terra » (*ibid.*, p. 159).
13. Voir notamment à ce sujet P. SABBATINO, « A l'infinito m'ergo ». *Giordano Bruno e il volo del moderno Ulisse*, Florence, Leo S. Olschki, 2003, ainsi que A. ZEZZA, « Giovan Bernardo Lama : ipotesi per un percorso », *Bollettino d'arte*, 70, novembre-décembre 1991, anno LXXVI serie VI, p. 1-30.
14. G. BRUNO, *op. cit.*, p. 54.
15. *Ibid.*, p. 31. C'est nous qui soulignons.
16. N. ORDINE, *op. cit.*, p. 97.
17. Sur ce motif, voir par exemple F. Alberti, *La peinture facétieuse. Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*, Paris, Actes Sud, 2015 (chapitre 3).
18. G. BRUNO, *op. cit.*, p. 109. C'est nous qui soulignons.
19. *Ibid.*, p. 47.
20. *Ibid.*, p. 47-48.
21. ARISTOTE, *Poétique*, trad. Janet Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 31.
22. *Ibidem*.
23. E. HÉNIN, *op. cit.*, p. 132-133.

24. « Ne viene un complessivo effetto di staticità, di giustapposizione di quadri successivi più che di sviluppo narrativo o dell'argomentazione : un tale sviluppo resta sempre confinato entro i limiti della singola scena, e si configura anzi nella maggioranza dei casi come inserto autonomo, autosufficiente ai fini della sua comprensione da parte del pubblico. [...] La particolare rilevanza iconica e viva in genere della commedia veniva evocata nel *Proprologo*, laddove, a chiare lettere, Bruno sottolineava la mancanza del prologo in virtù della superiorità dell'ostensione, del "mettere davanti agli occhi", rispetto al "narrare". [...] La funzione del vedere assume dunque una particolare rilevanza tanto nella presentazione periteseuale che nello sviluppo scenico vero e proprio : rappresentare-per-fare-vedere, insomma, e non raccontare (leggere)-per-far-sentire. Di contro alle considerazioni più generali che insistono sul primato della favola testuale nella commedia colta cinquecentesca, il *Candelaio* mette in gioco nel suo significato più profondo il tradizionale parallelismo tra testualità e raffigurazione plastica, esercizio pittorico e composizione poetica. La commedia bruniana mostra al suo interno un intersecarsi di tecniche "ritrattistiche", a livello retorico e visuale insieme. Anzi : la commedia stessa tratteggia un "ritratto", proprio secondo la definizione di Gioan Bernardo nel primo atto, riproducendo sulla scena un'immagine dell'esperienza. D'altra parte, pur scegliendo di non-raccontare, la valenza della parola viene mantenuta e potenziata, sempre tenendo fermo il parallelismo pittura-scrittura, al punto che una parte della scrittura si fa strumento plastico : Mamfurio o i mariuoli non vengono caratterizzati con meno forza dai loro attributi linguistici che da quelli fisici » (A. L. PULIAFITO BLEUEL, *op. cit.*, p. 72-73).

25. Voir *infra*.

26. E. HÉNIN, *op. cit.*, p. 129-130.

27. Cf., entre autres, R. COLACE, « I precedenti nel Cinquecento », dans F. PORZIO (dir.), *Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana*, Milan, Skira, 1998, p. 281-294, ainsi que M. HOCHMANN, « Quelques réflexions sur la peinture comique au XVI<sup>e</sup> siècle », dans S. LAROCHE et Ch. BROUARD (dir.), *La grande bouffe. Peintures comiques dans l'Italie de la Renaissance*, Soissons, Lienart, 2018. Et sur la "peinture ridicule" en général, voir notamment F. PORZIO, *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Milan, Skira, 2008.

28. Cf. P. PRODI, « Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica », dans *Archivio italiano per la storia della pietà*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1965, vol. 4, p. 121-188.

29. Voir I. BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Il cardinale Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologne, Editrice Compositori, 2009.

30. Le chapitre est consultable dans P. BAROCCHI (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 1960-1962, vol. 2, p. 390-392.

31. CICÉRON, *De oratore*, trad. E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1927, p. 105-106.

32. E. HÉNIN, *op. cit.*, p. 113.

33. Cf. D. MÉNAGER, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995, p. 38.

34. Voir sur ce point N. ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Naples, Liguori, 2009, ainsi que V. LEROUX, « Rire et sourire dans les poétiques néolatines de la Renaissance », dans B. GAUVIN et C. JACQUEMARD, *Rire et sourire dans la littérature latine au Moyen Âge et à la Renaissance*, Dijon, EUD, 2019, p. 233-251.

35. Le chapitre est consultable dans G. P. LOMAZZO, *op. cit.*, p. 359-360.

36. G. BRUNO, *op. cit.*, p. 32. C'est nous qui soulignons.

37. *Ibid.*, p. 135.
38. *Ibid.*, p. 82.
39. Cf. M. HOCHMANN, « Genre scenes by Dosso Dossi and Giorgione », dans L. CIAMMITTI, S. F. OSTROW, S. SETTIS (dir.), *Dosso's fate : painting and court culture in Renaissance Italy*, Los Angeles, Getty Publications, 1998, p. 63–82.
40. G. BRUNO, *op. cit.*, p. 82.
41. Cité dans N. ORDINE, *op. cit.*, p. 46.
42. PLATON, *Philèbe*, URL : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/philebefr.htm>.
43. Pour une analyse de l'« envie » dans le dialogue platonicien, cf. D. SCHULTHESS, « Rire de l'ignorance ? (Platon, *Philèbe* 48a-50e) », dans M. -L. DESCLOS (dir.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Million, 2000, p. 309–318.
44. G. BRUNO, *op. cit.*, p. 23.
45. *Ibid.*, p. 12–13.
46. Lise Wajeman rappelle d'ailleurs que le terme même de “pinceau” signifie, étymologiquement, “petit pénis”. Voir L. WAJEMAN, *La parole d'Adam, le corps d'Ève. Le péché originel au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2007.
47. A. L. PULIAFITO BLEUEL, *op. cit.*, p. 131.
48. S'adressant à Cencio, le peintre dit en effet : « Lui essendo nella miseria che eravate voi, con aver seicento scudi meno, e voi essendo nella comodità nella quale era lui, con aver oltre seicento scudi : però, come avete cambiata fortuna, cambiatevi ancora gli mantelli e le barette ch'al fine non conviene ch'egli vada in quello abito, e tu in questo » (G. BRUNO, *op. cit.*, p. 53).
49. Auxquels s'intéresse également, dans ses écrits physiognomoniques comme dans ses comédies, un autre Napolitain, Giovanni Della Porta. Cf. Ch. BLANCHÉ, « Entre comédie savante et *commedia dell'arte* : les marioli de Giambattista Della Porta », dans A. FONTES BARATTO (dir.), *De qui, de quoi se moque-t-on ? Rire et dérision à la Renaissance*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 125–142.
50. G. BRUNO, *op. cit.*, p. 130.
51. N. ORDINE, *op. cit.*, p. 37.
52. *Ibid.*, p. 49.
53. *Ibid.*, p. 246.
54. Cité dans A. FABRIS, « Textes, lecteurs et *machinæ* mnémotechniques dans la philosophie de Giordano Bruno », *Methodos* [En ligne], n° 20, 2020, consulté le 04 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/7270>.
55. « [...] eccovi la candela che vi vien porgiuta per questo *Candelaio*, ove mi trovo, potrà chiarir alquanto certe *Ombre delle idee*, le quali in vero spaventano le bestie, come fussero diavoli danteschi, fan rimaner gli asini lungi adietro (...) » (G. BRUNO, *op. cit.*, p. 22).
56. « Gio. Bernardo — Che lo volete donare a qualche vostra signora per memoria di voi ? » (*ibid.*, p. 47).
57. « Gio. Bernardo — [...] È possibile che quello che hai fatto oggi, abbi possuto far ieri o altro giorno, o voi o altro che sii ? o che per tutto tempo di vostra vita possiate fare quel che una volta è fatto ? Cossì, quel che facesti ieri, non lo farai mai più ; ed io mai feci quel ritratto ch'ho fatto oggi, né manco è possibile ch'io possa farlo più ; questo sì, che potrò farne un altro » (*ibidem*).
58. N. ORDINE, *op. cit.*, p. 98.
59. Cf. notamment, à ce sujet, A. SCONZA, « “La pittura è filosofia”, une définition sans précédent », *Chroniques italiennes*, web n° 32, 2017, p. 212–228. Nous

nous permettons également de renvoyer à O. CHIQUET, « Léonard de Vinci, miroir profond et sombre ». Étude du motif du miroir dans les écrits littéraires et théoriques de Léonard », dans F. DUBARD DE GAILLARBOIS et O. CHIQUET (dir.), *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi. Étude sur Léonard de Vinci*, Paris, Spartacus IDH, 2019, p. 51–86 : nous y étudions la manière dont l’assimilation léonardienne de la peinture à un miroir réfléchissant la réalité phénoménale appelle son propre dépassement, puisque l’artiste se doit surtout, selon l’auteur des *Carnets*, de rendre compte de la cause invisible de tout être et de toute chose, le mouvement.

60. Cf. par exemple, pour une analyse des fameux *Quatre personnages autour d’un vieillard à la tête couronnée de feuilles de chêne* de Windsor Castle, F. Alberti, *op. cit.*, p. 130–142.

61. Voir *supra*.

