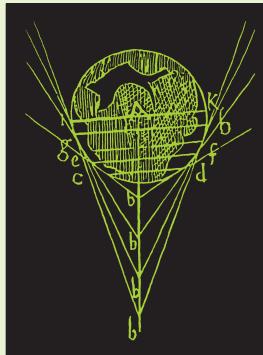


BRUNO WERKE

GIORDANO



Mit der
kritischen Edition von
Giovanni Aquilecchia
herausgegeben von
Thomas Leinkauf

BAND 1

FELIX MEINER VERLAG · HAMBURG

GIORDANO BRUNO

CANDELAIO

DER KERZENZIEHER

Italienisch – Deutsch

Übersetzt, kommentiert und
herausgegeben von

SERGIUS KODERA

FELIX MEINER VERLAG · HAMBURG

Diese Ausgabe folgt der unter der Schirmherrschaft des Istituto Italiano per gli Studi Filosofici und des Centro Internazionale di Studi Bruniani bei »Les Belles Lettres« erschienenen kritischen Edition *Œuvres Complètes de Giordano Bruno* (Paris 1993 – 1999), ediert von Giovanni Aquilecchia, herausgegeben unter der Leitung von Yves Hersant und Nuccio Ordine.

Wir danken dem Verlag »Les Belles Lettres« für die freundliche Genehmigung zur Verwendung des italienischen Textes. Hervorzuheben ist auch die gute Kooperation mit dem Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, dem Centro Internazionale di Studi Bruniani und dem Italienischen Außenministerium. Schließlich danken wir der Fritz Thyssen-Stiftung, die auch diesen Band großzügig gefördert hat.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-1801-8

Zitievorschlag: BWI

www.meiner.de

© Felix Meiner Verlag Hamburg 2013. Alle Rechte vorbehalten.

Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Gestaltung: Jens-Sören Mann.
Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg. Druck: Strauss, Mörlenbach.
Bindung: Litges & Dopf, Heppenheim. Gedruckt auf alterungsbeständigem »Alster«-Werkdruckpapier (ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706), hergestellt aus 100 % chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

Vorbemerkung	VII
Einleitung. <i>Von Sergius Kodera</i>	XI
<i>Candelaio</i> : Kerze und Phallus oder die Kunst der Transmutation xi Ein philosophisches Theaterstück xiv Synopsis xv Zur Typologie der Protagonisten xxI Die Kunst der Transmutation oder der Maler als Philosoph xxIX Bildermacherei xxxII Omnia mutantur, nihil interit xxxIV Die schöne Etymologie xxxVIII (Schein-) Heilige Oberstimmen xLI Die universelle Kunst der Verwechslung LVIII Circe, die Natur und die Moral LIX Lucifera im platonischen Bordell LXIII Der ontologische Vorrang der Materie LXVIII Licht auf die Schatten der Ideen: Brunos Gedächtnistheorien und der <i>Candelaio</i> LXXII Kurze Darstellung der mnemotechnischen Methode von <i>De umbris idearum</i> LXXV Einheit in der Verschiedenheit LXXVI Tre in uno LXXXIII Machiavelli im <i>Candelaio</i> LXXXVIII Zusammenschau ci Wirkungsgeschichte cv	
Bibliographie	CIX

GIORDANO BRUNO
CANDELAIO
DER KERZENZIEHER

Das Buch für jene, die ihren Durst an der Pegaseischen Quelle löschen	5
Der von ihm stets zu verehrenden Signora, der Signora Morgana B.	7
Inhalt und Anordnung der Komödie	11
Antiprolog	27
Proprolog	29
Hausdiener	39

Erster Akt	41
Zweiter Akt	83
Dritter Akt	113
Vierter Akt	155
Fünfter Akt	203
Kommentar. <i>Von Sergius Kodera</i>	305
Namenregister	337
Sachregister	341

VORBEMERKUNG

Diese neue zweisprachige Ausgabe *Giordano Bruno, Werke* umfaßt in chronologischer Reihenfolge zunächst alle sieben Schriften, die Bruno in italienischer Sprache verfaßt hat. Sie ist die erste philologisch zuverlässige italienisch-deutsche Edition und ersetzt die einsprachige Gesamtausgabe der italienischen Dialoge, die Ludwig Kuhlenbeck unter dem Titel *Gesammelte Werke* in den Jahren 1904–1909 im Eugen Diederichs Verlag (Leipzig und Jena) herausgegeben hat. Nach Möglichkeit werden die italienischen Dialoge im Anschluß durch die lateinischen Werke ergänzt.

Das Ziel aller an dieser Ausgabe Beteiligten war, nicht nur dem heutigen Stand der Forschung entsprechende neue Textausgaben für den deutschen Sprachraum vorzulegen, sondern zugleich die Werke Brunos auf gesicherter Basis durch ausführliche Kommentare zu erschließen. Grundlegend für die Neuedition ist die kritische Ausgabe von Giovanni Aquilecchia, die einen gesicherten italienischen Grundtext bereitstellt. Für die Übersetzungen konnte zum Teil auf bereits vorliegende Einzelausgaben zurückgegriffen werden, die überprüft und, wo nötig, überarbeitet wurden, während andere vollständig neu anzufertigen waren. Jeder Band enthält darüber hinaus eine ausführliche Einleitung, in der über Werk, Werkgenese und die Wirkungsgeschichte informiert wird, eine Bibliographie, Namen- und Sachregister, sowie, sofern inhaltlich geboten, ein Glossar. Die Paginierungen der Ausgaben *Œuvres complètes*, hg. von Yves Hersant und Nuccio Ordine, Paris 1993 ff. (*Les Belles Lettres*), sowie der *Dialoghi italiani*, hg. von Giovanni Aquilecchia, Firenze 1958 (*Sansoni*), werden am Rand (OC) bzw. im Kolumnentitel (DI) mitgeführt, um den Bezug auch älterer Forschungsliteratur auf die Neuausgabe zu ermöglichen.

Der Herausgeber der Ausgabe, die Herausgeber der einzelnen Bände und der Verlag danken Christiane Bacmeister, Prof. Dr. Ferdinand Fellmann und Dr. Kai Neubauer dafür, daß sie ihre Übersetzungen einzelner Dialoge für die Ausgabe *Giordano Bruno, Werke* zur Verfügung

gestellt haben. Herzlich gedankt sei auch Prof. Nuccio Ordine und der Société d'édition Les Belles Lettres für die kollegiale Kooperation und die Bereitstellung der italienischen Texte, dem Italienzentrum der Freien Universität Berlin und seinem Leiter Prof. Dr. Jörg Hempfer sowie Prof. Dr. Wilhelm Schmidt-Biggemann vom Philosophischen Seminar der Freien Universität, die dem Projekt seit der Anfangsphase ideelle und logistische Unterstützung angedeihen ließen. Besonderer Dank gilt schließlich der Fritz Thyssen Stiftung für die großzügige Förderung dieses Editionsvorhabens.

* * *

Diese Übersetzung des *Candelaio* ist eine leicht bearbeitete Version der 2003 im Felix Meiner Verlag erschienenen Ausgabe. Einleitung, Kommentar und Bibliographie liegen nun in einer erweiterten Form vor. Die fehlerhafte Numerierung mancher Szenen wurde nicht übernommen, in wenigen Fällen die ungewöhnliche Orthographie und Interpunktions der lateinischen Passagen stillschweigend der leichteren Lesbarkeit wegen korrigiert. Die Übersetzung bemüht sich, so wörtlich wie möglich und trotzdem lesbar zu bleiben, ein nicht immer leichtes Unterfangen bei einem Text, der sich auch dem heutigen italienischen Leser nur durch umfangreiche Kommentare erschließt. Die zahlreichen sprachlichen Eigenarten des *Candelaio* (etwa Neapolitanismen) wurden in den Anmerkungen nur insofern behandelt, als sie von inhaltlicher Bedeutung sind. Verweise innerhalb des *Candelaio* werden ohne weitere Kennzeichnung unter Nennung von Akt und Szene (z. B. V, 3) gegeben. Eigentümliche Tempuswechsel werden ebenso wie Wechsel in der Anredeform (Du, Ihr) in der Übersetzung beibehalten. In eckigen Klammern stehen Zusätze des Übersetzers, die das Verständnis erleichtern. Da der *Candelaio* in den *Dialoghi italiani* fehlt, wird in unserer Ausgabe (abweichend von den anderen Bänden der GBW) die Paginierung der *Œuvres complètes* im Kolumnentitel mitgeführt.

In einem Projekt, das mich nun schon mehr als ein Jahrzehnt immer wieder beschäftigt, gilt es vielen Menschen zu danken, die die Einleitung und/oder Übersetzung in verschiedenen Stadien kommentiert, mit wichtigen Anregungen bereichert oder korrekturgelesen haben. Neben den bereits in der Ausgabe 2003 erwähnten Kol-

leginnen und Kollegen – Marlen Bidwell-Steiner, Sebastian Neumeister, Philipp Mayrhofer, Marion Lauschke, Richard Heinrich, Helmut Neundlinger, und Alfred Noe – gilt mein Dank nun auch Thomas Leinkauf, Marcel Simon-Gadhof und Katharina Sacken sowie und ganz besonders allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Londoner Warburg Institutes, die diese Arbeit durch ihre unvergleichliche Bibliothek erstmöglich haben. Gewidmet ist die vorliegende Arbeit meinem Vater Peter Kodera, einem Maler, der, wie Gioan Bernardo im *Candeleio*, genau über die Mutabilität der Bilder Bescheid weiß.

Sergius Kodera, im Herbst 2012

EINLEITUNG

Candelaio: Kerze und Phallus oder die Kunst der Transmutation

Comedy is tragedy that happens to *other* people.
(Angela Carter, *Wise Children*)

Giordano Bruno, der charismatische Exdominikaner und einer der widersprüchlichsten Denker seiner Epoche, Lehrer und Schriftsteller aus Nola, einem Ort südlich von Neapel, kommt nach ausgedehnten Wanderschaften 1581 nach Paris. Im Sommer des folgenden Jahres veröffentlicht er hier sein erstes erhaltenes Werk in italienischer Sprache (möglicherweise hat er selbst den Druck überwacht):¹ eine Komödie in italienisch-neapolitanischer Umgangssprache, welche philosophische Konzeptionen mit literarischer Formenbeherrschung in einer Intensität verbindet, die nur wenige vor und nach ihm erreichten. Der *Candelaio* gehört neben Giambattista della Portas Stücken und den Torquato Tasso zugeschriebenen *Intrichi d'amore* zu den wichtigsten manieristischen Komödien des späten 16. Jahrhunderts.² Im folgenden soll eine Annäherung an das Stück als literarisches Werk gegeben und

¹ Zu Brunos nicht erhaltenen Frühwerken siehe z. B. G. Aquilecchia: *Saggio* (1991), S. 95 mit Anm. 3, sowie zu den Ausgaben des *Candelaio* ebd., S. 93 f.; H. Gatti: *Giordano Bruno and Renaissance science* (1999), S. 173–176. Das Datum der Verfassung des *Candelaio* ist in der Literatur umstritten, es wurde (allerdings ohne ernstzunehmende Anhaltspunkte) behauptet, daß Bruno die Komödie schon in Italien geschrieben und lediglich in Paris publiziert hätte. Vgl. P. Sabbatino: *Mutazione del rinascimento* (1993), S. 29 ff. mit Literaturhinweisen. Das von Bruno selbst in der Zueignung angedeutete Datum, die Hundstage im August des Jahres 1582, ist zwar in der Renaissance-Literatur geradezu topisch (weil man in der Sommerhitze nichts Besseres anzufangen wüßte, als eben Komödien zu schreiben), scheint deswegen aber nicht unwahrscheinlich.

² Vgl. G. Bärberi-Squarotti: *Einleitung* zu BOe I, S. LXX.

gleichzeitig der Versuch unternommen werden, die deftige Komödie als philosophisches Manifest zu lesen. Um dieser Nähe von Philosophie und Literatur gerecht zu werden, versucht diese Einleitung zunächst die literarische Perspektive sowie die Grundstruktur der turbulenten Handlung darzustellen. Der zweite Abschnitt behandelt philosophisch-literarische Aspekte des Stückes, die alle um das Thema der Verwandlung kreisen. Der dritte Teil untersucht den Zusammenhang mit Brunos Kunst der Erinnerung. Vor allem deshalb, weil der Nolaner ebenfalls im Jahr 1582 zu diesem Thema einen lateinischen Traktat – *De umbris idearum* – publiziert, dessen Inhalt Verbindungen zum *Candelaio* erkennen lässt. Die beiden folgenden Abschnitte der Einleitung erörtern die Bezüge der Komödie zur zeitgenössischen Politik und zum Heiligenkult. Daß sich dabei immer wieder Überschneidungen ergeben, liegt an der Struktur des Stückes, in dem Bruno eine kaleidoskopische Vielfalt von immer wiederkehrenden, sich wandelnden Bildern erzeugt, die unter verschiedenen Aspekten gelesen werden können und sollen.

Diese Vielschichtigkeit kommt bereits im bewußt zweideutigen Titel des Stücks zum Ausdruck, denn das Wort *candelaio*, eigentlich »Kerzenzieher«, lässt konträre Assoziationen zu: Einerseits evoziert das Wort den Lichtbringer Luzifer, den Aufklärer; andererseits ist es eine obszöne Bezeichnung für einen passiven Homosexuellen: Die Kerze fungiert als Metapher für das männliche Geschlecht.³ Von Beginn an läßt sich daher eine paradoxe Tendenz erahnen: Der *Candelaio* ist sowohl Parodie als auch Versuch einer Neudefinition der in der Renaissance außerordentlich viel diskutierten und verbreiteten *amorosa fit-*

³ Zur Identifikation von Kerze und Phallus siehe II, 6. Hadrianus Junius: *Emblemata* (1565), S. 55 und S. 140 (Emblem 49), zeigt als Sinnbild verzehrender Leidenschaft eine brennende Kerze, in der Insekten zugrunde gehen. Weitere Embleme mit Kerzen in A. Henkel und A. Schöne: *Emblemata* (1976), Bd. II, S. 1361–1374. Die Kerze als Metapher für das menschliche Leben wird in medizinischen Kontexten seit der Antike verwendet. Vgl. Aristoteles: *De longitudine et brevitate vitae* 5, 466a 17–466b 33; vor allem 466b 29–31; Galen: *De temperamentis* 1.3; M. Ficino: *De vita libri tres* (1989), S. 168 ff. (lib. II, cap. 2–3), und Brunos *Principiis*, OL V, S. 517 f.

losofia, einer Affektenlehre, die sich im Gefolge der Neuübersetzung platonischer Werke durch Marsilio Ficino im Zusammenhang mit Petrarcas Sonetten entwickelt hatte.⁴ Gerade in dieser Tradition spielt die Lichtmetaphorik eine zentrale Rolle.⁵ Der Titel *Candelaio* signalisiert also eine doppeldeutige Perspektive, aus der heraus Bruno versuchen wird, die körperlichen Aspekte des Begehrens, die in der platonisierenden Liebesphilosophie der Renaissance weitestgehend zugunsten der intellektuellen Kontemplation und der spirituellen Freundschaft zwischen Männern verdrängt worden waren, wieder einzuholen.⁶

⁴ Zu Brunos Antipetrarkismus siehe N. Ordine: *Giordano Bruno und die Philosophie des Esels* (1999), S. 208 f. mit Literaturangaben; *Furori*, DI, S. 928, und den *Prolog* des *Candelaio*. Die Literatur zur Liebesphilosophie ist umfangreich. M. Ficino: *Über die Liebe* (1994) eignet sich hervorragend als Einstieg in diese Thematik.

⁵ Hier nur ein charakteristisches Zitat aus M. Ficino: *Über die Liebe* (1994), S. 112 f. (IV, 5), das den Zusammenhang zwischen Liebe, Erkenntnis und Licht in der neuplatonischen Renaissancetradition belegt: »Daher wird der Geist durch das Forschen des eigenen Lichtes zum Wiedererlangen des übersinnlichen Lichtes angeregt. Und dieses Verlangen ist in Wirklichkeit die Liebe, welche durch die eine Hälfte des Menschen von Sehnsucht nach der anderen erfüllt wird. Denn das natürliche Licht als die eine Hälfte der Seele bemüht sich, das übersinnliche Licht, ihre andere Hälfte, welche einst von uns verschmäht ward, in uns wieder anzuzünden.« Zur Lichtmetaphysik siehe außerdem M. Ficino: *Traktate zur Platonischen Philosophie* (1993), S. 47–104, bes. S. 64–72. Der Zusammenhang zwischen Sehen und Erkenntnis im Verein mit der Vorstellung, daß die göttlichen Ideen in den Geist eingestrahlt werden, zieht sich seit Augustinus durch die christliche Philosophie; vgl. D. E. Luscombe: *Medieval thought* (1997), S. 11; diese sogenannte Einstrahlungslehre findet sich z. B. auch bei Bonaventura (ebd., S. 92); Grosseteste weitete die ursprünglich auf den ethischen Bereich bezogene These der Einstrahlung auf naturphilosophische Fragestellungen aus (ebd., S. 87).

⁶ Zur aristotelischen Tradition, die dem entgegensteht, etwa mit Agostino Nifo, siehe S. Ebbersmeyer: *Sinnlichkeit und Vernunft* (2002), S. 170–178.

Ein philosophisches Theaterstück

Aus der Perspektive traditioneller Philosophie ist es ungewöhnlich, daß ein Philosoph sein *Oeuvre* ausgerechnet mit einer deftigen Komödie beginnt, und tatsächlich hat der *Candelaio* bis vor kurzem keinen Eingang in die Editionen von Brunos italienischen Werken gefunden. Das Stück wurde vielmehr separat publiziert und der Literaturwissenschaft überlassen. Dennoch ist die Tatsache unübersehbar, daß dieser Text viele jener Theoreme in einer ganz besonderen Weise inszeniert, die Bruno auch in den späteren Werken beschäftigen.⁷ Dies kommt auch in der literarischen Form des *Candelaio* zum Ausdruck. Kann man von einer Komödie im eigentlichen Sinn sprechen? Das Motto des Stücks, *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis*,⁸ deutet auf die Ambivalenz des Stoffes, die potentielle Konvertibilität von der Tragödie in die Komödie. Ernstes vermischt sich hier mit Heiterem; Ernstes ist zugleich heiter und umgekehrt.⁹ Besonders prägnant formuliert Bruno diese Idee, wenn er den Gauner Marca von einer spektakulären Zechprellerei und dem durch diese Tat verursachten Menschenauflauf berichten läßt:

⁷ Nuccio Ordine hat in diesem Zusammenhang den *Candelaio* als *Ouverture* für die folgenden Londoner Dialoge bezeichnet vgl. N. Ordine: *La soglia dell'ombra* (2003) S. 40–43.

⁸ Siehe dazu auch L. White: *In tristitia hilaris* (1984), S. 190–203.

⁹ Die Idee der Vertauschbarkeit von Komik und Drama hat Bruno öfter beschäftigt: In *Umbris*, einem 1582, also im selben Jahr wie der *Candelaio* erschienenen Werk, von dem unten ausführlich die Rede sein wird, erwähnt Bruno ein Bildnis der Diana, welches am Eingang zu ihrem Tempel in Chios angebracht war und dem Eintretenden traurig, dem Herauskommenden fröhlich erschien: »Est in sublimi posita/Dianae in Chio facie,/Quae tristis templum videtur intrantibus,/Hilaris exeuntibus« (*Umbris*, OL II/1, S. 2); die Quelle hierfür ist Plinius' *Historia naturalis* 36, 13; das Zitat wird auch in H. C. Agrippa von Nettesheim: *De occulta philosophia* (1991), S. 596 (lib. III, cap. 64), verwendet. Vgl. auch die in Tonfall und Absicht sehr ähnliche Widmung der *Cena*, DI, S. 7–18, und Brunos Einleitung zu den *Furori*. Diese Tendenz zur Vertauschbarkeit von Komödie und Tragöde ist im übrigen typisch seit Fernando de Rojas' *Celestina*. Vgl. auch die interessanten Bemerkungen von Stanley Cavell, der *Othello* und *A Winter's Tale* als komplementäre Stücke ansieht; S. Cavell: *Disowning Knowledge* (1987), S. 125–142 und S. 193–222.

Viele sind zusammengelaufen, die einen haben sich amüsiert, die anderen waren traurig, manche weinten, manche lachten, manche gaben gute Ratschläge, manche hofften, manche schnitten sich gegenseitig Grimassen, manche redeten so, manche anders. Es war, als würde man Komödie und Tragödie zusammen sehen, die einen himmelhoch jauchzend, die anderen zu Tode betrübt. So daß, wer sehen möchte, wie die Welt wirklich ist, wünschen müßte, dabeigewesen zu sein. (III, 8)

Bretter, die die Welt bedeuten: Was hier gezeigt wird, hat direkten Bezug, ist Repräsentation des wirklichen Lebens, erhebt Anspruch, die Welt in allen ihren Aspekten zu beschreiben, und ist als »Welttheater« mehr als bloße Komödie.¹⁰ Bruno schreibt ein philosophisches Manifest, das die Vergänglichkeit und Wandelbarkeit der Dinge zelebriert und nicht deren Anteil an der Ewigkeit.¹¹

¹⁰ Vgl. *Furori*, DI, S. 928 wo Bruno den Begriff *teatro del mondo* verwendet. Die Komödie ist hier ein Spiegel der Moralität des Menschen, in der nichts heilig ist. Die Vorstellung, daß diese Literaturgattung den von ihr beschriebenen Mißständen gegenüber sozusagen unparteisch bleibt, ist schon bei Cicero angelegt; sie wird in der Renaissance weiter diskutiert. Vgl. R. Hardin, *Encountering Plautus* (2007), S. 812.

¹¹ Zu dieser allgemeinen *vicissitudo* der Dinge bei Bruno vgl. M. A. Granada: *La reivindicacion de la filosofia* (2005), S. 245–258; E. M. Severini: *Vicissitudine e tempo* (2004), S. 225–258; N. Ordine: *La soglia dell'ombra* (2003), S. 59 ff.

C A N D E L A I O
C O M E D I A D E L B R V-
X O N O L A N O A C H A D E M I-
C O d i n u l l a A c h a d e m i a ; d e t t o i l f a-
s t i d i t o .

I N T R I S T I T I A H I L A-
r i s : i n Hilaritate tristis.



I N P A R · I G G I ,
Appresso Guglielmo Giuliano. Al
segno de l'Amicitia.

M. D. L X X X I I .

CANDELAIO

Comedia del Bruno Nolano,
Academico di nulla Academia detto il Fastidito

In tristitia hilaris, in hilaritate tristis.

In Paraggi
Appresso Guglielmo Giuliano
Al segno de l'Amicitia
MDLXXXII

DER KERZENZIEHER

Komödie von Bruno aus Nola, Akademiker keiner Akademie,
genannt der Verdrießliche.

¹ *In tristitia hilaris: in hilaritate tristis.*

In Paris
bei Guglielmo Giuliano
beim Zeichen der Freundschaft
1582

|| *Il libro*
A gli abbeverati nel fonte caballino

Voi che tettate di muse da mamma,
e che natate su lor grassa broda col musso,
l'eccellenza vostra m'oda,
si fed'e caritad'il cuor v'infiamma.
Piango, chiedo, mendico un epigramma,
un sonett', un encomio, un inno,
un'oda che mi sii post'in poppa over in proda,
per farmene gir lieto a tata e mamma.
Ehimè ch'in van d'andar vestito bramo,
oimè ch'i' men vo nudo com'un Bia;
e peggio: converrà fors'a me gramo monstrar
scuopert'alla signora mia
il zero e menchia com'il padr'Adamo,
quand'era buono dentro sua badia. |
Una pezzentaria
di braghe mentre chiedo,
da le valli veggio montar gran furia di cavalli.

*Das Buch für jene,
die ihren Durst an der Pegaseischen Quelle löschen*

Ihr, die Ihr an den Brüsten der Musen saugt
und in ihrer fetten Suppe treibt,
schaut meine Lippen, hört zu, Eure Exzellenz,
wenn Euer Herz sich vor Treue und Fürsorge entflammt:
Ich weine, flehe, erbette ein Epigramm,
ein Sonett, eine Lobrede, eine Hymne, eine Ode,
3 die mich hinten oder vorne ziert,
um mich glücklich zu Papa und Mama zurückkehren zu lassen.
Ojemine, der ich ersehne bekleidet zu sein,
4 oh weh, daß ich nicht nackt daherkomme wie Bias;
und schlimmer noch: wird es mir Unglücklichem vielleicht obliegen,
mich meiner Herrin entblößt zu zeigen
von hinten und von vorne wie einst der Vater Adam,
5 als er glücklich in seiner Hütte war.
Und während
ich um einen Fetzen bitte,
6 seh' ich aus den Tälern große, wütende Pferde heraufkommen.

| *Alla signora Morgana B. sua signora sempre onoranda*

Et io a chi dedicarrò il mio *Candelaio*? A chi, o gran destino, ti piace ch'io intitoli il mio bel paraninfo, il mio bon corifeo? A chi inviarò quel che dal sirio influsso celeste, in questi più cuocenti giorni, et ore più lambiccanti, che dicon caniculari, mi han fatto piovere nel cervello le stelle fisse, le vaghe lucciole del firmamento mi han crivellato sopra, il decano de dudici segni m'ha balestrato in capo, e ne l'orecchie interne m'han soffiato i sette lumi erranti? A chi sè voltato, dico io? a chi | riguarda? a chi prende la mira? A sua Santità? no. A sua Maestà Cesarea? no. A sua Serenità? no. A sua Altezza, Signoria illustrissima e reverendissima? non, no. Per mia fé non è prencipe o cardinale, re, imperadore o pappa che mi levarrà questa candela di mano in questo sollennissimo offertorio. A voi tocca, a voi si dona; e voi o l'attaccarrete al vostro cassetto, o la ficcarrete al vostro candeliero: in superlativo dotta, saggia, bella e generosa mia signora Morgana; voi coltivatrice del campo dell'animo mio: che dopo aver attrite le glebe della sua durezza e assottigliatogl'il stile, acciò che la polverosa nebbia sullevata dal vento della leggerezza non offendesse gli occhi di questo e quello, con acqua divina, che dal fonte del vostro spirto deriva, m'abbeveraste l'intelletto. Però, a tempo che ne posseamo toccar la mano, per la prima vi indrizzi *Gli pensier gai*; apresso, *Il tronco d'acqua viva*. Adesso che tra voi che godete al seno d'Abraamo, e me che senza aspettar quel tuo soccorso che solea rfrigerarmi la lingua, desperatione ardo e sfavillo, intermezza un gran caos, pur tropp'invidioso del mio bene: per farvi vedere che non può far, quel medesmo caos, che il mio amore, con qualche proprio ostaggio e material presente, non passe al suo marcio dispetto,

7 *Der von ihm stets zu verehrenden Signora, der Signora Morgana B.*

Und wem werde ich meinen *Candelaio* widmen? Wem, oh großes Schicksal, soll ich, dir zu gefallen, meinen hübschen Kuppler, meinen guten Chorführer zueignen? Wem übersende ich etwas vom Einfluß des Sirius, welchen in diesen brennendsten Tagen und schweißtreibendensten Stunden, die man Hundstage nennt, mir die Fixsterne ins Gehirn regnen ließen, was mir die schwärmerischen Leuchtkäfer des Firmaments draufgestreut haben, was mir der Dekan der zwölf Tierkreiszeichen mit der Armbrust in den Kopf geschossen hat und was mir die sieben beweglichen Lichter in die inneren Ohren geflüstert haben? Wem hat [das Buch] sich zugewendet, sage ich, wen sieht es an, wen hat es ins Visier genommen? Seine Heiligkeit? Nein. Seine kaiserliche Majestät? Nein. Seine Durchlaucht? Nein. Seine Hoheit, erlauchteste und verehrungswürdigste Signora? Nein, nein. Bei meiner Treu, es gibt keinen Fürsten oder Kardinal, König, Kaiser oder Papst, der mir diese Kerze aus der Hand nehmen würde, in diesem hochfeierlichen *Offertorium*. Euch trifft es, Euch wird sie geschenkt; und Ihr heftet sie entweder in Eurem Abtritt an oder steckt sie in Euren Leuchter, Ihr, meine in allerhöchstem Maße gelehrte, weise, schöne und großzügige Signora Morgana: Ihr, die Pflegerin des Feldes meines Geistes, die Ihr (nachdem Ihr die Erdschollen seiner Härte zermahlen und seinen Stil verfeinert habt, damit der staubige Nebel, vom Wind der Leichtigkeit aufgewirbelt, nicht die Augen von diesem oder jenem reize) mit göttlichem Wasser, das von der Quelle Eures Lebensgeistes entspringt, mir den Intellekt getränkt habt. Deshalb, zu der Zeit, als wir uns die Hände reichen konnten, eignete ich Euch zuerst *Die heiteren Sorgen*, zusammen mit *Dem Stamm aus lebendigem Wasser* zu. Jetzt, da zwischen Euch, die Ihr Euch in Abrahams Schoß ergeht, und mir, der ich ohne deine Rettung zu erwarten (die mir die Zunge zu kühlen pflegte) verzweifelt brenne und strahle, ein großes Chaos liegt, leider neidisch auf mein Wohlergehen: Um Euch [also] zu zeigen, daß es nicht dasselbe Chaos erzeugen kann und daß meine Liebe mit ein bißchen eigenem Unterpfand und materiellen Gaben nicht faulig wird

eccovi la candela che vi vien porgiuta per questo *Candelaio* che da me si parte, la qual in questo paese ove mi trovo potrà chiarir | alquanto certe *Ombre dell'idee* le quali in vero spaventano le bestie, e come fussero diavoli danteschi, fan rimaner gli asini lunghi a dietro; et in cotesta patria ove voi siete, potrà far contemplar l'animo mio a molti, e fargli vedere che non è al tutto smesso. – Salutate da mia parte quell'altro *Candelaio* di carne et ossa, delle quali è detto che »*Regnum Dei non possidebunt*«; e ditegli che non goda tanto che costi si dica la mia memoria esser stata strapazzata a forza di piè di porci e calci d'asini: per che a quest'ora a gli asini son mozze l'orecchie, et i porci qualche decembre me la pagarranno. E che non goda tanto con quel detto »*Abit in regionem longinquam*«; per che si avverrà giamai ch'i cieli mi concedano ch'io effettualmente possi dire »*Surgam et ibo*«, cotesto vitello saginato senza dubbio sarrà parte della nostra festa. Tra tanto viva e si governe, et attenda a farsi più grasso che non è; perché dall'altro canto io spero di ricovrare il lardo, dove ho persa l'erba: si non sott'un mantello, sotto un altro; si non in una, in un'altra vita. 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 medesmo. – 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 lunghi, o adesso o poi, o presto o tardi. Godete dumque, e si possete state sana, et amate chi v'ama.

unter widrigen Umständen: Hier also die Kerze, die Euch gereicht wird durch diesen *Candelaio*, der sich von mir trennt, der in dem Land, wo
14 ich mich befinde, zumindest ein wenig bestimmte *Schatten der Ideen* erhellen könnte, welche die wilden Tiere wahrlich erschrecken, und,
15 als wären sie Danteske Teufel, die Esel lange hinter sich lassen; und in dieser Heimat, wo Ihr seid, könnte er meinen Geist vielen mitteilen und ihnen zeigen, daß er ganz und gar nicht am Ende ist.

16 Grüßt mir jenen anderen *Candelaio* aus Fleisch und Blut, einer, von denen es heißt, »*Regnum Dei non possidebunt*« [Sie werden das Reich
17 Gottes nicht besitzen], und sagt ihm, daß er sich dabei nicht so sehr vergnügen und sich dort einrede, daß mein Gedächtnis von der Kraft der Schweinhufe und Eselstritte zerrissen wurde: Denn jetzt sind den Eseln die Ohren kupiert, und die Schweine werden es mir an irgendeinem Dezembertag heimzahlen. Und daß er sich nicht gar so vergnügt mit seinem Spruch: »*Abiit in regionem longinquam*« [Er ging in ein fernes Land], denn sollten mir die Himmel jemals vergönnen zu sagen:
19 »*Surgam et ibo*« [Ich will mich aufmachen und gehen], wird dieses fette
20 Kalb zweifelsohne Teil unseres Festes sein. Derweilen soll er leben und sich beherrschen und darauf achten, daß er noch fetter werde, als er schon ist; denn ich hoffe meinerseits das Fett wiederzugewinnen, wo ich das Gras verloren habe, wenn nicht unter der einen Hülle, dann unter einer andren, und wenn nicht in dem einen, dann in einem anderen Leben. Erinnert Euch, Signora, an das, worüber ich Euch, denke ich, nicht zu unterrichten brauche: – Die Zeit nimmt alles und sie gibt alles; jede Sache verändert sich, nichts vergeht, und einer ist, der sich nicht verändern kann, ein einziger ist ewig und kann ewig als einer ähnlich und gleich bleiben. – Mit dieser Philosophie erweitert sich mir mein Geist und vergrößert sich mir der Intellekt. Denn, wann auch immer der Punkt jenes Abends [erreicht] ist, den ich erwarte, an dem die Verwandlung echt ist, dann erwarte ich, der ich [jetzt] in der Nacht bin, den Tag, und jene, die jetzt im Licht sind, erwarten die Nacht: Alles, was ist, ist hier oder dort, nah oder fern, jetzt oder nachher, früher oder später. Vergnügt Euch also, und wenn Ihr könnt, bleibt gesund und liebt den, der Euch liebt.

| ARGUMENTO ET ORDINE DELLA COMEDIA

Son tre materie principali intessute insieme ne la presente commedia: l'amor di Bonifacio, l'alchimia di Bartolomeo e la pedantaria di Mamfurio. Però per la cognizion distinta de suggetti, raggion dell'ordine et evidenza dell'artificiosa testura, 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; et il goffo non è men sordido et insipido che goffo.

BONIFACIO dumque

nell'atto primo, scena prima, inamorato della signora Vittoria, et accorgendosi che non possea reciprocarsi l'amore (del che era la caggione che quella er'amica, come si dice, di fiori di barbe e frutti di borse, e lui non era giovane né liberale), pone la sua speranza nella vanità de le magiche superstizioni, per venire a gli amorosi effetti; e per questo manda il suo servitore a trovar Scaramuré che gli era stato descritto efficace mago. II scena. Avendo inviato Ascanio, discorre tra se medesmo riducendosi a mente il valor di quell'arte. III scena. | Gli sopragionge Bartolomeo che con certo mezzo artificio gli fa vomitare il suo secreto; e mostra la differenza dell'oggetto dell'amor suo. IV scena. Sanguino padre e pastor di marioli, et un scolare che studiava sotto Mamfurio, che da parte aveano uditi questi ragionamenti, discorreno sopra quel fatto; e Sanguino particolarmente comincia a prender il capo per ordir qualche tela verso di Bonifacio. VI scena. Compare Lucia ruffiana con un presentuccio che Bonifacio mandava, e ne fa notomia, e si dispone a prenderne la decima, e poco mancò che non vi fusse sopra giunta da lui. VII scena. Bonifacio se ne viene tutto glorioso per certo suo poema di nova cola in onor e gloria della sua dama; nella qual festa

In der vorliegenden Komödie sind vor allem drei Stoffe ineinander verwoben: die Liebe Bonifacios, die Alchemie Bartolomeos und die Pedanterie Mamfurios. Deshalb berichten wir, um die verschiedenen Su-
26 jets, die Gründe der Ordnung und die kunstvolle Verknüpfung deutlich kenntlich zu machen, von jedem einzelnen, erstens von dem läppischen Liebhaber, zweitens dem garstigen Geizhals, drittens dem tölpelhaften Pedanten: Von diesen ist der Läppische nicht ohne Garstigkeit und Tölpelhaftigkeit, der Garstige ist ebenso läppisch und tölpelhaft, und der
27 Tölpelhafte ist nicht weniger garstig und läppisch wie tölpelhaft.

BONIFACIO,

28 ist also, im ersten Akt, Szene 1, in die Signora Vittoria verliebt. Als ihm klar wird, daß [seine] Liebe nicht erwidert werden kann – aus dem Grund nämlich, weil sie eine Freundin, wie man so sagt, von Milchbärten und von Früchten aus Geldbörsen, er aber weder jung noch freigebig ist –, wendet er seine Hoffnung den Nichtigkeiten des magischen Aberglaubens zu, um Erfolg in der Liebe zu erlangen; und deshalb schickt er seinen Diener, um Scaramuré zu finden, der ihm als erfolgreicher Magier beschrieben wurde. 2. Szene: Nachdem er Ascanio losgeschickt hat, spricht er mit sich selbst und führt sich den Wert der obengenannten Kunst vor Augen. 3. Szene: Bartolomeo kommt ihm dazwischen, der ihn durch einen bestimmten Kunstgriff sein Geheimnis ausspucken lässt; und er zeigt den Unterschied zum Objekt seiner [eigenen] Leidenschaft auf. 4. Szene: Sanguino, Vater und Hirte von Spitzbuben, sowie ein Schüler, der bei Mamfuro studierte, die abseits dieser Gespräche mitgehört hatten, unterhalten sich über diese Sache; und Sanguino im besonderen beginnt, einer Laune folgend, eine Intrige gegen Bonifacio anzuzetteln. Szene 6: Auftritt der Kupplerin Lucia mit einem kümmerlichen Geschenk, das Bonifacio sandte und das sie genau untersucht und sich anschickt, etwas davon abzuzweigen, wobei er ihr fast dazwischen gekommen wäre. Szene 7: Bonifacio kommt ganz aufgeblasen daher wegen eines seiner Poeme mit neuer Vers-Endung zu Ehren und Ruhm seiner [Herzens]-dame. Bei diesem Fest wurde

(VIII scena) fu ritrovato da Gioan Bernardo pittore, al quale arrebbe discoperto il suo nuovo poetico furore: ma lo distrasse il pensier del ritratto, et il pensiero sopra un dubbio che gli lasciò Gioan Bernardo nella mente; e (IX scena) rimane perplesso su l'enigma: per che o più o meno intende il termino »candelaio«, ma non molto può capir che voglia dir »orefice«. Mentre dimora in questo pensiero, ecco (X scena) riviene Ascanio col mago: il quale dopo avergli fatte capir alcune papolate, lo lascia in speranza d'accapar il tutto.

Nell'atto secondo, II scena, si monstrano la signora Vittoria e Lucia entrate in speranza di premer vino da questa pumice e cavar oglio da questo subere: e sperano col seminar speranze nell'orto di Bonifacio, di tirar mèsse di scudi nel proprio magazzino; ma s'ingannavano le meschine pensando che l'amor gli avesse tanto tolto l'intelletto che non avesse sempre avanti gli occhi della mente il proverbio che gli udirrete dire nel principio della sesta scena nell'atto quarto. III scena: rimasta la signora Vittoria sola, fa di bei | castelli in aria presupponendo che questa fiamma d'amor facesse colar e fonder metalli; e che questo martello di Cupido co l'incudine del cuor di Bonifacio stampar potesse al men tanta moneta, che fallendo col tempo l'arte sua, non gli fusse necessario di incantar quella di Lucia, *iuxta illud: »Et iam facta vetus, fit rofiana Venus«*. Mentre dumque si pasce di que' venticelli che gonfiano la panza e non nutriscono, (IV scena) sopraviene Sanguino, che per quel ch'avea udito dalla propria bocca di Bonifacio comincia ad tramar qualche bella impresa, e si retira con lei per discorrere come si dovessero governar col fatto suo.

Nell'atto terzo, II scena, viene Bonifacio con Lucia che lo constrista tentandolo di pacienza per la borsa: or mentre masticava come avesse in bocca il panferlich, gli cascò il lasagno dent'al formaggio, idest ebbe occasione di levarsela d'avanti per quella volta, per dover trattar cose importanti con due che sopragiunsero. III scena: questi erano Scaramuré et Ascanio, co i quali si tratta come si dovesse governare ne' magichi ce-

³¹ er (Szene 8) vom Maler Gioan Bernardo angetroffen, dem er seine neue poetische Leidenschaft entdecken wollte, aber es lenkte ihn der Gedanke an das Portrait und ein Zweifel ab, den Gio. Bernardo ihm in den Kopf gesetzt hatte. Und er kann (Szene 9) das Rätsel nicht lösen; denn er versteht den Begriff *candelaio* mehr oder weniger, aber er kann ³² nicht recht verstehen, was »Goldschmied« heißt. Während er noch bei diesem Gedanken verweilt (Szene 10), kommt Ascanio mit dem Magier zurück, der, nachdem er ihm einiges sinnloses Geschwätz zu Gehör gebracht hat, diesen in der Hoffnung läßt, alles zum Besten zu erledigen.

Im zweiten Akt, Szene 3, präsentieren sich die Signora Vittoria und Lucia in der Hoffnung, Wein aus diesem Bimsstein zu pressen und Öl aus diesem Korkbaum zu bekommen: Sie hoffen, indem sie Hoffnung in den Garten des Bonifacio säen, massenhaft Geld in den eigenen Speicher zu leiten; aber die Elenden täuschen sich, wenn sie meinen, daß ihm die Liebe den Verstand derart geraubt hätte, daß er nicht immer jenes Sprichwort vor seinem geistigen Auge hätte, das ihr ihn in der Eingangsszene des vierten Aktes sagen hören werdet. Szene 4: Die Signora Vittoria, allein zurückgeblieben, baut hübsche Luftschlösser, weil sie annimmt, daß diese Liebesglut Metalle schmelzen und verflüssigen kann und daß jener Hammer Cupidos mit dem Amboß aus Bonifacios Herzen zumindest so viele Münzen prägen könnte, daß, wenn mit der Zeit ihre Kunst verginge, sie dennoch nicht nötig haben würde, jene von Lucia öffentlich anzubieten, *iuxta illud*: »*Et iam facta vetus, fit rofiana Venus.*« [denn es heißt: »Venus, nun alt geworden, wird zur Kupplerin.«] Während sie sich nun an diesen Lüftchen weidet, die den Bauch blähen und nicht nahrhaft sind (Szene 5), kommt Sanguino dazu, der wegen dem, was er aus Bonifacios eigenem Mund gehört hat, eine nette kleine Intrige anzuzetteln beginnt; und er zieht sich mit ihr zurück, um zu besprechen, wie sie das bewerkstelligen können.

Im dritten Akt, Szene 2, kommt Bonifacio mit Lucia, die ihn betrübt, weil sie ihm hartnäckig an den Geldbeutel will: Nun, während er kaute, ^{35, 36} als hätte er das *panferlich* im Mund, da fiel ihm die Nudel in den Käse, *idest*, er hatte Gelegenheit, sie für diesmal loszuwerden, weil er wichtige Dinge mit zweien, die dazukommen, zu besprechen hat. Szene 3: Diese beiden waren Scaramuré und Ascanio, mit denen er sich berät, wie er

rimoni; dona parte del suo conto al mago, e se ne va. IV scena: rimane, beffandosi de la smania di costui, Scaramuré; e (V scena) ritorna Lucia che pensava che Bonifacio l'aspettasse: e costui la rende certa che la speranza era vana e la fatica persa; e con ciò vanno alla signora Vittoria per chiarirla del tutto: il che fece costui a fin che col fingere di quella potesse graffar | qualch'altra somma da Bonifacio. IX scena: compaiono Sanguino e Scaramuré come quei ch'aveano appuntato qualche cosa con la signora Vittoria e messer Gioan Bernardo; e questi dui con due altri venturieri sotto la bandiera di Sanguino, trattano di negociare alcuni fatti con stravestirsi da capitano e birri: del qual partito (nella XIII scena) si contentano molto.

Nell'atto quarto, I scena, la signora Vittoria vien fuori fastidita per molto aspettare; discorre sopra l'avaro amor di Bonifacio e sua vana speranza; mostra d'esser inanimata a fargli qualch'insapore, insieme col finto capitano, birri e Gioan Bernardo. Tra tanto venne Lucia (II scena) che mostra di non aver perso il tempo, e [esser stata] vana la fatica: espone come abbia informata et instrutta Carubina moglie di Bonifacio; e (scena III) sopragionte da Bartolomeo, sdegnate si parteno. IV scena: rimane Bartolomeo discorrendo sopra la sua materia; et ecco (V scena) gli occorre Bonifacio, e raggionano un pezzo insieme burlandosi l'un de l'altro. Tra tanto Lucia che non dormeva sopra il fatto suo, (VI scena) trova messer Bonifacio il quale, discolto da Bartolomeo, vien ad esser molto persuaso dall'estreme novelle che quella gli disse: cioè che per il meno la signora Vittoria gli arrebbe donato tutt'il suo; con questo, che la andasse a chiavar per quella sera: ch'altrimenti moreva; il che per le cose che erano passate della magica fattura, non fu difficile a donarglielo ad intendere: prese ordine di stravestirsi lui come Gioan Bernardo. Lucia si parte co le vesti di Vittoria a mascherar Carubina. VII scena: rimane Bonifacio facendo tra se medesmo festa dell'effetto che vede del suo incantesimo; apresso (VIII scena) si berteg-

sich in den magischen Zeremonien zu verhalten habe; er begleicht einen Teil seiner Rechnung mit dem Magier und geht. 4. Szene: Scaramuré bleibt und macht sich über die Verrücktheit von jenem lustig; und (Szene 5) Lucia, die dachte, daß Bonifacio auf sie warten würde, kehrt zurück, und jener versichert ihr, daß solche Hoffnung trügerisch war und die Mühe umsonst; und damit gehen sie zur Signora Vittoria, um sie über alles aufzuklären: Er tut dies, um sich durch deren Verstellkünste noch weitere [Geld-]summen von Bonifacio unter den Nagel zu reißen. Szene 9: Sanguino und Scaramuré tauchen als jene auf, die etwas mit der Signora Vittoria und mit Herrn Gioan Bernardo ausgemacht haben: Und diese beiden versuchen, mit zwei anderen Gaunern unter der Fahne Sanguinos auszuhandeln, sich als Capitano und Polizisten zu verkleiden, und sind mit dieser Rolle (in der Szene 10) sehr zufrieden.

Im vierten Akt, Szene 1, tritt die Signora Vittoria auf, verärgert durch langes Warten; sie spricht über Bonifacios geizige Liebe und seine eitle Hoffnung; sie zeigt sich entschlossen, ihm ein wenig Ärger zu bereiten, gemeinsam mit dem falschen Capitano, den Polizisten und Gio. Bernardo. Inzwischen kommt Lucia (Szene 2), die zeigt, daß sie keine Zeit verloren hat und daß die Mühe umsonst ist: Sie erklärt, wie sie Carubina, Bonifacios Frau, informiert und instruiert hat; (Szene 3) von Bartolomeo überrascht, trennen sie sich unwillig. Szene 4: Bartolomeo bleibt zurück und spricht über seinen Stoff; und da (Szene 5) trifft ihn zufällig Bonifacio, und sie unterhalten sich ein wenig miteinander, wobei sich einer über den anderen lustig macht. Lucia, die inzwischen bei ihren Angelegenheiten auch nicht schlief (Szene 6), trifft Herrn Bonifacio, nachdem er sich von Bartolomeo getrennt hat; er lässt sich leicht von den außergewöhnlichen Nachrichten überzeugen, die ihm jene erzählte: daß nämlich die Signora Vittoria sich ihm zumindest völlig hingeben werde, wenn er sie an diesem Abend noch nageln werde, und daß sie andernfalls [vor Liebe] sterben werde; das war ihm nicht schwer einzureden, wegen der Dinge, die durch die magische Behexung vorgefallen waren: Er erhält den Auftrag, sich als Gio. Bernardo zu verkleiden. Lucia geht ab, um Carubina mit den Kleidern Vittorias zu verummen; (Szene 7) Bonifacio bleibt, und gratuliert sich selbst zur Wirkung, die er seiner Bezauberung zuschreibt; darauf (Szene 8)

gia insieme con Marta, moglie di Bartolomeo, | per un pezzo; e poi è verisimile ch'andasse subbito al mascheraro per accomodarsi come san Cresconio. XII scena: ecco Carubina stravestita et istrutta da Lucia: fa intendere i belli allisciamenti e vezzi che questa sofistica Vittoria dovea far al suo alchimico inamorato; e prende il camin verso la stanza di Vittoria; e (XIII scena) rimane Lucia con determinazione d'andar a trovar Gioan Bernardo: ma ecco che (XIV scena) colui viene a tempo per che non vegliava meno sopra il proprio negocio, che Lucia sopra l'altrui; cqua si determina de le occasione che dovean prendere, come le persone si doveano disporre al loco e tempo; e poi Lucia va a trovar Bonifacio, e Gioan Bernardo a dar ordine all'altre cose.

Nell'atto quinto, scena I, eccoti Bonifacio in abito di Gioan Bernardo, che spirava amor dal culo e tutti gli altri buchi della persona; e con Lucia, dopo aver discorso un poco, sen va alla bramata stanza. Tra tanto Gioan Bernardo teneva il baston dritto, pensando a Carubina: et aspettò un gran pezzo facendo la sentinella, mentre Sanguino mariolava e Bonifacio prendev'i suoi disgusti; sin tanto che, (IX scena) venendo fuori Bonifacio confusissimo con l'ancor sdegnatissima Carubina, a l'impensata de l'uno e l'altra, trovorno un altro osso da rodere e gruppo da scardare: cioè si trovorno rincontrati con Gioan Bernardo; quindi nacquero molti dibatti di paroli, et essendono prossimi a tocarsi co le mani, (X scena) sopravien Sanguino stravestito da capitán Palma con sui compagni stravestiti da birri; e per ordinario della corte et instanza di Gioan Bernardo menorno Bonifacio in una stanza vicina, fingendo intenzione di condurlo, dopo spediti altri negocii, in Vicaria. Con questo, (XI scena) Carubina rimane nelle griffe di Gioan Bernardo, il quale (come è costume di que' che | ardentemente amano) con tutte sottigliezze d'epicuraica filosofia (Amor fiaccia il timor d'omini e numi) cerca di troncare il legame del scrupolo che Carubina, insolita a mangiar più d'una minestra, avesse possuto avere: della quale è pur da pensare che desiderasse più d'esser vinta, che di vincere; però gli piac-

scherzt er ein bißchen mit Marta, der Frau von Bartolomeo; dann geht er wahrscheinlich gleich zum Kostümverleiher, um sich wie der Heilige
38 Cresconio herzurichten. (Szene 12) Auftritt Carubina, die, verkleidet und von Lucia instruiert, jene hübschen Zärtlichkeiten und Liebkosungen vorführt, die diese sophistische Vittoria ihrem verliebten Alchemisten zukommen lassen soll; und sie macht sich auf den Weg in Vittorias Zimmer. (Szene 13) Lucia bleibt und beschließt, Gio. Bernardo aufzusuchen; aber da kommt er schon, (Szene 14) gerade rechtzeitig, denn er wachte nicht weniger über das eigene Geschäft als Lucia über das fremde. Hier nun wird über die Gelegenheiten entschieden, die es zu nutzen gilt, und wie die Personen sich nach Ort und Zeit verteilen sollen: Und dann geht Lucia, um Bonifacio und Gio. Bernardo aufzusuchen und die anderen Dinge anzuordnen.

Im fünften Akt, Szene 1, siehst du Bonifacio, im Gewand des Gioan Bernardo, wie er die Liebe aus dem Arsch und aus allen anderen Löchern seines Leibes blies; und er geht mit Lucia, nachdem sie sich ein wenig unterhalten haben, auf das ersehnte Zimmer. Währenddessen hatte Gio. Bernardo einen geraden Zeiger, wenn er an Carubina dachte, und wartete eine lange Weile, in der er Wache schob, während Sanguino gaunerte und Bonifacio seine Vorwürfe hört, solange bis (Szene 9) der völlig verwirrte Bonifacio mit der immer noch völlig verärgerten Carubina herauskommt und diese (unerwartet für ihn wie für sie) eine andere Nuß zu knacken und einen anderen Faden zu entwirren haben, denn sie trafen auf Gioan Bernardo. Daraus entstehen viele Wortgefechte, und als sie nahe daran sind, handgreiflich zu werden, (Szene 42 10) tritt Sanguino, als *Capitano Palma* verkleidet mit seinen Kumpanen auf, die als Polizisten verkleidet sind; und auf Anordnung des Gerichts und der Anklage Gio. Bernardos führen sie Bonifacio auf ein Zimmer in der Nähe und täuschen dabei vor, ihn nach Erledigung anderer Angelegenheiten auf die Wache zu bringen. Damit (Szene 11) bleibt Carubina in den Klauen Gio. Bernardos, der (wie es bei jenen üblich ist, die brennend verliebt sind) versucht, mit allen Feinheiten der Epikureischen Philosophie (Amor nimmt die Angst vor Menschen und göttlichen Wesen) die Fessel des Gewissenszweifels zu durchtrennen, welche Carubina, die es nicht gewohnt ist, mehr als eine Suppe zu essen, hätte haben können. Es scheint allerdings, daß sie eher besiegt werden will,

que di andar a disputar in luoco più remoto. Tra tanto che passavano questi negocii, Scaramuré ch'avea l'orloggio nel stomaco e nel cervello, [(XIV scena)] andò con specie di sovvenire a Bonifacio; e (XV scena) trova Sanguino co i compagni et impetrò licenza di parlar a Bonifacio; et avendola impetrata, con certe mariolesche circostanze (XVI scena), viene (XVII scena) a persuadere a Bonifacio che l'incanto avea, per fallo di esso Bonifacio, avuto confuso effetto; e dice di voler negociar per il presente la sua libertà. Il che facendo (XVIII scena) con offrire qualche sottomano al capitano, ricevé da quel, che non era novizio nell'arte sua, una asprissima risoluzione la quale da dovero mosse Bonifacio e Scaramuré, in quel modo che posseva, a inginocchiarsi in terra e chieder grazia e mercé: sin tanto ch'impetrorno da lui che si contentasse di farli grazia. La qual gli fu concessa con questa condizione, che Scaramuré facesse di modo che venessero la moglie Carubina e Gioan Bernardo a rimettergli l'offesa. Cossì questo accordo si venne a trattar con molte apparenti difficoltà (XXI e XXII scena); sin tanto che (XXIII scena), dopo aver chiesa perdonanza in ginocchioni a Gioan Bernardo e la moglie, e ringraziato Sanguino e Scaramuré, et onta la mano del capitano e birri, fu liberato per grazia del signor Dio e della Madonna: dopo' la cui partita, (XXIV scena) Sanguino et Ascanio fanno un poco di considerazione sopra il fatto suo. Considerate dumque come | il suo inamorarsi della signora Vittoria l'inclinò a posser esser cornuto, e quando si pensò di fruirsi di quella, dovenne a fatto cornuto: figurato veramente per Atteone, il quale andando a caccia, cercava le sue corne: et all'or che pensò gioir de sua Diana, dovenne cervo. Però non è maraviglia si è sbranato e stracciato costui da questi cani marioli.

als die Oberhand zu behalten; deshalb beliebte es ihnen, an einem abgelegeneren Ort weiter zu disputieren. Während diese Geschäfte abgewickelt werden, macht sich Scaramuré, der eine Uhr im Magen und eine
44 im Gehirn hat, (Szene 14) auf den Weg, unter dem Vorwand, Bonifacio zu Hilfe zu kommen, und (Szene 15) trifft Sanguino samt Kumpanen und erlangt die Genehmigung, mit Bonifacio zu sprechen. Nachdem er diese durch bestimmte gaunerhafte Umstände erlangt hat (Szene 16), kann er Bonifacio davon überzeugen (Szene 17), daß der Liebeszauber durch Bonifacios eigenes Verschulden verkehrt gewirkt habe; und er sagt, daß er nunmehr seine Freilassung aushandeln wolle. Während er im Begriffe ist, das zu tun (Szene 18), indem er dem Capitano etwas unter der Hand anbietet, erhält er von diesem, der kein Neuling in seiner Kunst ist, eine sehr schroffe Abfuhr, welche Bonifacio und Scaramuré tatsächlich dazu brachte, niederzuknien und um Gnade und Nachsicht zu flehen, wodurch sie von ihm erreichten, daß er sich damit zufrieden gibt, Gnade walten zu lassen. Diese wurde ihm unter der Bedingung gewährt, daß Scaramuré es fertigbringt, daß die Ehefrau Carubina und Gioan Bernardo kommen, um ihm die Beleidigung zu vergeben. Und so wird dieser Vertrag unter vielen scheinbaren Schwierigkeiten ausgehandelt (Szenen 21 und 22), bis er (Szene 23) auf Knien Gio. Bernardo und die Ehefrau um Verzeihung gebeten, Sanguino und Scaramuré gedankt und den Capitano und die Polizisten geschmiert hatte und durch die Gnade Gottes und der Jungfrau auf freien Fuß gesetzt wurde: Nach seinem Abgang (Szene 24) stellen Sanguino und Ascanio einige Be trachtungen über seinen Fall an. Bedenkt also, wie seine Verliebtheit in die Signora Vittoria ihn in die Gefahr brachte, potentiell die Hörner aufgesetzt zu bekommen, und als er vermeinte, sich an ihr zu ergötzen, wurden ihm tatsächlich die Hörner aufgesetzt: Er spielt wirklich die Rolle eines Aktaion, der, als er zur Jagd ging, seine Hörner suchte, und als er vermeinte, sich seiner Diana erfreuen zu können, zum Hirsch wurde. So ist es kein Wunder, wenn dieser von jenen gaunerischen
45 Hunden zerfleischt und zerfetzt wird.

BARTOLOMEO

compare nell'atto primo, III scena, dove si beffa dell'amor di Bonifacio: concludendo che l'inamoramento dell'oro e de l'argento, e perseguire altre due dame, è più a proposito. Et è verisimile che quindi partito, fusse andato a far l'alchimia nella quale studiava sotto la dottrina di Cencio: il quale Cencio nella XI scena si discopre barro secondo il giudizio di Gioan Bernardo; e poi nella. XII scena egli medesmo si mostra a fatto truffatore. Viene Marta sua moglie nella XIII scena, e discorre sopra l'opra del marito; e nella XIV scena è sopragionta da Sanguino che si burlava di lui e lei.

Nell'atto secondo, V scena, raggionando Barro con Lucia, mostra parte del profitto che facea Bartolomeo: cioè che mentre lui attendeva ad una alchimia, la moglie Marta facea la bucata et insaponava i drappi.

Nell'atto terzo, I scena, Bartolomeo discorre sopra la nobilità della sua nuova professione: e mostra con sue ragioni che non v'è miglior studio | e dottrina de quello *de minerabilibus*; e con questo, ricordato del suo esercizio, si parte.

Nell'atto quarto, III scena, va Bartolomeo aspettando il servitore ch'avea inviato per il pulvis Christi; e (IV scena) discorre sopra quel detto »*Onus leve*«, assomigliando l'oro alle piume. VIII scena: la sua moglie dimostra quanto fusse onesta matrona nel raggionar che fa con messer Bonifacio; mostra quanto lei fusse più esperta nell'arte del giostrare ch'il suo marito in far alchimia; e nella IX scena dona ad intendere ciò non esser maraviglia, perché a quella disciplina fu introdotta nella età di dodici anni; e donando più vivi segnali della sua dottrina da cavalcare, fa una lamentevole e pia digressione circa quel studio di suo marito, che l'avea distratto da sue occupazioni megliori. Mostra anco la diligenza che teneva in sollicitar gli suo' dèi a fin che gli restituissero il suo marito nel grado di prima. Con questo, (X scena) comincia ad veder effetto di sue orazioni: per essere l'alchimia tutta andata in chiasso per un certo *pulvis Christi* che non si trovava altrimenti che facendolo

BARTOLOMEO

tritt im ersten Akt, Szene 3, auf, wo er über Bonifacios Liebe spottet und dabei zu dem Schluß kommt, daß die Verliebtheit in Gold und
 46 Silber und zwei anderen Damen nachzusteigen angebrachter ist; und es ist wahrscheinlich, daß er nach seinem Abgang jene alchemistischen Prozesse durchführt, mit denen er sich unter Cencio als Lehrer beschäftigte. Dieser Cencio entlarvt sich (in Szene 9) nach dem Urteil Gio. Bernardos als Gauner; und dann (in Szene 12) erweist er sich tatsächlich als Betrüger. Marta, seine Frau, kommt (in Szene 13) und spricht über das Werk ihres Gatten; da (in Szene 14) kommt ihr Sanguino dazwischen, der sich über jenen und über sie lustig macht.

Im zweiten Akt, Szene 6, während sich Barra mit Lucia unterhält, zeigt sie einen Teil des Gewinns, den Bartolomeo machte: das heißt, während er einen alchemistischen Versuch durchführte, wusch seine
 47 Ehegattin Marta die Wäsche und seifte die Bettücher ein.

Im dritten Akt, Szene 1, spricht Bartolomeo über die Nobilität seines neuen Berufes: Und er zeigt mit seinen Argumenten, daß es kein besseres Studium und keine bessere Lehre als jene *de minerabilibus* [über die Metalle] gibt, und dadurch an sein Geschäft erinnert, geht er ab.

Im vierten Akt, Szene 3, wartet Bartolomeo auf den Diener, den er
 48 nach dem *pulvis Christi* geschickt hat, und (Szene 4) spricht über jenes
 49 Wort »*Onus leve*« [ein leichtes Gewicht], wobei er das Gold mit den Federn vergleicht. In Szene 8 beweist seine Ehegattin im Gespräch mit Herrn Bonifacio, was für eine ehrbare Matrone sie ist: Sie zeigt, wie-
 50 viel mehr Erfahrung sie in der Kunst des Lanzenbrechens besitzt als ihr Ehemann in der Praxis der Alchemie; und (in Szene 9) gibt sie zu verstehen, daß dies kein Wunder sei, weil sie in diese Disziplin im Alter von zwölf Jahren eingeführt wurde; und indem sie noch lebhaftere Zeichen ihrer Wissenschaft vom Reiten zum besten gibt, macht sie eine klagende und fromme Abschweifung zum Studium ihres Ehemannes, das ihn von seinen besten Geschäften abgelenkt hat; sie zeigt auch den Fleiß, den sie aufbrachte, um ihre Götter mit Bitten zu bestürmen, da-
 mit diese ihr den Ehemann in der alten Würde zurückgäben. Damit (Szene 10) beginnt sie eine Wirkung ihrer Gebete zu erkennen, weil
 51 die ganze Alchemie zum Scherz geworden ist; wegen eines bestimmten *pulvis Christi*, von dem nicht mehr aufzutreiben war, als Barto-

Bartolomeo medesmo; il quale de cinque talenti gli arrebbe reso talenti cinque. Or l'uomo [per] informarsi meglio va col suo Mochione ad ritrovar Consalvo.

Nell'atto quinto, II scena, vengono Consalvo e Bartolomeo che si lamentava di lui come consapevole e complice della burla fattagli da Cencio; e cossì dalle parole venuti a' pugni, (III scena) furno sopragionti da Sanguino e compagni in guisa di capitano e birri: li quali sotto specie di volerle menare in prigione, le legarono co le mani a dietro; et avendole menati a parte più remota, | gionsero le mani dell'uno alle mani dell'altro a schena a schena: e cossì gli levorno le borse e vestimenti, come si vede nel discorso delle IV., V., VI., VII., VIII. scene; e poi nella XII scena, avendono caminato per fianco e fianco per incontrarsi con alcuno che le slegasse, giunsero al fine dov'era Gioan Bernardo e Carubina che andavano oltre: i quali volendo arrivare, Consalvo con affrettar troppo il passo fe' cascar Bartolomeo che si tirò lui appresso; e rimasero cossì, sin che (XIII scena) sopravvenne Scaramuré e le sciolse, e le mandò per diversi camini a proprie case.

MAMFURIO

nell'atto primo, V scena, comincia ad altitonare; e viene ad esser conosciuto da Sanguino per pecora da pastura: cioè ch'i marioli cominciorno a formar disegno sopra il fatto suo.

Nell'atto secondo, | prima scena, vien burlato dal signor Ottaviano, che prima monstrava maravigliarsi di sui bei discorsi; appresso de far poco conto di suoi poemi: per conoscere come si portava quando era lodato, e come quando era o meno o più biasimato. E partitosi il signor Ottaviano, porge Mamfurio una lettera amatoria al suo Pollula inviandola a messer Bonifacio, per il cui servizio l'avea composta: la quale epistola poi nella VI scena viene ad essere letta e considerata.

Nell'atto terzo, sguaina un poema contra il signor Ottaviano, in vendetta della poca stima che fece di sui versi; sopra i quali mentre discorre

lomeo selbst hergestellt hatte, und das ihm von fünf [ausgegebenen] 52 Talenten fünf einbringen würde. Um sich besser zu informieren, ver-
sucht der Mann, mit seinem [Diener] Mochione Consalvo zu finden.

53 Im 5. Akt, Szene 2, kommen Consalvo und Bartolomeo, der sich über ihn beklagte, als Mitwisser und Komplizen des Streiches, den Cencio ihm gespielt hat; und so, von den Worten zu den Fäusten kommend (Szene 3), wurden sie von Sanguino und [seinen] Kumpanen, verkleidet als Capitano mit [seinen] Polizisten, überrascht, die sie, unter dem Vorwand, sie ins Gefängnis abführen zu wollen, mit den Händen auf dem Rücken fesselten, und, nachdem sie sie an einen abgelegeneren Ort geführt hatten, die Hände des einen an die des anderen banden, Rücken an Rücken: Und so nahmen sie ihnen Geldbörsen und Kleidung ab, wie man an der Unterhaltung in den Szenen 4, 5, 6, 7, 8 erkennt. Und dann (in der Szene 12), nachdem sie Seite an Seite gegangen sind, um irgend jemanden zu treffen, der sie losbände, stießen sie schließlich auf Gio. Bernardo und Carubina, die woandershin unterwegs waren. Als sie diese erreichen wollten, brachte Consalvo, weil er die Gangart zu sehr beschleunigen wollte, Bartolomeo zu Fall, den er hinter sich herzog; und so blieben sie, bis (Szene 13) Scaramuré dazwischenkam, und sie losband und auf unterschiedlichen Wegen nach Hause schickte.

MAMFURIO

beginnt (im ersten Akt, Szene 5) mit seinem Getöse; und er wird von Sanguino als Schafskopf erkannt. Das heißt, daß die Gauner begannen, einen ihn betreffenden Plan auszuhecken.

54 Im zweiten Akt, Szene 1, wird er von Signor Ottaviano zum Besten gehalten, der sich zuerst erstaunt zeigte über seine schönen Reden, um dann [allerdings] seine Gedichte abzutun. Dies, um herauszufinden, wie jener sich benähme, wenn man ihn lobte oder mehr oder weniger tadelte, und nach dem Abgang des Signor Ottaviano übergibt Mamfurio seinem [Diener] Pollula einen Liebesbrief, den er Herrn Bonifacio schickt, in dessen Auftrag er ihn verfaßt hatte: Dieser Brief wird dann (in der Szene 7) von Sanguino und Pollula gelesen und beurteilt.

55 Im dritten Akt zieht er mit einem Gedicht gegen den Signor Ottaviano vom Leder, als Rache für die Geringschätzung, welche jener

con il suo Pollula, sopraviene messer Gioan Bernardo (scena VII), col qual discorse sin tanto che gli cascò la pazienza. Ritorna nella XI scena: appare con Corcovizzo, che fe' di modo che gli tols' i scudi de mano. Or mentre di ciò (XII scena) si lagna e fa strepito, gli occorreno Barra e Marca e (XIII scena) Sanguino: i quali ponendolo in speranza di ritrovar il furbo e ricovrare il furto, li ferno cangiar le vesti e lo menorno via.

Nell'atto quarto, XI scena, riviene cossí mal vestito com'era, lamentandosi che gli secondi marioli gli aveano tolte le vestimenta talari e pileo prezioso: facendolo rimaner solo nel passar di certa stanza; e con questo avea vergogna di ritornar a casa: aspetta il più tardi retirandosi in un cantoncello; sin tanto che nella XV scena si fa in mezzo spasseggiando e discorrendo circa quel che ivi avea udito e visto. Tra tanto (XVI scena) viene Sanguino, Marca ed altri in forma di birri; e volendosi Mamfurio ritirar in secreto, con quella ed altre specie lo presero priggione e lo depositorno nella prossima stanza.

Nell'atto quinto, penultima scena, gli vien proposto che faccia elezione de una di tre cose per non andar priggione: o di pagar la bona strena a gli birri e capitano, o di aver diece spalmate, o ver cinquanta staffilate a brache calate. Lui arrebbe accettata ogni altra cosa più tosto che andar con quel modo priggione; però delle tre elegge le diece spalmate; ma quando fu alla terza, disse: »Più tosto cinquanta staffilate alle natiche«; de quali avendone molte ricevute, e confondendosi il numero or per una or per un'altra causa, avvenne che ebbe spalmate, staffilate, e pagò quanti scudi gli erano rimasti alla giornoa: e vi lasciò il mantello che non era suo. E fatto tutto questo, posto in arnese come don Paulino, nella scena ultima fa e dona il *plaudite*.

seinen Versen entgegenbrachte; während er diese mit seinem [Schüler] Pollula bespricht, kommt Herr Gio. Bernardo dazwischen (Szene 7), mit dem er sich unterhielt, bis ihm die Geduld riß. Er kommt (in der Szene 11) zurück, tritt mit Corcovizzo auf, der es zuwege brachte, ihm die *Scudi* aus der Hand zu reißen. Nun, (Szene 12) während er sich darüber beklagt und großes Aufsehen macht, kommen ihm Barra und Marca und (Szene 13) Sanguino entgegen: Indem diese ihm die Hoffnung einflößten, den Betrüger zu finden und das Gestohlene wiederzuerlangen, ließen sie ihn die Kleider tauschen und führten ihn fort.

Im vierten Akt, Szene 11, kehrt er genauso schlecht gekleidet zurück wie zuvor und beklagt sich, daß die zweite Gauner[-partie] ihm die Gelehrtentoga und den teuren Doktorhut abgenommen hatte und ihn allein ließ, als er durch ein bestimmtes Haus schritt; und er schämte sich, in diesem Zustand nach Hause zurückzukehren. Er wartet, bis es ein [wenig] später wird, und zieht sich in ein Winkelchen zurück, bis er wieder hervorkommt (in der Szene 15) und sich lustig macht und über das spricht, was er von dort aus gehört und gesehen hat. Inzwischen kommen (Szene 16) Sanguino, Marca und andere als Polizisten verkleidet, und da sich Mamfurio insgeheim davonmachen will, nehmen sie dies und anderes zum Vorwand, ihn festzunehmen und ihn im nächsten Zimmer einzusperren.

Im fünften Akt in der vorletzten Szene schlägt man ihm vor, unter drei Dingen zu wählen, um nicht ins Gefängnis zu kommen: entweder den Polizisten samt *Capitano* ein gutes Trinkgeld zu zahlen oder zehn Rohrstockschläge auf die Hand oder fünfzig Hiebe mit dem Riemen bei heruntergelassenen Hosen. Er hätte alles hingenommen, nur um nicht auf diese Art ins Gefängnis zu müssen: Deshalb wählt er von den drei die zehn Stockschläge, aber als er beim dritten war, sagte er: »Lieber fünfzig Hiebe mit dem Riemen auf den Hintern«. Nachdem er viele von diesen bekommen hat und man sich aus dem einen oder anderen Grund beim Zählen irrte, geschah es, daß er Stockschläge [und] Hiebe mit dem Riemen bekam und so viele *Scudi* bezahlte, wie ihm im Geldbeutel geblieben waren, und er den Mantel hinterließ, der nicht ihm gehörte. Und nachdem er alles das getan hat, verkündet und schenkt er in einem Aufzug wie Don Paulino (in der letzten Szene) das *Plaudite* [den Applaus].