

PAOLA VENTRONE

**La sacra rappresentazione fiorentina,
ovvero la predicazione in forma di teatro**

A stampa in
Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI,
Firenze, 2003, pp. 255-280

Distribuito in formato digitale da
«Storia di Firenze. Il portale per la storia della città»
<<http://www.storiadifirenze.org>>

La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro

Il rapporto fra teatro e predicazione è stato finora prevalentemente affrontato per illustrare le tecniche colloquiali e per spiegare gli inserti dialogici o gli atteggiamenti mimici usati soprattutto dai riformatori francescani sostenuti dal modello forte di Francesco giullare di Dio.¹ Questa impostazione ha avuto il pregio di affiancare all'indagine sui contenuti e sulla conformazione oratoria delle prediche quella sulle sue tecniche espositive, consentendo di conoscere meglio le capacità e le peculiarità comunicative di alcuni predicatori, quali, in particolare, San Bernardino da Siena grazie anche alla ricchezza delle testimonianze superstiti,² o di mettere in luce vere e proprie contaminazioni fra i due ambiti, come nel caso dei cosiddetti 'sermoni semidrammatici', nei quali il predicatore inseriva rappresentazioni drammatiche all'interno del sermone per commuovere maggiormente il pubblico. Famoso - ma anche criticato - per aver fatto uso di questo espediente è, ad esempio, Roberto Caracciolo,³ del quale mi limito a ricordare la nota predica perugina del venerdì santo del 1448 sulla Passione di Cristo.

A dì 29 de marzo, che fu el vienardi santo, recomenzò ditto frate Ruberto a predicare in piazza ogni dì, et el giovedì santo predicò della comunione, et invitò tutto el populo per lo vienardi santo. E nel fine della dicta predica della Passione fece quista rapresentazione: cioè predicava in capo della piazza fuora della porta de San Lorenzo, dove era ordinato uno terrato dalla porta per fina al cantone verso casa de Cherubino de gli Armanne. Et lì, quando se devé mostrare el Crucifisso, uscì fuora de S. Lorenzo Eliseo de Cristofano, barbieri de porta S. Agnolo, a guisa de Cristo nudo con la croce in spalla, con la corona de spine in testa, e le sue carni parevano battute e flagellate como quando Cristo fu battuto. Et lì parecchie armate lo menavano a crucifigere, et andorono giù verso la fonte intorno alle persone e per fina al rebocco de gli Scudellare, e argiero su alla udienza del Cambio, e argiero nella porta de S. Lorenzo, e intraro nel dicto terrato, et lì, a mezo al terrato, glie se fece incontra una a guisa de la Vergene Maria vestita tutta de negro, piangendo e parlando cordogliosamente quello che accadeva in simile misterio della passione de Iesu Cristo. E gionti che fuoro al pergolo de frate Ruberto, li stette un pezo con la croce in spalla, et sempre tutto el populo piangeva e gridando misericordia. E poi puseno giù la dicta croce e pusonce uno crucifisso che ce stava prima, e dirizaro su la ditta croce: et allora li stridi del populo fuoro assai maggiori. E a piei della dicta croce la Nostra Donna comenzò el lamento insieme con S. Giovanni et Maria Madalena e Maria Solome [sic], li quali disseno alcune stanzie del lamento della passione. E poi venne Nicodemo e Ioseph ab Arimathia, e scavigliarono el corpo de Iesu Cristo, quale lo poseno in gremio della Nostra Donna, e poi lo miseno nel monumento; et sempre tutto el populo piangendo ad alta voce. Et molti disseno che mai più fu fatta in Peroscia la più bella e la più

¹ C. BOLOGNA, *L'Ordine francescano e la letteratura nell'Italia pretridentina*, ivi, pp. 729-797; in particolare sul rapporto fra le tecniche oratorie di alcuni predicatori francescani e il loro rapporto con la recitazione cfr. C. DELCORNO, *L'«ars praedicandi» di Bernardino da Siena*, in Atti del simposio internazionale cateriniano-bernardiniano (Siena, 17-20 aprile 1980), a cura di D. Maffei e P. Nardi, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982, pp. 419-449; O. VISANI, *Roberto Caracciolo, un imitatore di Bernardino da Siena*, ivi, pp. 845-861; L. BOLZONI, *Teatralità e tecniche della memoria in Bernardino da Siena*, «Intersezioni», IV, 1984, pp. 271-287.

² Per le edizioni delle opere di San Bernardino si veda BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari sul Campo di Siena. 1427*, a cura di C. Delcorno, Milano, Rusconi, 1989, pp. 59-60.

³ È infatti accusato di un'oratoria troppo istrionica nel *De nostrorum temporum sacris oratoribus* di Federico Borromeo, come ha evidenziato Samuele Giombi nella relazione su quest'opera pubblicata in questi stessi atti.

devota *devozione* de questa. Et in quella mane se feceno sei frate: uno fu dicto Eliseo, quale era uno stolto garzone [...]. Et in capo di 3 o 4 mese el ditto Eliseo de Cristofano de P. S. Agnolo uscì de frataria, et retornò a l'arte delli barbieri, et è chiamato per nome Domenedio, et poi tolse moglie et fu magior ribaldo che non era prima.⁴

Ho riportato per intero questa lunga citazione perché, a mio avviso, mette in luce come, più che la storia dello spettacolo, questo tipo di rappresentazioni riguardi la storia della comunicazione, in quanto, pur servendosi di alcuni elementi teatrali quali l'uso del palco e il travestimento degli attori, non riprende tecniche specificamente attoriali, ma unisce insieme il sistema della comunicazione verbale e di quella visuale, come è tipico del teatro, sostituendolo all'uso delle immagini dipinte spesso mostrate dai predicatori:⁵ un uso, seppure efficace, probabilmente meno commovente, in quanto statico e non altrettanto dotato della componente dell'immedesimazione del pubblico che era invece particolarmente sollecitata, nelle rappresentazioni drammatizzate, dall'essere i personaggi della storia sacra interpretati dagli stessi concittadini. Significativo è anche l'impiego di posti ben conosciuti della città, nella scena dell'andata al Calvario, che, creando una sovrapposizione fra le immagini urbane note e quelle mitiche dei luoghi santi gerosolimitani, induce i cittadini a sentirsi corresponsabili della morte di Cristo e quindi bisognosi di penitenza e di contrizione per ottenere il perdono divino.

Alla luce di queste considerazioni vorrei dunque presentare in questa sede un diverso punto di vista, da un lato avvicinando la predicazione non genericamente allo spettacolo religioso, ma a quella particolare forma di teatro di carattere educativo e pedagogico che fu la sacra rappresentazione fiorentina, e dall'altro rilevando la somiglianza fra i due generi nella struttura, nei temi e nelle forme, dovuta al comune intento parentetico. Il teatro ha un di più, che apparirà evidente dagli esempi analizzati: l'immediatezza del rapporto con lo spettatore e la istigazione alla immedesimazione, che è uno degli scopi a cui miravano evidentemente questi testi, come dimostrano le frequenti esortazioni a «pigliare esemplo» in essi contenute.⁶ Il *corpus* di prediche al quale ho fatto principalmente riferimento, in questa prima fase della ricognizione, è il ciclo senese di San Bernardino del 1427 non soltanto perché le sue tecniche espressive costituirono un modello per la comunicazione del tempo, ma anche perché i testi stessi di sacra rappresentazione fanno spesso diretto riferimento alla sua persona;⁷ ma ulteriori sondaggi verranno estesi, in una diversa sede, al Savonarola, a Mariano da Genazzano e ad altri predicatori attivi fra il XV secolo e i primi anni del XVI.

⁴ *Cronaca detta "Diario del Graziani"*, in *Cronache e storie inedite della città di Perugia dal MCL al MDLXIII*, a cura di F. BONAINI, A. FABRETTI, F.-L. POLIDORI, «Archivio storico italiano», XVI, parte prima, 1850, pp. 598-599, con lievi interventi nella punteggiatura, il corsivo è mio.

⁵ Su questo argomento mi limito a rimandare al bellissimo studio di L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.

⁶ Fra i molti esempi possibili, oltre a quelli citati più avanti nel testo, ricordo quelli dell'ultimo distico della licenza della *Rappresentazione di un pellegrino*, pubblicata in *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, raccolte e illustrate per cura di A. D'Ancona, Firenze, Successori Le Monnier, 1872, III, pp. 415-433: «Così ci guardi Dio noi da' peccati / pigliate esemplo, e siate licenziati» (p. 430); e nella licenza della *Rappresentazione di Santa Uliva* (ivi, pp. 235-315): «Popol devoto e pien di reverenzia, / veduto avete la novella istoria / di questa santa piena di prudenzia; / pigliate esemplo a sua degna memoria» (p. 315), corsivi miei.

⁷ Ho preferito il ciclo senese a quelli fiorentini del 1424-25 per l'accuratezza e l'attendibilità dell'edizione curata da Carlo Delcorno (BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari* cit.), corredata, da un "Indice dei nomi e delle materie" che la rende di agilissima consultazione.

1-Il genere sacra rappresentazione.

Pur essendo spesso ancora usato in maniera generica per indicare indifferentemente gli spettacoli di argomento religioso del medioevo e del rinascimento, il termine *sacra rappresentazione* ha invece una sua precisa connotazione, perché indica quel particolare genere drammaturgico di argomento religioso e di origine fiorentina caratterizzato: dall'impiego dell'ottava endecasillaba; dalla scelta di soggetti variamente ripresi dall'*Antico* e dal *Nuovo Testamento*, o dalla letteratura agiografica ed edificante; e dalla presenza, infine, di un "Annunzio" e di una "Licenza" — personificati dalla figura dell'angelo/didascalos che diventerà il simbolo tipografico del genere — che, nel racchiudere l'azione drammatica, mutuano le funzioni del prologo e dell'epilogo della commedia classica.⁸

Nelle sistematizzazioni positiviste di Alessandro D'Ancona e di Vincenzo De Bartholomaeis la sacra rappresentazione era stata considerata il momento culminante di una parabola evolutiva del teatro religioso che, dal dramma liturgico latino, si sarebbe volgarizzato e municipalizzato nell'esperienza schiettamente 'popolare' della lauda drammatica umbro-abruzzese del XIII e XIV secolo, per trovare infine forma compiuta nella rielaborazione colta e progressivamente laicizzata, ma sempre di natura popolareggiante, operata dagli intellettuali legati ai Medici nel Quattrocento.⁹ Le ricerche degli ultimi anni, mie personali e di studiosi come Richard Trexler e Nerida Newbigin,¹⁰ mi hanno invece consentito di ridefinirne la natura e di considerarla un genere drammaturgico dalla finalità pedagogica, inizialmente inventato per servire alla edificazione di fanciulli riuniti in compagnie devozionali specificamente create per la loro educazione morale, e in seguito immesso anche in altri contesti di spettacolo.¹¹

La natura e la finalità di queste associazioni sono ben descritte da Ambrogio Traversari in una lettera del marzo del 1435 indirizzata a papa Eugenio IV che, di lì a qualche anno, nel 1442, ne regolamentò le attività e il numero con una bolla:¹²

Habet civitas nostra puerorum plurimas societates, nobilium, mediocrium, inopum. Singulis praefectus est laicus fidelis, gravis, religiosus, ac timens Deum, qui hos enutriet, et in saeculari habitu ad aeterni Regis militiam tyrones exerceat. Servant ex instituto suo continentiam in omnibus, spectacula inania, ludosque omnes fugiunt, atque ab ipsis quoque otiosis verbis abstinent. Confitentur saepius, plerumque communicant, et quum diebus reliquis suam quisque

⁸ Per una più precisa illustrazione del genere mi permetto di rimandare a P. VENTRONE, *Per una morfologia della sacra rappresentazione fiorentina*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. Guarino, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 195-225.

⁹ A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891², I, pp. 207-219; V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1924, in particolare il cap. III: "Il teatro volgare dei laici", pp. 216-320.

¹⁰ R.C. TREXLER, *Ritual in Florence: Adolescence and Salvation in the Renaissance*, in *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, a cura di C. Trinkaus e H. A. Oberman, Leiden, Brill, 1974, pp. 200-264 (ora tradotto in IDEM, *Famiglia e potere a Firenze nel Rinascimento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1990, pp. 79-163); IDEM, *Public life in Renaissance Florence*, New York and London, Academic Press, 1980, *passim*; *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni del Quattrocento*, a cura di N. Newbigin, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1983.

¹¹ P. VENTRONE, *La sacra rappresentazione fiorentina: aspetti e problemi*, in *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Atti del XVI convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma, 17-21 giugno 1992), Roma, Torre di Orfeo, 1993, pp. 67-99.

¹² A questo proposito si veda la scheda 4.9 di G. ARANCI, *Bolla di Eugenio IV. 24 giugno 1442*, in *La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo*, a cura di G. Rolfi, L. Sebreghondi, P. Viti, catalogo della mostra (Firenze, 6 giugno-6 settembre 1992), Milano, Silvana, 1992, pp. 82-84. Sulle compagnie di fanciulli si veda ora lo studio di I. TADDEI, *Fanciulli e giovani. Crescere a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2001.

artem iussi a parentibus innocue exerceant, dominicis ac festis diebus coeunt omnes ad designatum locum, ibique divinis laudibus vacant, et tempus per salutaria colloquia ducunt.¹³

In un'altra lettera dell'aprile dello stesso anno, destinata al referendario del pontefice Cristoforo da S. Marcello, il Traversari ritornava sull'argomento aggiungendo nuovi particolari:

Gaudent primores civitatis plerique filios suos in eo ludo nutrire, et in ista schola christianae virtutis educari, in qua nihil praeter pietatem discitur, nihil praeter bonos mores hauritur. Praefectus huic societati (sic enim vulgariter dicitur) vir fidelis, laicus licet, magna infantem ac pueros cura, summoque studio piis exercet operibus, doctrinisque salutaribus imbut. Profitentur perfectam continentiam, et in saeculari habitu, vulgares licet exerceant artes, otiosius abstinere verbis, ne dicam scurrilibus, aut turpibus, et saepe inter sceleratorum obscaenos sermones innocui, non secus, atque in camino Babylonis tres illi pueri, durante, ne alienae malitiae illos contingant incendio. Nullum genus ludi admittunt, neque modo ludos ipsi non exercent, sed spectasse piaculum putant. Dominicis ac festis diebus, quibus maior lasciviendi licentia usurpatur, in unum omnes coeunt, et post salubria monita, vel psalmos recitant, vel hymnos pariter concinunt; ibique si quis ab instituto tramite vel leviter forte detorsit, poenitentiam agit, confiteturque reatum. *Ita instituti et imbuti, parentum repetunt domos, ibique religionis specimen praeferentes familiae reliquae ad bonam frugem exemplo atque incitamento sunt. [...] Quam laetus ex hac exercitatione prodeat fructus obscurum esse non potest.* Sive enim isti in saeculo permanere delegerint, gustum supernae gratiae, quae in tenera aetate perceperunt, servant, atque ad Magistratus quosque civitatis electi iustitiam prae ceteris colunt. Sive, quod saepissime fit, religionem profiteri maluerint, hac veluti praexercitatione edocti minus vitae quavis austeritate deterrentur, evaduntque facile in bonos viros.¹⁴

Il dato significativo che emerge da queste lettere non è solo l'azione formativa che le compagnie dovevano svolgere nei confronti dei loro giovani membri, ma anche come quegli stessi fanciulli dovessero poi costituire dei modelli comportamentali per i loro familiari e parenti adulti.

La consuetudine di rappresentare testi drammatici, di cui non parla il Traversari nel 1435, dovette essere introdotta fra le attività regolari di queste compagnie nel corso degli anni '40 del Quattrocento, a seguito della rielaborazione in chiave cristiana della pedagogia quintilianea e ciceroniana che considerava la recitazione come uno strumento di perfezionamento delle capacità espressive, mimiche e gestuali del fanciullo. L'esigenza di educare i giovanetti fiorentini alla padronanza della parola era, infatti, particolarmente sentita in una città il cui prevalente indirizzo mercantile e finanziario richiedeva la disponibilità di uomini in grado sia di formulare un discorso retoricamente corretto sia di pronunciarlo con convincente espressività. Dunque, nelle rappresentazioni organizzate dai fanciulli, alla finalità educativa ed edificante, condivisa con le altre attività devozionali, si affiancava anche, con un ruolo non meno importante, la volontà di esercitare le giovani generazioni di fiorentini, attraverso la recitazione, alla padronanza del gesto e della parola, abilità che, in età adulta, si sarebbe dimostrata indispensabile per affrontare la gestione dei rapporti sociali, civili e lavorativi.¹⁵

¹³ AMBROSII TRAVERSARI [...] *Epistolae a domno Petro Canneto abbate camaldulensi in libros XXV tributae*, a cura di L. Mehus, Bologna, Forni, 1968 (rist. anast. dell'ed. Florentiae, ex Typographio Caesareo, 1759), Liber I, Epistola XIX, II, col. 40.

¹⁴ Ivi, Liber III, Epistola XXXI, coll. 136-137, il corsivo è mio.

¹⁵ Per una trattazione complessiva degli orientamenti educativi della pedagogia umanistica rimando solo al classico lavoro di E. GARIN, *Il pensiero pedagogico dello umanesimo*, Firenze, Coedizioni Giuntine-Sansoni, 1958, *passim*, e in particolare le pp. 189, 208-209, 234-238, riguardanti l'importanza dell'esercitazione retorica e gestuale per l'educazione dei fanciulli nei precetti di Maffeo Vegio da Lodi e di Enea Silvio Piccolomini.

Tutte le notizie e le fonti finora emerse mi hanno dunque indotto a credere che la sacra rappresentazione fosse stata consapevolmente ‘inventata’, nella struttura e nelle tematiche affrontate, per rispondere agli scopi educativi di queste compagnie.¹⁶ Se i contenuti, ovviamente di carattere religioso, sono indicativi di questa destinazione, lo è anche, significativamente, la morfologia dei testi: infatti la scelta dell’ottava endecasillaba - privilegiata rispetto ai diversi tipi di prosodia propri di altre forme drammatiche volgari come la ballata, la frottola o il contrasto -¹⁷ indica la volontà di adottare un metro già radicato nella cultura della comunicazione orale (penso in particolare alla poesia improvvisata sul tipo dei cantari) e, in quanto tale, caratterizzato da una forte memorabilità, favorita anche dall’uso di formule appartenenti alla recitazione estemporanea, quali dittologie sinonimiche, anafore, ellissi, ripetizioni e così via: un metro, nello stesso tempo, idoneo allo sviluppo drammatico degli avvenimenti.¹⁸

Data, dunque, questa finalità di educazione retorica, oltre che catechetica, della sacra rappresentazione, mi sembra che andrebbe ridimensionato il problema della ‘teatralità’ delle tecniche espositive nella predicazione, quanto meno in relazione a questo genere drammatico, soffermandosi piuttosto sul suo rapporto con l’oralità - ad esempio della novella -¹⁹, anche perché tutto lascia pensare che una predicazione ‘espressionistica’, come quella di San Bernardino fosse radicalmente diversa da ciò che si può presumere fosse la recitazione della sacra rappresentazione, intonata monodicamente e impostata su gesti di stilizzazione retorica spesso indicati nelle didascalie.²⁰

Responsabili di questa ‘invenzione’ furono Sant’Antonino Pierozzi, incaricato dal pontefice Eugenio IV di vegliare sulla moralità delle compagnie di fanciulli, Feo Belcari, fedele amico e confidente del Pierozzi, e forse altri personaggi legati all’ambiente colto e devoto di Cosimo il Vecchio e di Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo e scrittrice essa stessa di cantari religiosi, ai quali si aggiunsero, in un secondo momento, Bernardo e Antonia Pulci e Castellano Castellani. Certo è che i più antichi testi pervenuti, la *Rappresentazione del dì del giudizio* (scritta in collaborazione con l’araldo Antonio di Matteo di Meglio fra il 1444 e il 1448)²¹, e quella di *Abramo e Isacco*, recitata per la prima volta nel 1449,²² sono opera del Belcari e che proprio le riflessioni di Sant’Antonino sulla predicazione e sullo spettacolo rendono particolarmente stringente il rapporto fra la sacra rappresentazione e l’*ars praedicandi*.

¹⁶ VENTRONE, *La sacra rappresentazione fiorentina* cit., pp. 68-80.

¹⁷ Per l’illustrazione delle diverse forme metriche impiegate nella drammatica italiana prima della sacra rappresentazione mi limito a rimandare a DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica* cit., *passim*.

¹⁸ Sui requisiti della poesia orale si vedano le osservazioni di G. R. CARDONA, *Culture dell’oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura italiana*, II. *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 25-101: 72-75.

¹⁹ P. VENTRONE, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini, 1993, pp. 91-135, in particolare, sulle tecniche di narrazione della novella, pp. 115-126.

²⁰ Esempi in VENTRONE, *La sacra rappresentazione fiorentina* cit., pp. 83-86.

²¹ La prima data si riferisce alla morte di Bernardino da Siena, che nella rappresentazione figura tra i santi del paradiso al momento del giudizio universale, la seconda alla morte del di Meglio.

²² Come si apprende dalla nota che conclude la trascrizione del testo contenuta nel ms. *Conventi soppressi F.3.488* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze [da ora in poi BNCF], c. 35: «finita la sopradetta festa e rappresentazione la quale si fece la prima volta in Firenze nella chiesa di sancta Maria Madalena, luogo detto Cestegli, anno domini 1449».

2- Il rapporto fra prediche e sacra rappresentazione.

Un primo caso di influenza dell'*ars praedicandi* sulla sacra rappresentazione riguarda la sua struttura. Alcuni testi mostrano infatti una evidente costruzione retorica *a thema*,²³ vale a dire che, come i sermoni, sono imperniati su un versetto biblico o su una frase evangelica che, enunciati solitamente dall'angelo nell'*annunzio*, vengono ripresi ed illustrati attraverso l'esemplare svolgimento della vicenda sacra. Di questo tipo è l'anonima *Rappresentazione di Agnolo ebreo* (databile tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 del '400)²⁴, incentrata sul problema dell'elemosina e dell'usura, che racconta come una moglie devota alla Vergine riesca, con la sua intercessione, a distogliere il marito ebreo dall'intenzione di aprire un banco dei pegni, a farlo convertire al cattolicesimo e a dedicarsi all'elemosina «promettendogli senza fallo alcuno / che Dio gli renderia cento de uno»,²⁵ come recita il distico che chiude l'annunzio traducendo il «*centuplum accipietis*» di Matteo XIX, 29.

La rappresentazione è così articolata: la moglie di Agnolo ebreo chiede alla Vergine Maria di concederle la grazia che il marito si faccia battezzare; nel frattempo Agnolo sta meditando di prestare i propri danari a usura, e incontra per la strada due ebrei che stanno discutendo sulla predicazione francescana contro i banchi dei pegni e lo convincono a fornire il capitale per aprirne uno insieme a loro. Tornato dalla moglie l'uomo le manifesta il suo proposito, mentre ella gli consiglia: i danari «dagli al mio Dio, e senza dubbio alcuno / E' te ne renderà cento per uno». ²⁶ Convinto dall'aspettativa di un lauto guadagno («voglio prestar questi danar d'argento, / che me ne renderà per ognun cento»)²⁷, il marito esce nuovamente e incontra alcuni indigenti che gli chiedono l'elemosina e la ottengono. Tempo dopo, trovandosi lui stesso nel bisogno, Agnolo si lamenta con la moglie di non ricevere indietro da Dio quanto già donato in suo nome. La moglie lo manda in chiesa e nel frattempo prega la Madonna che lo aiuti. La preghiera è efficace: l'uomo trova una moneta d'argento, con questa compera un pesce dai visceri del quale esce una pietra preziosa di grande valore e la vende traendone profitto. Così si convince della verità della promessa evangelica e decide di battezzarsi. La rappresentazione si chiude, dopo la cerimonia del battesimo, con il canto di una lauda alla Madonna.

Questo testo è dunque costruito in modo da dimostrare che l'usura non è necessaria, perché Dio provvede a quanti mettono a frutto il proprio denaro non prestandolo contro interesse ma donandolo ai poveri, e, a questo scopo, la formula del *thema* viene martellantemente ribadita, come un contrappunto, nel corso della storia. Il carattere esemplare dell'opera, nella sua articolazione pur così sommariamente descritta, appare evidente: è una delle tante declinazioni del tema dell'elemosina, costante presenza anche nella predicazione, che si colora però di una stringente attualità nel momento in cui è posta in relazione con il problema contingente delle polemiche sulla chiusura dei banchi dei pegni gestiti dagli ebrei, in favore dell'istituzione di un Monte di Pietà, oggetto di accesi contrasti

²³ Sulle caratteristiche del "sermo modernus" si vedano C. DELCORNIO, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Firenze, Olschki, 1975, *passim*; e, per un quadro d'insieme, R. RUSCONI, *Predicatori e predicazione (secoli IX-XVIII)*, in *Storia d'Italia. Annali 4. Intellettuali e potere*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 951-1035.

²⁴ Vi è infatti ricordata la cacciata di Bernardino da Feltre da Firenze avvenuta nella quaresima del 1488: L. LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, a cura di I. Del Badia, Firenze, Studio Biblos, 1969 [ristampa anastatica dell'edizione Sansoni, Firenze, 1883], p. 53. Sul clima politico e culturale di quegli anni si veda: M. MARTELLI, *Il "Giacoppo" di Lorenzo*, «Interpres», VII, 1987, pp. 103-124, che a pp. 118-119 fa esplicito riferimento a questa rappresentazione; IDEM, *Il "Libro delle epistole" di Angelo Poliziano*, ivi, I, 1978, pp. 184-255; IDEM, *La politica culturale dell'ultimo Lorenzo*, «Il Ponte», XXXVI, 1980, pp. 923-950 e 1040-1069.

²⁵ *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., III, p. 486; l'intero testo è alle pp. 485-497.

²⁶ Ivi, p. 488.

²⁷ Ivi, p. 489.

negli ultimi anni dell'egemonia laurenziana.²⁸ Da questa aderenza alle vicende di attualità, che giunge a citare la cacciata da Firenze di Bernardino da Feltre e – seppure indirettamente - l'aggressione all'usuraio ebreo Manuellino,²⁹ traspare il modello della predicazione bernardiniana che, per riprendere le parole di Carlo Delcorno, metteva «in parentesi l'esegesi biblica e lo scavo teologico a favore di una trattazione catechistica dei problemi concreti della realtà quotidiana»,³⁰ ma anche quello di Sant'Antonino che, all'attenzione per il contesto e per le contingenze aveva riservato ampie riflessioni nella sua *Summa theologica*.³¹ Ma la sensibilità di questo testo nei riguardi della mentalità fiorentina di radice mercantile è ulteriormente rivelato dal fatto che l'ebreo si converta non tanto per intimo convincimento quanto per l'avverarsi della promessa evangelica di avere centuplicato il capitale. Un simile atteggiamento rispecchia, infatti, quel fenomeno di 'contabilizzazione della fede', che Zelina Zafarana rilevava acutamente nel commentare un quaderno di riassunti di prediche compilato per uso personale da un mercante fiorentino nella seconda metà del Quattrocento.³²

Un altro caso di influenza dell'*ars praedicandi* è quello nel quale la rappresentazione non è che la drammatizzazione di *exempla* ripresi direttamente dalla predicazione. In un sermone tenuto sulla Piazza del Campo a Siena nel 1427 e dedicato alla «elemosina e [alla] utilità e frutto che ne seguita a chi la fa»,³³ San Bernardino raccontava l'*exemplum* «d'uno ortolano, el quale aveva preso per costume e divozione di dare per Dio ciò che esso avanzava da la sua vita in sù». ³⁴ Giunto alla soglia della vecchiaia, temendo di potersi ammalare e di non avere denaro sufficiente per curarsi, era divenuto avaro e aveva smesso di fare l'elemosina. Per punirlo della mancanza di fiducia nel suo aiuto, Dio gli aveva mandato un'infermità a un piede che, nonostante l'intervento dei medici, che avevano finito col consumare tutti i suoi averi, era peggiorato al punto da dover essere amputato. La notte precedente l'intervento, Dio aveva inviato all'ortolano un angelo per spiegargli come la malattia non fosse che un castigo per la poca fede dimostrata; l'ortolano, dunque, riconosciuto il proprio errore, si era pentito, aveva promesso di ricominciare a fare l'elemosina ed era stato risanato all'istante. L'esempio dimostra, per usare le vivaci parole di Bernardino, che «Idio manda el freddo sicondo i panni», espressione proverbiale che vuole esprimere «chiarozo chiarozo» il concetto della citazione biblica riportata più avanti dallo stesso Bernardino: «Dominus mortificat et vivificat; educit ad inferos et reducit» (1 Rg 2,6).³⁵

²⁸ D. WEINSTAIN, *Savonarola e Firenze. Profezia e patriottismo nel Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 137-138.

²⁹ Si tratta di un fatto di cronaca avvenuto il 12 marzo 1488 e riferito da Luca Landucci che racconta come, in seguito alla predicazione di Bernardino da Feltre, «e fanciugli presono animo contro gli ebrei. E in questo di andorono molti di questi fanciugli a casa uno ebreo chiamato Manullino, che faceva el presto alla Vacca; e vollono assassinarlo e mettere a sacco quel presto. Ma subitamente gli Otto mandorono e loro famigli a riparare, e mandorono bandi, a pena delle forche»: LANDUCCI, *Diario fiorentino* cit., p. 53. Il riferimento, nella rappresentazione, è solo indiretto in quanto non si parla dell'aggressione ma solo dell'intenzione, manifestata dall'ebreo, di chiudere il suo banco: «vedra', Manovellino el presto serra», dice infatti Samuella a Isac (*Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., III, p. 487), ma la coincidenza tra i due nomi, del personaggio fittizio e di quello reale, non credo si possa considerare casuale.

³⁰ *Introduzione* a BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari* cit., vol. I, p. 9.

³¹ P. F. HOWARD, *Beyond the written word. Preaching and theology in the Florence of archbishop Antoninus, 1427-1459*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 112-126.

³² *Per la storia religiosa di Firenze nel Quattrocento. Una raccolta privata di prediche*, «Studi medievali», s. III, IX, 1968, pp. 1017-1113: 1024-1025.

³³ BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari* cit., II, pp. 1215-1217 (predica XLI, 69-77).

³⁴ Ivi, p. 1215 (XLI, 69). Come sottolinea Delcorno il racconto è presente in molte raccolte di *exempla* (*ibid.*, n. 110).

³⁵ Ivi, p. 1217 (XLI, 77).

Il linguaggio del predicatore è molto efficace: introduce più volte il discorso diretto del protagonista prima con Dio, poi con il medico e infine con l'angelo, e lo colora delle consuete espressioni proverbiali e gergali che ne accrescono l'impatto emotivo sugli ascoltatori; tuttavia l'analisi della sacra rappresentazione che sceneggia questo *exemplum* rivela la maggior potenzialità comunicativa del mezzo teatrale rispetto al linguaggio omiletico. L'anonima *Rappresentazione dell'Ortolano limosinaro*, anteriore al 1465,³⁶ fin dall'annuncio specifica la propria natura esemplare:

Costor vi *mostreranno* quanto piace
a l'alto Iddio chi e poveri sovienne,
e così quanto troppo gli dispiace
chi da tali opre le sue man ritiene;
e come poi col peccator fa pace
quando divoto a penitenza viene.
Però ciaschedun stia attento tutto
*e dello esemplo altrui cavi buon frutto.*³⁷

L'andamento della storia ricalca pienamente il racconto bernardiniano, se pur vivacizzandolo con la presenza dei poveri che chiedono l'elemosina cantando, ma se ne discosta in due significative amplificazioni. Nella prima, la decisione dell'ortolano di non fare più l'elemosina non è presentata come una riflessione indotta dalla età avanzata ma come una convincente tentazione del demonio, che si presenta in forma di eremita a dispensare i suoi cattivi consigli, per dimostrare, pragmaticamente, che i ragionamenti capziosi del diavolo sono capaci di convincere anche le persone più devote, e per questa ragione è necessario essere sempre vigili nel riconoscerne le tentazioni:

Parla il Diavolo all'ortolano:
Figlio, venuto son per tal sermone:
mostrar ti vo' subito veritate;
el tuo ben fare e l'opere buone
non vien se non da molta caritate,
e infino a qui i' ho per openione
che sia scusato per semplicitade
però che Dio, ch'è re d'ogni tesoro,
aprezza poco nostro argento e oro.

Or se vuoi dir, pel suo comandamento,
si de' el prossimo amar come se stesso,
debbi cercar con vero intendimento
in prima d'amar te, poi lui appresso;
ma come ami tu te, facendo istento
la notte e 'l dì, tu fai un grande eccesso;
dispiaci a Dio, credendo servir lui,
e strazi te per dar diletto altrui.

Da ora avanti né semplicitade
né l'ignoranza scuserà il peccato,

³⁶ Il testo è infatti conservato nel ms. *Conventi soppressi F.3.488* cit., cc. 120r-130r, composto fra il 1464 e il 1465, per la descrizione del quale rimando a C. MOLINARI, *La "Rappresentazione di San Bartolomeo"*, «Annali della Scuola normale superiore di Pisa», s. II, Lettere, Storia e Filosofia, XXIX, 1960, pp. 257-258; a *Sacre rappresentazioni manoscritte e a stampa conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, inventario a cura di A. Testaverde e A. Evangelista, Firenze, Giunta Regionale Toscana – Editrice bibliografica, 1988, pp. 3-6; e a N. NEWBIGIN, *Introduzione a Nuovo corpus di sacre rappresentazioni del Quattrocento* cit., pp. XI-XII.

³⁷ Cito dall'edizione di *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, a cura di L. Banfi, Torino, UTET, 1963, p. 511.

però, secondo la tua facultade,
 t'ingegna di serbar del guadagnato
 sì che, sopravvenendo infermitade,
 non sia per povertade abbandonato:
 e molto è giusta cosa in giovinezza
 di far un po' di dota alla vecchiezza.

Risponde l'ortolano:

Padre e servo di Dio, i' ho pensato
 più volte a questo e ora credo certo
 che Dio vi abbi per mio ben mandato,
 e lui per me ve ne renda buon merto
 che sempre mai vi sarò obligato
 perché m'avete el buon cammino aperto.³⁸

La seconda amplificazione rappresenta in maniera comica, secondo una prassi molto frequente in questo tipo di testi, i consulti dei medici sulla malattia del protagonista, in parte parlati in «*latinus grossus*»,³⁹ e i loro inefficaci rimedi, mostrandone tutta l'imperizia destinata a danneggiare il paziente sia fisicamente che finanziariamente. Ne riporto solo qualche strofa:

Parla el primo medico al secondo così:

Quidne videtur tibi cur miraris?
 Erit ne hic morbus incurabilis?
 Obsecro te, ut cura singularis
 adhibeatur, et fiat sanabilis.

El secondo medico risponde al primo:

Haec aegritudo videtur in varis
 nec erit ita ad curandum abilis,
 sed iuxta posse dabo auxilium
 et abeamus Cirilli consilium.

El detto secondo medico dice così:

Quel che mi pare da fare per stasera
 recipe e fa ricordo d'un rottoro:
 canfora, verderame e pepe nera.
 Ponvelo su, e, se gli dà martoro,
 patisca, che trarrà fuor la matera.
 E domattina senza alcun dimoro
 menerem qui el maestro Cirillo
 e vedrem presto se si può guarillo.⁴⁰

Questo tipo di scenette, dette 'inframesse', servivano certamente a divertire gli spettatori sollevandoli momentaneamente dalla materia grave delle rappresentazioni, ma, come appare evidente in questo e negli altri testi, esse rispondevano pienamente alle esigenze educative di fondo. In particolare, nel caso dei medici, il significato dell'inserito sta nel dimostrare come nulla possa la scienza umana senza la grazia di Dio, che si ottiene soltanto con la fede e con le buone opere, perciò quanto più le vane argomentazioni dei dottori vengono ridicolizzate, tanto più la loro inutilità risulta evidente e, con essa, la necessità di

³⁸ Ivi, pp. 517-518.

³⁹ Riprendo l'espressione di L. LAZZERINI, «*Per latinus grossos...*». *Studio sui sermoni mescidati*, «Studi di filologia italiana», XXIX, 1971, pp. 219-339.

⁴⁰ *Sacre rappresentazioni del Quattrocento* cit., p. 524.

affidarsi all'Eterno. Nell'ultima ottava della licenza, infatti, l'Angelo annunziante ribadisce questo concetto recitando:

E voi che siete a' servigi divini
 impetrate da Dio la sua abondanza,
 e voi, divoti e cari cittadini,
 dispensator della vostra sustanza,
 gli occhi volgete a' tanti poverini:
 date almen lor di quel pan che v'avanza,
 che ne sarete da Dio premiati.
 E questo è 'l fin, e siate licenziati.⁴¹

La *Rappresentazione del re superbo*, invece, unisce in sé la costruzione a *thema* e la natura di *exemplum* omiletico: l'episodio è infatti ricordato da Sant'Antonino nella *Summa theologica*.⁴² L'annuncio comincia, con una invocazione a San Bernardino, significativa perché testimonia l'ancor viva memoria, a Firenze, del suo insegnamento anche qualche decennio dopo la sua predicazione:

A laude e gloria sia del buon Iesù
 e di *San Bernardin predicatore*,
 che presti a' servi suoi tanta virtù
 che *mostriamo un esemplo d'un signore*
 il qual superbo più ch'ogni altro fu
 e molto tempo visse in tale errore.⁴³

Argomento della rappresentazione è la superbia, il *thema* è il verso del *Magnificat* che dice: «deposuit potentes de sede et exaltavit humiles». ⁴⁴ Entrambi, il verso e il cantico, vengono tradotti in volgare e spiegati secondo la prassi omiletica. Questa la vicenda: un re, che governa con arroganza e superbia, sente cantare il *Magnificat* durante la messa. Al momento in cui è pronunciato il verso del *thema* il signore interrompe il canto e pretende che il verso sia cancellato in tutti i libri che riportano il cantico. Dopo l'esecuzione di quest'ordine il re si ammala e i medici gli ordinano di andare alle terme per curarsi. Lui vi si reca con un grande seguito e, una volta guarito, si mette in cammino per tornare a casa. Lungo la strada si ferma a dormire in una locanda. Durante la notte un angelo prende il suo posto e se ne va per tempo con il seguito. Il re, una volta svegliatosi, si comporta con la consueta superbia, ma l'oste, ritenendo il vero signore già partito, lo scaccia dopo averlo malmenato, lasciandolo vestito solo con un povero mantellaccio. Sulla via del ritorno, questa volta da solo e a piedi, mentre attraversa le proprie terre il protagonista incontra un contadino che ara un campo, lo apostrofa con arroganza e, non riconosciuto, viene picchiato una seconda volta. Si imbatte poi in un vetturale al quale ordina in malo modo di riportarlo a palazzo. Anche costui lo abbandona dopo averlo malmenato. Arrivato alla propria dimora lacero e più volte umiliato, dopo essere stato nuovamente picchiato da un servo, è ammesso al

⁴¹ Ivi, p. 532.

⁴² SANCTI ANTONINI ARCHIEPISCOPI FLORENTINI ORDO PREDICATORUM *Summa theologica*, a cura di I. Colosio O.P., Graz, Akademische Druck – u. Verlagsanstalt, 1959 (facsimile dell'edizione: Veronae, Typografia Seminarii, apud Augustinum Carattonium, 1740), p. II, tit. III, cap. II, n. 4. Per la fortuna di questo racconto di origine orientale si veda la presentazione del D'Ancona al testo della rappresentazione in *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., III, pp. 175-177. Anche questo testo è anteriore al 1465: è infatti conservato nel ms. *Conventi soppressi F.3.488* cit., cc. 131v-146v.

⁴³ Ivi, pp. 177-178.

⁴⁴ Ivi, p. 181.

cospetto dell'angelo, che ne ha preso le sembianze, e gli racconta la sua storia. L'angelo allora si rivela, e gli spiega che a Dio è dispiaciuto:

Della superbia il tuo cattivo vizio,
 [...]
 E tu non hai in te tanta credenza
 Che Dio ti possa tôr tutto il tuo stato:
 e àtti mostrato la somma clemenza
 che gli dispiace ch'era cancellato
Deposuit potentes, e tal loquenza:
et exaltavit humiles hai guastato,
 ché lui ti può levar del seggio tuo,
 e può di tutto fare il parer suo.⁴⁵

Perciò Dio lo ha fatto ammalare per dimostrargli che, senza la grazia, nella vita non si può conservare alcunché, e per convincerlo a diventare umile abbandonando il vizio della superbia. Pentito, il re riprende il suo posto e si affretta a far ripristinare il verso del *Magnificat* cancellato. La rappresentazione si conclude con una ulteriore citazione del *thema* e con l'esortazione:

E fuggiam l'ozio che è pessimo male.
 Pigliam piacere or qui spirituale.⁴⁶

Inutili, credo, ulteriori commenti al valore esemplare di questo testo.

Interessante è ancora il caso di un autore come Castellano Castellani, attivo dagli anni '80 del Quattrocento, addottorato in diritto canonico allo Studio di Pisa, sacerdote e insegnante, legato ai Medici, ma anche, per una breve parentesi, al Savonarola.⁴⁷ Personaggio, insomma, la cui cultura ben si prestava alla scrittura di sacre rappresentazioni. La sua produzione in tal senso è infatti molto copiosa se, oltre a numerose laude e canzoni, gli è attribuita quasi una ventina di drammi composti fra il 1490 e il 1519 circa.⁴⁸ Alcuni di questi spiccano per l'originalità con cui i soggetti, soprattutto quelli evangelici, sono trattati e per la perizia con la quale è confezionato il montaggio dei vari quadri che li compongono.

La *Rappresentazione della conversione di S. Maria Maddalena*, ad esempio, è costruita con un complesso assemblaggio di momenti diegetici e di sospensioni omiletiche che giocano continuamente con il contrasto fra la rappresentazione realistica dei vizi mondani e la dimostrazione dell'efficacia pragmatica che su di essi hanno i comportamenti virtuosi e l'insegnamento impartito dal pulpito, il tutto espresso con uno stile ovunque intessuto della parola scritturale. La vicenda evangelica è nota, quindi non è necessario riassumerla se non per segnalare che la rappresentazione si compone dei due episodi della conversione di Maddalena e della resurrezione di Lazzaro. Il *thema*, dichiarato dall'annuncio, è questo:

⁴⁵ Ivi, p. 196.

⁴⁶ Ivi, p. 198.

⁴⁷ C. MUTINI, *Castellani, Castellano*, voce del *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1978, XXI, pp. 611-616.

⁴⁸ G. PONTE, *Attorno al Savonarola. Castellano Castellani e la sacra rappresentazione in Firenze tra '400 e '500*, Genova, Pagano, 1969, ha convicentemente attribuito al Castellani tredici sacre rappresentazioni (*S. Orsola, Disputa al tempio, Resurrezione di Gesù Cristo, Conversione di S. Maria Maddalena, Un miracolo di S. Maria Maddalena, Costantino imperatore, S. Silvestro papa e S. Elena, SS. Grisanto e Daria, S. Eufemia, I sette dormienti, S. Dorotea, S. Ignazio*, forse *S. Barbara e S. Margherita*), che si aggiungono alle sei già assegnategli dalle stampe antiche (*Figliuol prodigo, S. Onofrio, S. Eufrasia, S. Venanzio, S. Tommaso, Cena e passione di Cristo*), per le quali si vedano anche: *Sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, a cura di G. Ponte, Milano, Marzorati, 1974, p. 26; e A. CIONI, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Firenze, Sansoni, 1961, *ad indicem*.

Or udirete come il peccatore
a sé ei chiama con amor paterno, [dove «ei» sta per Gesù].⁴⁹

La rappresentazione è costruita per quadri nei quali si distinguono, nella parte dedicata alla conversione di Maddalena, i due sermoni di Gesù. Dopo l'annuncio dell'angelo, Marta e la sua ancella Marcella si dispongono ad andare a sentire una predica di Cristo. Il *thema*, in cinque ottave e condotto secondo le regole dell'*ars praedicandi*, è «*Non veni vocare justos sed peccatores*» (Matteo IX, 13). Dopo che Gesù è sceso dal pergamo Marta gli si avvicina e lo tocca, venendo risanata per fede come l'emorroissa di Matteo IX, 20-22, anche se nel Vangelo il nome della donna non è specificato mentre l'episodio è attribuito a Marta nella *Legenda aurea*. Costei va poi a trovare la Vergine Maria e la invita in casa propria perché convinca la sorella Maddalena, che conduce una vita dissoluta, ad andare a sentire una predica di Cristo. Nella sua prima apparizione sulla scena Maddalena si presenta attorniata da donzelli che ballano e cantano sconvenientemente inneggiando al *carpe diem*.

Maddalena dice a' donzelli:
Su presto, sonator, date ne' suoni
e voi cantate, ché spassar mi voglio.
Di morte o d'altro qui non si ragioni,
ma sol di quel che udir mi soglio.
Risponde uno di loro:
Datevi drento, o cari compagni,
ciascun nel suo strumento con rigoglio:
ognun di voi è nel sonare esperto:
fate che paia il paradiso aperto.
Ora si suona e balla, e uno dice questa stanza in sul suono:
Che ci è più ch'aver il cor giocondo,
e sempre stare in festa e in allegrezza,
pigliar dilette de' piaceri del mondo,
mentre che ciascun vive in giovinezza?
Basta aver poi il cor contrito e mondo
quando saremo presso alla vecchiezza.
Chi lasci in gioventude il suo sollazzo
Si trova vecchio, poi, bavoso e pazzo.
Un altro dice in sul suono:
Chi vuol vivere assai non pigli affanno,
e alle cose che turban mai non pensi,
e viva sempre lieto e con guadagno
dando piacere a' sentimenti e a' sensi.
Stolti son quelli che fare non sanno,
a lassar questi gran piaceri intensi.⁵⁰

La scena che, contando sull'efficacia della vivacità descrittiva, intendeva evidentemente mostrare con il maggiore realismo i costumi licenziosi di alcuni giovani del tempo stigmatizzati anche da altre sacre rappresentazioni,⁵¹ acquista un significato più pregnante se confrontata con i comportamenti che predicatori e uomini di chiesa ritenevano fossero i più appropriati per le donne e per le fanciulle da marito. Nell'*Opera a ben vivere* di Antonino

⁴⁹ *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., I, p. 256.

⁵⁰ Ivi, pp. 263-264.

⁵¹ Ricordo soltanto la *Rappresentazione del figliuol prodigo*, dello stesso Castellani (pubblicata in *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., I, pp. 357-389), e quella di *Abramo e Agar*, attribuita a Giovanbattista di Cristofano dell'Ottوناio, ivi, pp. 1-39.

Pierozzi, una guida spirituale alla vita cristiana composta fra il 1450 e il 1454 e dedicata a Dianora Tornabuoni, moglie di Tommaso Soderini, ad esempio, la partecipazione attiva alle feste di ballo, anche in occasione di nozze o di ricorrenze particolari, è considerata da evitare in quanto distrae l'animo dal pensiero di Dio offendendolo:

Quando voi fussi invitata ad alcuno convito di nozze o di balli, o d'andare a vedere feste, o giostre, o altri spettacoli, o d'andare a sollazzo con altre donne vane, come se ad orti, o ad altri luoghi per ispasso, o simili cose; tutte queste cose, figliuola mia, vi nego e vieto e contradico, e comandovi in virtù di santa obbedienza, che non vi dobbiate andare [...]. Ma se credete che, per non volere andare, avesse a uscire scandalo, o indegnazione verso lo sposo vostro con voi, o altro notabile scandalo, andatevi. E quando vedete quella vanità di suoni o di balli, o d'altre vanità, ingegnatevi di recare ogni cosa a spirituale intelligenza. Reputatevi di essere in paradiso e di udire i suoni delli angeli, e quelli belli canti repute siano quelli cori delle sante Vergini, le quali ballino e danzano dinanzi al trono dell'Agnello immacolato, andando con festa e gaudio e canti ad offerire le loro corone dinanzi a Dio, come dice San Giovanni nella Apocalisse.⁵²

Proiettata sullo sfondo di una mentalità di questo genere, che i predicatori si aspettavano dovesse essere propria delle donne oneste, la sfrontatezza di Maddalena nel promuovere lei stessa occasioni di 'sollazzo' e di 'vanità' nella propria casa, e nel trascorrere il tempo promiscuamente in compagnia di giovanotti, acquista il suo pieno risalto, mettendo nettamente in evidenza la peccaminosità dell'atteggiamento della fanciulla sia sul piano individuale che su quello dei comportamenti sociali.

Dopo la presentazione di Maddalena l'azione continua con l'arrivo di Marta che cerca di convincerla ad assistere ad un sermone. La fanciulla inizialmente rifiuta, sostenendo che non è necessario condurre una vita castigata in gioventù, perché basta pentirsi prima di morire per guadagnare la vita eterna, e dando voce, così, ad un'opinione che doveva, probabilmente, essere pericolosamente diffusa nelle menti dei peccatori fiorentini, giovani e adulti:

Risponde Marta:

[...]

Sirochia mia, deh non far più peccati
acciò che tu non vada fra' dannati.

Risponde Maddalena:

Io non credo per questo di dannarmi,
perché io non seguo la tua strana vita;
ma molto me' di te spero salvarmi
e posseder quella gloria infinita.

In questo mondo buon tempo vo' darmi:
basta che alla mia fine io sia contrita.

Non vo' far come te che se' sì scura:

solo a guatarti, tu mi fai paura.⁵³

Ma alla fine del dialogo Marta riesce, non senza sforzo, nel suo intento, attirando la sorella con la descrizione della bellezza fisica di Gesù. Qui la fisionomia della protagonista viene ulteriormente definita nella scena della vestizione, dove Maddalena appare mentre si acconcia capricciosamente con abiti raffinati, con «le brocchette e sua pendente» e «ogni sua gioia preziosa»⁵⁴ - oggetti che sintetizzano le caratteristiche della vanità femminile, così

⁵² *Opera a ben vivere di Sant'Antonino dell'ordine dei predicatori, arcivescovo di Firenze*, con prefazione del p. L. Ferretti, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1923, pp. 155-156.

⁵³ *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI cit.*, vol. I, p. 265.

⁵⁴ Ivi, pp. 270-271.

come veniva stigmatizzata da Bernardino e da altri predicatori -,⁵⁵ dando della sua condizione un'immagine nuovamente molto realistica e vivace che accentua il contrasto con la compostezza verbale e gestuale mantenuta dagli altri personaggi femminili.

Una lunga didascalia introduce il secondo sermone di Gesù annunciandone il *thema* e anticipando la dinamica del rapporto che si viene a creare tra il figlio di Dio e la giovane peccatrice:

Jesù entra nel tempio e salito in pergamo e' comincia a predicare e dire con alta voce: "Homo quidam peregre proficiscens, vocavit servos suos et tradidit illis bona sua".

Ora giugne Maddalena con la sua compagnia, e' suoi donzelli parano una sedia dinanzi al pergamo, e lei tutta pomposa vi si posa su, guardando a suo piacere, non attendendo ancora a Jesù; dipoi Jesù la riguarda e seguita di predicare, sempre avendo il suo santissimo sguardo sopra di lei; e lei, dipoi detto la prima stanza della predica, lo guarda, et e' sua occhi si scontrorono con quelli di Jesù.⁵⁶

Anche questo sermone, che declina il *thema* della parabola dei talenti di Matteo, XXV, 14-30, è un perfetto esempio di *ars praedicandi*, scandito com'è dalla ripresa anaforica, in clausola ad alcune stanze, del motivo del «talento in terra sotterrato». Gli *exempla* citati, oltre a quello dei talenti, sono quelli della pecorella smarrita e del figliuol prodigo.⁵⁷ Finita la predica, Maddalena si commuove e si vergogna. Così è descritto dalla didascalia l'effetto delle parole di Cristo sulla fanciulla e su tutto l'uditorio, un effetto che potremmo definire tipico della predicazione più efficace, e che richiama alla memoria, per fare un solo esempio, gli esiti del sermone perugino di fra' Roberto da Lecce sopra citato:

Dopo la benedizione di Jesù, Maddalena piangendo, coperta il capo, non si posa per la gran confusione che aveva, e tutto el popolo piangeva, e in grande stupore stavano ammirati riguardando il fine.⁵⁸

Segue, con drammatizzazione letterale del Vangelo di Luca, VII, 36-50, l'episodio della lavanda dei piedi a casa del fariseo. Qui incomincia quasi una seconda rappresentazione, benché non vi sia alcuna indicazione di cesura, che è quella della resurrezione di Lazzaro (Giovanni, XI, 1-44) sulla quale non mi soffermo se non per segnalare il lungo inserto con il consulto dei medici al capezzale del moribondo che ha le medesime finalità di quello già incontrato nell'*Ortolano limosinaio*.⁵⁹

L'efficacia drammaturgica di questo testo, particolarmente complesso nella stesura dei dialoghi e delle accurate didascalie, rende ancor più evidente come la finalità della sacra rappresentazione fosse proprio quella di divulgare per *exempla* concreti e pregnanti il significato della *Scrittura* attraverso l'impiego di un mezzo di comunicazione dal grande impatto emotivo: una sorta di potenziamento della funzione catechetica della predica. Questo intento emerge anche dalla maniera, in parte peculiare della scrittura del Castellani, in cui vengono adoperate le fonti: nel caso in oggetto «l'Evangelio», come dichiara l'angelo dell'*annunzio*,⁶⁰ e la *Legenda aurea*. Dal *Nuovo Testamento* sono tratte, infatti, le vicende

⁵⁵ Rimando soltanto, fra i molti esempi possibili, alla predica XXXVII: *Come ogni cosa di questo mondo è vanità* di BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari sul Campo di Siena* cit., vol. II, pp. 1069-1098, e all'indice della stessa opera, sub voce "Abbigliamento femminile"; ma si veda anche il *Sermo tripudii et quando licet tripudiare* del quaresimale padovano del 1455 di fra' Roberto Caracciolo, che si sofferma a lungo sugli abiti e sugli atteggiamenti sconvenienti delle donne, cit. in VISANI, *Un imitatore di Bernardino* cit., p. 855.

⁵⁶ *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., vol. I, pp. 272-273.

⁵⁷ Ivi, pp. 273-276.

⁵⁸ Ivi, p. 276.

⁵⁹ Ivi, pp. 292-294.

⁶⁰ Ivi, p. 256.

principali della lavanda dei piedi e della resurrezione di Lazzaro, ma, significativamente, il primo episodio è ripreso da Luca, l'unico evangelista che definisca «peccatrix» Maddalena consentendo all'autore di costruire il personaggio come prototipo della vanità femminile e dei peccati da essa provocati. Lo *status* sociale di Marta, Maddalena e Lazzaro, rappresentati come discendenti di una ricca famiglia di stirpe regale e dunque dotati di un cospicuo patrimonio, è invece ripreso dall'opera di Jacopo da Varagine che, a sua volta, ha ampliato il racconto di Luca. Queste amplificazioni del dettato evangelico che tendono, nella *Legenda aurea* prima e nel testo del Castellani poi, ad una contestualizzazione e ad una precisazione dei nudi fatti, senza perciò modificarne il senso, permettono agli autori di avvicinare il dettato evangelico alle concrete esperienze dei lettori e degli spettatori rendendolo attuale, e risultano perciò più incisive tanto sul piano della memorizzazione dei significati quanto su quello della immedesimazione con le vicende dei personaggi. A questo scopo, penso, sono destinate, nella sacra rappresentazione, le due lunghe didascalie dedicate all'introduzione del sermone di Gesù e alla commozione indotta nel pubblico dalle sue argomentazioni, culminante nel ravvedimento di Maddalena, che servono sia a delineare la figura di Cristo come modello eccellente di tutti i predicatori, sia a mostrare l'efficacia del sermone sui fedeli; e così anche l'associazione fra Marta e l'emorroissa lega due episodi neotestamentari fra di loro lontani, favorendone il ricordo attraverso la logica derivata dalla personalizzazione del miracolo (non più “una donna”, ma “Marta”); mentre la funzione mediatrice della Vergine fra le due sorelle e il Figlio, forse invenzione del Castellani, sottolinea un ruolo mariano fondamentale nella coscienza cristiana dell'epoca e centrale in molti culti civici.

Nella direzione di un maggiore coinvolgimento dello spettatore si deve leggere anche il realismo, talvolta crudo, di alcune sacre rappresentazioni che, nella fedele riproduzione della realtà sociale con tutte le sue occasioni di traviamiento, costituiscono un monito efficace proprio perché la recitazione e la messa in scena, inducendo il pubblico a identificarsi nei protagonisti dell'azione, esercitano su di loro un effetto catartico di redenzione. Così la *Rappresentazione del figliuol prodigo*, sempre del Castellani, è introdotta dallo scontro fra alcuni fanciulli «tristi», fra i quali sarà poi anche il Prodigo, e due fanciulli «buoni e costumati». I primi si accordano per andare alla taverna a giocare a carte, mentre gli altri vorrebbero andare alla loro confraternita:

Quel che alla compagnia potendo va
 Tiene una vita assai lieta e gioconda,
 quivi si canta vespri, salmi e laude:
 tranquillo porto dove ogni error si esclude.⁶¹

Il confronto finisce in una animata zuffa, ma tutta la rappresentazione è molto vivace e realistica nella parte riguardante la perdizione del Prodigo - con la taverna come luogo di corruzione per eccellenza, al quale si annettono il gioco d'azzardo, i bari, i vizi della gola e della lussuria con la presenza delle prostitute - e sembra voler dipingere il più possibile fedelmente gli usi dei giovani fiorentini come appaiono da altre fonti tanto cronistiche quanto omiletiche.⁶²

Che lo scopo più profondo di questo realismo fosse favorire l'immedesimazione del pubblico appare particolarmente evidente da quella sorta di *mise en àbime* costituita dalle

⁶¹ Ivi, p. 360, il testo è alle pp. 357-389.

⁶² Il testo di questa rappresentazione è stato posto in relazione con il realismo espresso dalla predica bernardiniana *Della divina clemenza*, tenuta a Firenze il 24 marzo 1424, che commenta vivacemente in forma dialogata la parabola del Figliuol prodigo: DELCORNO, *L'«ars praedicandi» di Bernardino* cit., p. 429.

frottole introduttive e conclusive presenti in non pochi drammi. Esemplare, per tutte, è quella che racchiude la *Rappresentazione di Abramo e Agar*, attribuita all'araldo della Signoria Giovanbattista dell'Ottonaio e composta, probabilmente, nei primissimi anni del Cinquecento.⁶³ Così recita la didascalia: «*E prima è per annunziazione un padre con dua figliuoli, uno cattivo chiamato Antonio, l'altro buono chiamato Benedetto*».⁶⁴ Il cattivo è ritratto come un vanesio superficiale dedito soltanto ai piaceri e allo sperpero di danaro, e corrisponde specularmente al personaggio di Ismaele, il buono ama la vita frugale e desidera solo studiare, ed è ovviamente il duplicato di Isacco. Il padre accompagna entrambi a vedere la *Rappresentazione di Abramo e Agar*, appunto, e, alla fine dello spettacolo

Antonio chiegendo perdono al padre, inginocchiato dice così:

O caro padre mio
 Io sono uno Ismael,
 e come a Dio quel
 a voi chiego perdono;
 e se tal stato sono
 ch'io meriti esser cacciato,
 datemi, se v'è grato,
 come a lui acqua e pane;
 e tante cose vane
 ch'io chiesi, or mi dispiace;
 anzi, se più vi piace,
 di queste or mi private.⁶⁵

Qui l'efficacia dell'immedesimazione è addirittura esplicitata ma dobbiamo considerare che, per il pubblico della rappresentazione, essa era doppiamente favorita dall'episodio biblico e dalla suggestione della scenetta contemporanea che dava vita a un serrato dialogo fra padre e figli ritraendone i rispettivi costumi al naturale. Torna in mente, a questo proposito, quel passo della lettera del Traversari che diceva che grazie all'educazione ricevuta nelle confraternite i fanciulli rimangono «saepe inter sceleratorum obscaenos sermones innocui»⁶⁶.

3- Il ruolo di Sant'Antonino nell'invenzione della sacra rappresentazione.

Sono solo alcuni esempi, ma in tutte le sacre rappresentazioni, in un modo o nell'altro, si può sentire l'influenza dell'*ars praedicandi*, un'influenza che è indice di un rapporto tanto più significativo in quanto non solo consente di precisare meglio la funzione educativa di questo genere drammatico e gli strumenti espressivi impiegati per realizzarla, ma anche di ridisegnare più precisamente la vicenda della sua nascita e il ruolo ricoperto dal frate domenicano Antonino Pierozzi. A mio avviso, anche se nessun documento finora noto lo afferma esplicitamente, tutti gli indizi inducono a credere che l'ideazione di questa iniziativa pedagogica sia da assegnare a lui, come risultato di una riflessione sulla natura del teatro e sul suo potenziale uso educativo che prendeva le mosse dalla posizione moderata assunta da Tommaso d'Aquino rispetto alla secolare condanna della Chiesa contro gli spettacoli. Antonino era, però, andato oltre, prospettando e realizzando addirittura una nuova forma di teatro catechetico.

⁶³ La presenza, nel testo, di una polemica contro la moda 'alla francese' dei giovani fiorentini mi ha indotto a datarlo al 1504/1505: VENTRONE, *Gli araldi della commedia* cit., p. 131, n. 100.

⁶⁴ *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., I, p. 2; il testo della rappresentazione è a pp. 2-39.

⁶⁵ Ivi, p. 37, il corsivo è mio.

⁶⁶ Liber III, Epistola XXXI cit., col. 136.

A conferma, se pur indiziaria, di ciò sovengono le coincidenze fra le date del suo impegno pastorale a Firenze e quelle della prima comparsa di testi di sacre rappresentazioni. Dal 1436 Antonino fu, infatti, priore del convento domenicano di San Marco, presso il quale era ospitata una compagnia di fanciulli, quella della Purificazione, protetta da Cosimo de' Medici, che usava recitare sacre rappresentazioni, come confermano i *Capitoli* approvati dallo stesso Antonino nel 1448.⁶⁷ Nel 1446 Eugenio IV lo nominò arcivescovo di Firenze,⁶⁸ incarico che ricoprì non solo con un grande spirito pastorale ma anche con un profondo senso civico. Queste due componenti della sua opera di evangelizzazione si colgono nella *Summa Theologica*, composta fra il 1440 e il 1454 cioè proprio negli anni della sua opera pastorale a Firenze, nella quale sono raccolti materiali in gran parte destinati alla rielaborazione per la predicazione.⁶⁹ Dalla *Summa* emerge una serie di elementi interessanti anche per far luce sulla natura della sacra rappresentazione. In primo luogo l'importanza conferita da Antonino all'attenzione per il contesto al quale la predica doveva essere indirizzata: alle circostanze del momento, alla composizione sociale dei destinatari, ai loro problemi contingenti. Altro è predicare in un convento di frati, altro in una pubblica piazza. Difatti, nei sermoni rimastici, i soggetti scelti da Antonino appaiono determinati proprio dalla profonda considerazione verso l'uditorio: capiva di che cosa i fiorentini avevano bisogno e ne parlava,⁷⁰ esattamente come avviene nelle sacre rappresentazioni qui considerate.

La *Summa* ribadisce inoltre come la finalità primaria della predica sia quella di *imprimersi* (è la parola usata dallo stesso Antonino) nell'animo degli ascoltatori, perché ciò che è «impressum animo» difficilmente se ne allontana.⁷¹ A questo scopo il Pierozzi raccomanda una serie di espedienti che dovevano sollecitare la memoria dei destinatari: espedienti che avevano a che fare con l'*ars memorativa* di tradizione medievale, largamente usata da San Bernardino e dagli altri predicatori.⁷² Così veniva raccomandato l'uso degli *exempla* che, commuovendo, rendono più facile ricordare gli insegnamenti ricevuti; l'impiego occasionale della rima e del verso, la cui musicalità favorisce naturalmente la memorizzazione, e anche dell'iteratività numerica, in particolare proponendo schemi ternari, quaternari e settenari:⁷³ tutti elementi che caratterizzano anche la struttura della sacra rappresentazione.

Nel comporre la sua opera dottrina maggiore, Antonino aveva, evidentemente, condotto una profonda riflessione sui mezzi della comunicazione del suo tempo, fra i quali un posto non secondario aveva anche il teatro. La seconda parte della *Summa theologica*, scritta all'inizio degli anni '40,⁷⁴ cioè proprio quando si andava stabilizzando l'attività delle compagnie di fanciulli e comparivano le prime testimonianze sulle sacre rappresentazioni, contiene infatti un passo illuminante sulla liceità di fare e vedere spettacoli:

⁶⁷ *Capitoli della compagnia della Purificazione*, Firenze, Archivio di Stato, *Compagnie religiose soppresse*, 1654, cap. XXIII, c. 91v.

⁶⁸ A. D'ADDARIO, *Antonino Pierozzi*, voce del *Dizionario biografico degli italiani* cit., III, pp. 525-532: 526.

⁶⁹ Su questo problema rimando a HOWARD, *Beyond the written word* cit.

⁷⁰ Ivi, p. 169.

⁷¹ Ivi, p. 166.

⁷² Oltre al classico F.A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1979, per il rapporto fra *ars memorativa* e predicazione si vedano i lavori di L. BOLZONI, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, III. *Le forme del testo*, II. *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-1074: 1041-1053; EADEM, *Teatralità e tecniche della memoria in Bernardino da Siena* cit.

⁷³ HOWARD, *Beyond the written word* cit., pp. 164-170.

⁷⁴ Ivi, p. 31

Spectacula an sint peccatum... Albertus dicit quod spectacula sive sint inventa tantum ad taedium removendum et solatium mortalitatis humanae, sive etiam sint talia quod habeant annexam utilitatem, quamvis immisceatur vanitas, ut venationes et huiusmodi, in personis saecularibus sunt toleranda exercitia eorum, dummodo non fiant tempore interdicto vel loco sacro. Ergo multo magis inspectio huiusmodi est toleranda, cum minus sit. Ergo non est mortale. Etiam Thomas supra non dicit simpliciter esse vitiosam, sed in quantum provocat ad malum. Posset sic distingui: aut spectacula sunt talia, quod sunt repraesentativa piarum rerum (ut Adoratio Magorum, Occisio Innocentium, Passio Christi, Ascensio, Missio Spiritus Sancti et huiusmodi) – et horum exercitia de se sunt licita, et similiter inspectio eorum: vana tamen, quae aliquando ibi miscentur, sunt resecanda, et multo magis si qua turpia committerentur a iuvenibus, qui talia praeparant -; aut non sunt talia, et tunc aut illa sunt expresse prohibita a iure (ut torneamenta et duella [...]): si autem alia vana et solatiosa repraesententur ob solatium, quod tamen non sit in opprobrium Ecclesiae vel cleri vel religionis, de se non videtur mortale nec exercitatio nec aspectio, ut facere larvas, dracones, reges et huiusmodi; similiter aspicere chorizontes, saltantes, currentes in palestra vel aliis ludis de se non videtur mortale, quamvis vanitas sit et amissio temporis.

Posset tamen ibi esse mortale per accidens, propter aliquod malum superveniens vel malam intentionem in huiusmodi, ut si quis ex aspectu mulierum chorizontium trahatur in concupiscentiam earum.⁷⁵

Dunque il Pierozzi non solo non riteneva peccato mortale assistere a spettacoli che non offendessero la Chiesa o la religione, ma approvava la messinscena di storie sacre e pie - che non a caso coincidono tutte, negli esempi riportati, con i soggetti di alcune delle rappresentazioni in uso a Firenze - curata dai fanciulli, sempre a patto che l'operazione si svolgesse onestamente. «Omnis Christi actio nostra est instructio»:⁷⁶ così si può leggere, infatti, l'indicazione degli argomenti di cui è lecita la teatralizzazione, sulla base delle affermazioni sopra riportate, anche se questa frase specifica è riferita alla scelta degli *exempla* da inserire nei sermoni e non agli spettacoli; ma la predicazione, per avere effetto, doveva anche commuovere divertendo, come appare evidente da quest'altro brano della *Summa*:

Predicator, quia ex sua praedicatione debet quaerere homines inducere ad faciendum quod praedicat, ideo ut efficaciter praedicet debet clare loqui ut instruat intellectum auditoris et doceat. Secundo, sic debet loqui ut *delectet* auditorem, ut sic *moveat affectum* ut libenter audiat verbum. Tertio, debet sic loqui ut *flectat*, scilicet amando quae dicta sunt, velit ea implere. Et quum quis hoc facit industria artis quam docet rethorica, ut declarat Augustinus in 4 libro *De doctrina Cristiana*, ad honorem Dei et salutem animarum, bonum est et humana operatio seu lingua.⁷⁷

«Docere, delectare, flectere»: questo, dunque, doveva essere il compito della retorica omiletica secondo Sant'Antonino, che riprendeva l'affermazione ciceroniana filtrata attraverso Agostino e Tommaso d'Aquino.⁷⁸ La sacra rappresentazione corrisponde a tutti questi requisiti con in più la specificità comunicativa del mezzo teatrale: usa un linguaggio chiaro che educa gli spettatori perché è loro comprensibile, diletta e commuove cosicché attira liberamente le persone a vederla, e spinge ad amarne e ad emularne i contenuti. Per questa ragione mi pare che la si possa considerare come uno degli aspetti, o forse un approfondimento o una declinazione, dell'*ars praedicandi* domenicana, e definire a ragione un esempio programmatico di predicazione *sub specie theatri*.

⁷⁵ *Summa theologica* cit., p. II, tit. III, cap. VII, n. 5.

⁷⁶ Ivi, p. III, tit. XVIII, cap. III, n. 3.

⁷⁷⁷ *Ibidem*, corsivi miei.

⁷⁸ HOWARD, *Beyond the written word* cit., pp. 114-115.