

Rebecca Bardi

## SULL'«ABRAM E ISAC» DI FEO BELCARI\*

Nel raccogliere materiale bibliografico per lo studio della *Rappresentazione di Abram e Isac* di Feo Belcari (1410-1484) mi sono resa conto che, una volta disposti a sorvolare momentaneamente sulla mancanza di un testo critico delle opere poetiche di Belcari – rime, laudi e sacre rappresentazioni<sup>1</sup> –, restavano ancora molte le possibilità di analisi offerte dalla tipologia testuale della sacra rappresentazione, al confine, come si sa, tra poesia, teatro e predicazione<sup>2</sup>.

Opera di uno dei più raffinati rimatori di materia religiosa del tempo, l'*Abram e Isac* di Belcari vanta, all'interno della vasta compagine delle sacre rappresentazioni del Rinascimento fiorentino, un'insolita notorietà<sup>3</sup>.

\* Nel rielaborare questa relazione tenuta al seminario urbinato a conclusione del progetto *PoetRi* esprimo la mia gratitudine a Nicoletta Marcelli, che mi ha permesso di farne parte, e che è stata per me una guida attenta e paziente. S'intende che la responsabilità di ogni errore e imprecisione è solo mia.

1. Per le liriche di Belcari *Le rappresentazioni di Feo Belcari ed altre di lui poesie editte e inedite*, [a cura di G. C. Galletti], Firenze, presso Ignazio Moutier, 1833; *Lirici toscani*, vol. II, pp. 57-141.


2. Dei suoi numerosi studi di P. Ventrone sulla sacra rappresentazione mi limito a segnalare il suo volume *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Quattrocento*, Firenze, Le Lettere, 2016, cui rimando per la bibliografia ivi citata; a quest'ultima è da aggiungersi solo il più recente P. Ventrone, *The Fifteenth-century Florentine "sacra rappresentazione"*, in «European Medieval Drama», 24 (2020), pp. 55-64. Per un *excursus* degli studi vd. anche N. Newbigin, *Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Firenze, Olschki, 1996, vol. I, pp. v-xiv e il recente N. Newbigin, *Making a Play for God. The sacre rappresentazioni of Renaissance Florence*, Toronto, Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2021, voll. I-II, con relativa bibliografia.

3. M. Marti, *Belcari, Feo*, in *DBI*, vol. VII, 1970, pp. 548-51; V. Rossi, *Il Quattrocento*, aggiornamento a cura di R. Bessi, introduzione di M. Martelli, Milano, Valardi, 1992, pp. 185-6. Non c'è antologia della sacra rappresentazione che non includa l'*Abram e Isac* o che talvolta lo assuma come solo esempio del genere: *Le rappresentazioni di Feo Belcari* cit., pp. 1-23; P. Emiliani Giudici, *Storia del teatro in Italia*, Milano-Torino, Guigoni, vol. I, 1860, pp. 243-58; *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV*

---

*PoetRi. Manoscritti di poesia italiana dei secoli XIV-XVI*. A cura di N. Marcelli, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2024, pp. 125-50.

e-ISBN 978-88-9290-273-2 © 2024 The Publisher and the Authors

DOI 10.36167/MEVI42PDF  CC BY-NC-ND 4.0

La sua datazione è piuttosto alta, non solo all'interno del *corpus* belcariano di sacre rappresentazioni ma anche all'interno del genere stesso<sup>4</sup>, e la si conosce grazie all'eccezionale notizia della sua prima messinscena tramandata dagli *explicit* di almeno tre suoi testimoni<sup>5</sup>: tenutasi a Firenze nel

e XVI cit., vol. I; *Il teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV* a cura di F. Torraca, Firenze, Sansoni, 1885, pp. 121-43; Feo Belcari, *Sacre rappresentazioni e laude*, introduzione e note di O. Allocco-Castellino, Torino, UTET, 1926, pp. 3-29; *Le sacre rappresentazioni italiane. Raccolta di testi dal secolo XIII al secolo XVI*, a cura di M. Bonfantini, Milano, Bompiani, 1942, pp. 126-47; *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, a cura di V. De Bartholomaeis, Firenze, Le Monnier, 1943, vol. II, pp. 237-55; E. Lommatzsch, *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung: Untersuchen und Texten. Band IV: Ein vierter Wolfenbütteler Sammelband*, Berlin, Akademie Verlag, vol. II, 1962, pp. 35-47; *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, a cura di L. Banfi, Torino, UTET, 1963, pp. 41-62; *Sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, a cura di G. Ponte, Milano, Marzorati, 1974, pp. 31-46; *Il teatro italiano: dalle Origini al Quattrocento*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, vol. I, 1975, pp. 131-49. Per l'illustrazione complessiva del contesto sociale e letterario dell'*Abram e Isac* rimando a M. Martelli, *Feo Belcari e la sacra rappresentazione: la «Nunziata» e l'«Abram e Isaac»*, in Id., *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 20-36, e a N. Newbiggin, *Il testo e il contesto dell'«Abramo e Isac» di Feo Belcari*, in «Studi e problemi di critica testuale», 23 (1981), pp. 13-37.

4. Primato che l'*Abram e Isac* condivide con la *Rappresentazione del Dì del giudizio*, la cui redazione è collocabile tra 1444 e 1448, come ricordato in Ventrone, *La sacra rappresentazione fiorentina* cit., p. 261, e alla *Rappresentazione del vitello sagginato* di Piero di Mariano Muzi, rappresentata attorno al 1450. Sulla sacra rappresentazione: A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891, vol. I, pp. 207-19; V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1924, con particolare riferimento al cap. III: *Il teatro dei laici*, pp. 216-320.

5. Si tratta di BNCF Conventi Soppressi F.3.488, in cui si legge, a c. 35r: «finita la sopradetta festa e rapresentatione la quale si fece la prima volta in Firenze nella chiesa di sancta Maria Madalena luogo detto Cestegli anno domini 1449 deo gratias amen»; BNCF Magliabechiano VII.367, c. 16r: «la sopra detta rapresentatione si fece la p(r)ima volta in Firenze nella chiesa di santa Maria Magdalena luogo detto Cestelli l'anno MCCCCXLVIII le quali stanze fece Feo Belcari»; BAV Rossiano 1002, c. 14v: «la sopra detta representatione si fece la prima volta in Firenze nella chiesa di santa Maria Maddalena luogo detto Cestelli nell'anno MCCCCXLVIII». Solo quest'ultimo testimone era sfuggito al censimento di *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite, tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, a cura di N. Newbiggin, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 1983, p. XIV. Ma il numero di testimoni latori della rubrica è verosimilmente suscettibile di rettifica nel momento in cui si allarghi il controllo a quegli esemplari che non ho potuto esaminare in modo diretto o consultare in riproduzioni online (nella fattispecie, i mss. numerati 26-28 e 30-5 nell'elenco della scheda filologica, per cui vd. pp. 218-13: 210). Sull'identificazione della chiesa di «Santa Maria Maddalena de' Pazzi, detta nell'antico di Cestello», cfr. G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi*

1449 (1450 stile comune)<sup>6</sup> la rappresentazione dell'*Abram e Isac* ebbe luogo per la prima volta nella piazza antistante la chiesa di Santa Maria Maddalena in Cestello, oggi Santa Maria Maddalena de' Pazzi, da non confondere con la preesistente chiesa di San Frediano in Cestello. Al pari delle sacre rappresentazioni più antiche, come anche la *Rappresentazione dell'Annunciazione di Nostra Donna* dello stesso Belcari, quest'ultima dedicata a Piero di Cosimo de' Medici e inserita nel novero delle sentitissime feste in occasione di S. Giovanni (24 giugno)<sup>7</sup>, anche l'*Abram e Isac* veicola tacitamente un messaggio politico, oltre che religioso: le figure del “padre dell'umanità” Abramo, fedele servitore di Dio, e del figlio Isacco, volenteroso nel cercare di conciliare l'obbedienza al genitore e l'amore per la vita miracolosamente donatagli – si ricorderà che secondo la Bibbia la moglie di Abramo, Sara, era considerata sterile –, peroravano infatti una tale esaltazione del valore dell'ubbidienza verso l'autorità superiore che non poteva non richiamare il sistema patriarcale fiorentino e la fedeltà verso i valori promossi da Cosimo il Vecchio<sup>8</sup>. Del resto, la natura drammatica dell'immaginario biblico legato alla storia di Abramo e Isacco era ben nota ai fiorentini già dal concorso indetto nel 1401 per la realizzazio-

*quartieri*, Firenze, Viviani, 1754, vol. I, pp. 300-13 (ora anche *online* all'indirizzo <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/richa1754bd1/>>, ultima consultazione: novembre 2023), e rimando all'importante nota di Newbigin, *Il testo e il contesto* cit., p. 22, nota 18.

6. Data per cui propendono R. C. Trexler, *Florentine Theatre, 1280-1500. A Checklist of Performances and Institutions*, in «Forum Italicum», 14 (1980), pp. 454-75: 463, e Ventrone, *Teatro civile* cit., p. 151.

7. Newbigin, *The Annunciation Festa in San Felice in Piazza*, in Ead., *Feste* cit., vol. I, pp. 1-43.

8. B. Maier, *Due sacre rappresentazioni del Quattrocento*, in «Ausonia», 11, 6 (1956), pp. 12-24: 16; Newbigin, *Il testo e il contesto* cit., p. 28; K. Eisenbichler, *Un nuovo approccio all'«Abramo e Isac»*, in *Cultura e potere nel Rinascimento*. Atti del IX Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza, 21-24 luglio 1997), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 1999, pp. 293-300; da ultimo Ventrone, *The Fifteenth-century* cit., p. 57: «Since the authors were devout men committed to the Medici's political views, the topics of these first texts “naturally” dealt with the issue of obedience to higher authority in its subtlest nuances and political implications, corresponding to the patriarchal system that governed Medicean Florence. In other words, obedience or disobedience to the Ten Commandments (that is to God's law) corresponded to obedience and disobedience to the father's authority (as in the case of the prodigal son and his brother), and again, Abraham's obedience to God and Isaac's obedience to Abraham». Su Cosimo il Vecchio vd. D. Kent, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: the Patron's Oeuvre*, New Heaven-London, Yale University Press, 2000, segnatamente al cap. V: *Venues and Performances*, pp. 41-67.

ne delle formelle per le porte del Battistero di Firenze, che, com'è noto, vide la vittoria di Ghiberti su Brunelleschi<sup>9</sup>.

L'*Abram e Isac* è stato realizzato da Belcari tenendo conto della ricca tradizione esegetica dell'episodio di *Genesi* XXII 1-18, in cui il progenitore Abramo accetta, non senza patimento, l'ordine di Dio impartitogli in sua vece da un angelo di sacrificare il suo unico figlio Isacco<sup>10</sup>. Le fonti delle quali Belcari segue la traccia sono le *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio, le *Homiliae* di Origene e le *Postille litterales* di commento alla Bibbia di Niccolò di Lira che si trovano dichiarate nel sonetto proemiale *Sì magni doni e tante grazie semini*; il dedicatario prescelto fu il secondogenito figlio di Cosimo, fratello di Piero, Giovanni de' Medici<sup>11</sup>.

9. Sul rapporto tra arte quattrocentesca e l'*Abram e Isac* vd. Newbigin, *Il testo e il contesto* cit., pp. 30-2.

10. *Gen.* 22, 1-18: «Quae postquam gesta sunt, tentavit Deus Abraham et dixit ad eum: "Abraham, Abraham". At ille respondit: "Adsum". Ait illi: "Tolle filium tuum unigenitum, quem diligis, Isaac, et vade in terram Visionis, atque ibi offeres eum in holocaustum super unum montium, quem monstravero tibi". Igitur Abraham de nocte consurgens stravit asinum suum ducens secum duos iuvenes et Isaac filium suum; cumque concidisset ligna in holocaustum, abiit ad locum, quem praeceperat ei Deus. Die autem tertio, elevates oculis, vidit locum procul, dixitque ad pueros suos: "Expectate hic cum asino: ego et puer illuc usque prosperantes, postquam adoraverimus, revertemur ad vos". Tulit quoque ligna holocausti et imposuit super Isaac filium suum; ipse vero portabat in manibus ignem et gladium. Cumque duo pergerent simul, dixit Isaac patri suo: "Pater mi". At ille respondit: "Quid vis, fili?" "Ecce, inquit, ignis et ligna; ubi est victima holocausti?" Dixit autem Abraham: "Deus providebit sibi victimam holocausti, fili mi". Pergebant ergo pariter: et venerunt ad locum, quem ostenderat ei Deus, in quo aedificavit altare, et desuper ligna composuit. Cumque alligasset Isaac filium suum, posuit eum in altare super struem lignorum extenditque manum et arripuit gladium, ut immolaret filium suum. Et ecce angelus Domini de caelo clamavit dicens: "Abraham, Abraham". Qui respondit: "Adsum". Dixitque ei: "Non extendas manum tuam super puerum, neque facias illi quidquam: nunc cognovit quod times Deum, et non pepercisti unigenito filio tuo propter me". Levavit Abraham oculos suos viditque post tergum arietem inter vepres haerentem cornibus, quem adsumens obtulit holocaustum pro filio. Appellavitque nomen loci illius Dominus videt. Unde usque hodie dicitur: In monte Dominus videbit. Vocavit autem angelus Domini Abraham secundo de caelo dicens: "Per memetipsum iuravi", dicit Dominus "quia fecisti hanc rem, et non pepercisti filio tuo unigenito propter me. Benedicam tibi, et multiplicabo semen tuum sicut stellas caeli, et velut arenam quae est in littore maris: possidebit semen tuum portas inimicorum suorum, et benedicentur in semine tuo omnes gentes terrae, quia obedisti voci meae"».

11. Newbigin, *Il testo e il contesto* cit., pp. 15-8.

Ecco la tavola con il contenuto della nostra sacra rappresentazione:

ottave	contenuto
1-7	cornice: l'angelo "annuncia" la festa riassumendo la storia di Abramo e Isacco che il pubblico andrà ad ascoltare.
8-13	È notte. Abramo è svegliato nel sonno da un altro angelo, che gli annuncia il volere di Dio. Abramo acconsente e sveglia Isacco, raccomandandogli di non svegliare sua madre, e ordina a due servi di preparare il necessario per il viaggio verso il monte del sacrificio.
14-18	Passano due giorni di cammino. Arrivati alle pendici del monte, Abramo ingiunge ai servi di attendere il loro ritorno. Durante la salita, Isacco confida al padre il proprio stupore per non aver bisogno di portare con loro l'animale da sacrificare. Mentre viene preparato l'altare, la risposta di Abramo rimane sospesa.
19-22	La scena si sposta a casa di Abramo, dove Sara, preoccupata dell'assenza del marito e del figlio, chiede spiegazioni ai servi, ma invano.
23-26	La scena torna sul monte. Abramo scioglie le sue riserve e racconta a Isacco come la gioia di averlo avuto come figlio sia adesso svanita a causa dell'angoscia di doverlo uccidere.
27-32	Dopo un iniziale smarrimento e resistenza, ricordando la madre lontana, Isacco cede al volere superiore e decide di immolarsi. Abramo per consolare sé stesso e il figlio spera nella resurrezione della carne.
33-39	Lodando la virtù del figlio, Abramo si appresta al sacrificio, quando un angelo appare sulla scena interrompendo il rito.
40-43	Isacco viene fatto scendere dall'altare e al suo posto è sacrificato un montone.
44-45	L'angelo profetizza la grandezza della stirpe d'Isacco.
46-49	Discesa dal monte. Abramo incoraggia Isacco a lodare Dio del gran dono fattogli.
50-51	Isacco intona un canto di lode (le due ottave erano forse da cantarsi come strambotti).
52-53	Pendici del monte. I servi si rallegrano nel vedere Isacco, di cui hanno riconosciuto «el (...) buon canto» (52, v. 2).
54-61	Ritorno a casa. Isacco si ricongiunge con la madre, cui racconta l'accaduto. Sara è sconvolta dallo stupore.
[20 vv.]	La famiglia e i servi ballano e intonano la lauda di Belcari <i>Chi serve a Dio con purità di core</i> .
62	Chiusa. L'angelo annuncia la fine della rappresentazione e "licenzia" la folla.

L'ambientazione scenica non doveva essere particolarmente complessa, ma doveva comprendere almeno due ambienti: la casa di Abramo e il

monte del sacrificio<sup>12</sup>; nessun *deus ex machina*, nessuna entrata in scena spettacolare, nessun “effetto speciale” sembrava essere previsto per la sua rappresentazione<sup>13</sup>. Ecco cosa scriveva Newbiggin, sintetizzando in poche righe un profilo dell’opera e del suo pubblico, a mio avviso, fedele<sup>14</sup>:

Per la sua struttura, per il suo contenuto (soprattutto carente di elementi apertamente spettacolari, profetici o politici), e per il suo poscritto, giudico che l’*Abramo e Isac* non fosse destinato alle feste di S. Giovanni (destinazione questa peraltro riguardante forse la metà delle rappresentazioni antiche, esistenti in manoscritto nelle biblioteche italiane). Immagino invece che il Belcari avesse in mente come pubblico i giovani allievi delle confraternite. Nell’*Abramo*, come nel contemporaneo *Vitello sagginato* di Piero di Mariano Muzi, borsaio fiorentino, l’intento didattico domina lo svolgimento dell’azione. Ma gli elementi scenografici non sono affatto trascurati: l’autore ci fornisce tutti i dettagli per un allestimento preciso e ragionato, legato all’esegesi di Giuseppe, Origene e Niccolò di Lira, nel quale il pubblico poteva riconoscere tutte le *figurae* del sacrificio di Cristo.

Il «poscritto» citato sopra è il sonetto a lui dedicato e aggiunto in un secondo momento a mo’ di accompagnamento del testo; nella stessa sede, Newbiggin ha tentato di formulare una motivazione precisa dell’intento di Belcari in una simile dedica, senza però trovare risposta nei documenti d’archivio: «Nessun rapporto è manifesto fra Giovanni de’ Medici e la prima recita nella chiesa di S. Maria Maddalena (...)»<sup>15</sup>. Per l’*Abramo e Isac* di Belcari, insomma, non sembra ravvisabile quel legame tra dedicatario e argomento della rappresentazione che è stato individuato per la sua *Annunciazione*: pur non essendo stata rappresentata nell’omonima chiesa,

12. Cui è forse da aggiungere un terzo “ambiente”, quello della strada di campagna percorsa da Abramo e Isacco assieme ai servi per raggiungere il monte, come si legge nell’elenco premesso a Belcari, *Sacre rappresentazioni e laude* cit., p. 3.

13. Sulle possibilità della scenografia per l’*Abramo e Isac* vd. Newbiggin, *Making a Play for God* cit., vol. I, pp. 181-2: «From the account books of the Sant’Agnese confraternity, we know that the mountain of the Ascension was made at various times of just three steps, or of a raised platform covered with painted hessian and decorated with trees in pots. The Abraham and Isaac panels prepared by Brunelleschi and Ghiberti in 1401, as they competed for the commission to make the second set of Baptistry doors (...), show how the iconography can be reduced to a bare minimum ad still tell the whole story. The ‘house’ of Abraham, like the house of the Prodigal Son, is not described in any way, but here my impression – and it is only that – is of a tent, such as we see in Ghiberti’s panel in the Porte del Paradiso (...)».

14. Newbiggin, *Il testo e il contesto* cit., p. 33.

15. Newbiggin, *Il testo e il contesto* cit., pp. 32-3.

ma in quella di San Felice in Piazza, Piero de' Medici «aveva impiegato notevoli somme per abbellire la chiesa della SS. Annunziata, e al Belcari sembrava giusto e conveniente ricordare il fatto con quella sua opera»<sup>16</sup>. Il sonetto di dedica dell'*Abram e Isac* è il seguente, che Galletti leggeva dall'importante ms. Magliabechiano VII.690 allestito dal figlio di Belcari, anche lui di nome Feo, attorno alla data di morte del padre avvenuta nel 1484<sup>17</sup>:

*Feo Belcari a Giovanni di Cosimo de' Medici*

Sì magni doni e tante grazie semini,  
Giovanni mio, che con ragione legittima  
per tutta terraferma e per marittima  
gloria ed onore e fama a Cosmo gemini. 4

D'Abraam la storia mando a te, che memini  
tu concupir, da me composta in rittima  
quando in sua senettù volse far vittima  
del suo figliuol, che mai fé torto a nemini. 8

Iosefo ho letto antico storiografo,  
De Lira Nicolao dottore esimio  
ed Origen dove non è sofistico. 11

Sopra quel meditando in lor chirografo  
col mio parvolo ingegno, ardito nimio,  
da ognun prendendo ho fatto un senso mistico. 14

Riporto anche il sonetto di dedica a Piero per l'*Annunciazione*<sup>18</sup>:

*Feo Belcari al magnifico uomo Piero di Cosimo de' Medici*

S'e nostri antichi agli dei falsi e vani  
cultivarono i templi in tanto onore,  
a Iesù Cristo Dio, vero Signore,  
quanto più debbon fare i buon cristiani. 4

16. Martelli, *Feo Belcari* cit., p. 20.

17. Si cita il testo da *Le rappresentazioni di Feo Belcari* cit., p. 2. Dal testo di Galletti ci si discosta in due punti: v. 2 *ragione* invece di *ragion*; v. 9 *storiografo* invece di *storiografo*. Per la descrizione del ms. vd. l'inventario di A. M. Testaverde - A. M. Evangelista, *Sacre rappresentazioni manoscritte e a stampa conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Firenze-Milano, Giunta regionale toscana-Editrice bibliografica, 1988, p. 11; Newbigin, *Nuovo corpus* cit., p. XIV. Sulla sua importanza vd. Newbigin, *Il testo e il contesto* cit., pp. 22-3.

18. *Le rappresentazioni di Feo Belcari* cit., p. 47.

Più ch'altri in questo porgendo le mani  
 tu e 'l tuo padre, con perfetto core,  
 dal mondo laude, e da Dio grande amore  
 meritate ottener più ch'e romani. 8

Ond'io, vedendo te molto esser volto  
 ad onorar l'Annunziata santa  
 in molti modi, come può vedersi, 11  
 del mio veghiare alquanto tempo ho tolto,  
 e tal mister, come la Chiesa canta,  
 io te lo mando recitato in versi. 14

Al netto dei dati finora conosciuti, una risposta potrebbe provenire giustappunto dal rimando all'*Annunciazione*, il cui sonetto è datato, se si presta fede alla lettera di Belcari indirizzata a Barbara di Brandeburgo il 13 febbraio 1469 in cui glielo allega assieme al sonetto in lode di Cosimo per la *Rappresentazione dell'Ascensione*, tra 1468 e 1469<sup>19</sup>: che Belcari, nell'assegnare a distanza di tempo un ispiratore a ciascun'opera, pensasse a un *pendant* "di famiglia"? Certo è che anche per un uomo e un letterato «saldamente medico»<sup>20</sup> come Belcari il motivo centrale dell'ispirazione delle sue sacre rappresentazioni, connotate da una «stratificazione profonda» di molteplici significati spiritualizzanti<sup>21</sup>, non poteva essere il sotteso allegorico-politico; ma credo giusto affermare che dalla scelta di queste dediche traspare ancor più la consapevolezza del valore del clientelismo medico<sup>22</sup>.

Richiamare questi dati sull'*Abram e Isac* è importante, perché contribuisce a chiarire una delle finalità della scheda filologica: fornire un'idea precisa dell'estensione della tradizione, e quindi della fortuna, di questo testo. Rispetto alla lista pubblicata da Newbiggin nel 1981<sup>23</sup>, si possono aggiungere gli altri manoscritti di séguito elencati:

19. Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, 1100, c. 420r. La lettera è trascritta per intero in Newbiggin, *Feste* cit., vol. II, pp. 252-3.

20. La definizione è di Martelli, *Feo Belcari* cit., p. 20.

21. Ivi, p. 35.

22. Questo benché, come già notava Newbiggin, *Feste* cit., vol. I, p. 29, nota 71, non si trovi nessuna traccia di opere belcariane nella biblioteca personale di Cosimo o di Piero: vd. A. C. De la Mare, *Cosimo and his Books*, in *Cosimo "il Vecchio" de' Medici, 1389-1464. Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's birth*, ed. by F. Ames-Lewis, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 115-56; F. Ames-Lewis, *The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici*, New York, Garland, 1984.

23. Anticipata in Newbiggin, *Il testo e il contesto* cit., pp. 35-7, la si legge in Newbiggin, *Nuovo corpus* cit., p. XIV. Un aggiornamento del regesto è offerto ora in New-



- Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca, Manoscritti letterari 131
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.744
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano XI.85
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, Riccardiano 1429
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, Riccardiano 4022
- Milano, Archivio Provinciale Cappuccino Lombardo, A01
- New York, The Morgan Library and Museum, M.480
- Paris, Bibliothèque Nationale de France, Italien 1085
- Roma, Biblioteca Angelica, 2235
- Roma, Biblioteca Angelica, 2275

Senza pretesa di esaustività, la scheda filologica informa al momento di trentasei manoscritti che tramandano l'*Abram e Isac*; l'*Annunciazione*, secondo le ultime indagini<sup>24</sup>, è tramandata da meno della metà dei codici. L'osservazione di Newbigin per cui, di fatto, l'*Abram e Isac* non sarebbe mai uscito del tutto dal giro della stampa<sup>25</sup>, trova adesso conferma precisa nel numero delle sue ristampe, stilato a partire dai dati reperiti dal *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, dal *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, dall'*International Short Title Catalogue* e dall'*Universal Short Title Catalogue*<sup>26</sup>.

Un testo estremamente popolare, dunque, quello dell'*Abram e Isac*; popolare perché, come hanno già messo in luce Newbigin e Ventrone<sup>27</sup>, al contenuto era assimilato un fine didattico e parenetico. Quanto riportato nella tavola riassuntiva degli episodi orienta verso una sacra rappre-

bigin, *Making a Play for God* cit., vol. II, pp. 812-3. Preciso che ho potuto consultare il censimento frutto delle ricerche di Newbigin solo in preparazione ai presenti Atti.

24. Newbigin, *Feste* cit., vol. II, pp. 251-2, elencava dodici manoscritti.

25. Ivi, p. vi: «As Cioni's bibliography of printed rappresentazioni shows, a large number of the plays remained in print well into the eighteenth century, and some, like Feo Belcari's *Abramo e Isac* have virtually never been out of print». Newbigin fa qui riferimento a A. Cioni, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Firenze, Sansoni, 1961. Per lo studio della bibliografia delle sacre rappresentazioni cfr. inoltre P. Colomb de Batines, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI*, Firenze, Società tipografica, 1852; P. Kristeller, *Early Florentine Woodcuts with an annotated List of Florentine illustrated Books*, London, K. Paul, Trench, Trübner and Co., 1897; M. Sander, *Les livres à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530: essai de bibliographie et de son histoire*, Milano, Hoepli, 1941-1943; A. J. Schutte, *Printed Italian Vernacular Religious Books 1465-1550. A Finding List*, Genève, Droz, 1983.

26. Per cui si veda la relativa scheda filologica in questo volume alle pp. 208-13.

27. Vd. Newbigin, *Il testo e il contesto* cit., p. 33; Ventrone, *La sacra rappresentazione fiorentina* cit., pp. 260-1; Ead., *S. Antonino e l'uso del teatro nella formazione del cittadino devoto*, in «Memorie domenicane», 43 (2012), pp. 549-67.

sentazione dalla narrativa estremamente semplice, che segue passo dopo passo le Scritture, eccezion fatta per le scene aventi come protagonista Sara<sup>28</sup>. Si tratta in particolare del dialogo angosciato della donna con i servi circa la scomparsa di Abramo e Isacco (ottave 19-22)<sup>29</sup>:

19

«O tutti quanti voi di casa mia,  
per Dio, udite quel che vi favello:  
ecco verun che sappi ove si sia  
el nostro Abram e 'l mio Isaac bello?<sup>30</sup>  
Già son tre giorni che gli andaron via:  
nel cor mi sento battere un martello;  
E 'l lor partirsi senza farmi motto  
m'ha di dolor la mente e 'l corpo rotto».

*Uno de' servi risponde a Sarra, e dice così:*

20

«Madre benigna, reverenda e santa,  
di quel che parli non sappiam niente:  
veggendoti sommersa in doglia tanta,  
di loro abbiām domandato ogni gente;  
Di sapergli trovar nissun si vanta,  
ma ben crediam che fien qui prestamente.  
Sempre si vuol, dove non è rimedio,  
sperare in Dio fuggendo angoscia e tedio».

*Dipoi Sarra si volge in altra parte e dice:*

28. Sul motivo dell'inserzione delle scene di Sara ha provato a rispondere Martelli, *Feo Belcari* cit., pp. 33-4, in margine all'ottava 11 dove Abramo ingiunge a Isacco di non svegliare la madre: «L'interpretazione dei due sessi, per cui l'uno è figura dello spirito, l'altro della carne, è comune a tutta l'esegesi biblica». Le scene servirebbero, quindi, a rafforzare il tema del rapporto tra carne e spirito allegoricamente rappresentate dalla coppia Sara-Abramo.

29. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., vol. I, pp. 48-9. Dal testo di D'Ancona ci si discosta nei seguenti punti: 2, v. 2 *ubidiēza* invece di *ubidienza*; 4, v. 2 *suo* invece di *suo'*; 14, v. 4 *suo* invece di *suo'*; 14, ibid. *oziose* invece di *oziose*, sottintendo dialefe d'eccezione; 19, v. 3 *ove si sia* invece di *dove si sia*; 55, v. 6 *levar* invece di *levare*. Per quanto riguarda la punteggiatura, si può proporre una virgola a fine verso nei seguenti casi: 35, v. 4; 43, v. 7; 57, v. 8, collegando sintatticamente quest'ultima con l'ottava successiva.

30. È da precisare che nel testo la forma del nome di Abramo (*Abram*) è da intendersi tronca. Nel caso del nome di Isacco, la forma *Isac* è ovviamente da intendersi come monosillabo, mentre la forma *Isaac* come bisillabo piano.

21

«O patriarca Abram, signor mie caro,  
o dolce Isaac mio, più non vi veggio:  
El riso m'è tornato in pianto amaro,  
e, come donna, vò cercando il peggio.  
Signor del cielo, s'io non ho riparo  
di ritrovargli più, viver non chieggo.  
Men doglia mi era di sterile starmi,  
che del marito e figliuol mio privarmi».

*Un servo risponde a Sarra così:*

22

«Deh non dir più così, madonna nostra,  
che Dio non abbandona i servi suoi».

*Sarra risponde:*

«I' veggio ben che la carità vostra  
vi fa parlar quel che vorresti voi».

*El servo risponde:*

«Caccia da te quel pensier che ti mostra  
che e' non possin ritornare a noi».

*Sarra a' servi:*

«Come mi posso contener dal pianto,  
privata del marito e 'l figliuol santo?»

E delle ottave in cui Sara chiede spiegazioni della loro scomparsa direttamente al figlio (53)<sup>31</sup>, per poi abbandonarsi alla gioia per la salvezza accordata alla sua famiglia (59-60)<sup>32</sup>:

53

«Dolce figliuol, conforto del mio core,  
nel tuo partir perché non mi parlasti?  
O santo mio compagno e buon signore,

31. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., vol. I, p. 56.

32. Ivi, vol. I, pp. 57-8.

in quanti affanni e pene mi lasciasti!  
 Ha meritato questo el grande amore  
 ch'i' v'ho portato, che voi mi celasti  
 vostra partita? E son sei giorni stata  
 più ch'altra donna afflitta et tribolata».

(...)

59

«Pel tuo parlare son tanto smarrita  
 che gli spiriti miei sento mancare:  
 al mondo non fu mai tal cosa udita.  
 e stupefatta sto pur a pensare  
 quel c'hai parlato; e tutta impaurita  
 sol dell'audito tu mi fai tremare:  
 E veggo ben che costretta d'amore  
 ebbi ragion di stare in gran dolore.

60

Miracolosamente i' t'acquistai,  
 con miracol maggior se' ritornato.  
 Per che finiti son tutti i miei guai:  
 con tutto il cor il Signor sia laudato!  
 Per soddisfare al dolor ch'io portai  
 vo' che si canti e balli in questo lato;  
 ciascun in compagnia dell'Angiol buono  
 ringrazi Iddio di questo magno dono!»

In virtù di questi ampliamenti, l'*Abram e Isac* si qualifica come una delle sacre rappresentazioni più estese della produzione belcariana: si tratta nel complesso di sessantadue ottave, contro i numeri – relativi alle rappresentazioni di sicura attribuzione a Belcari e non continuate da altri, escludendo dunque la *Rappresentazione di S. Giovanni*, continuata da Tommaso Benci<sup>33</sup> – di quarantotto ottave per l'*Annunciazione*, di trentasette per la *Rappresentazione del Dì del Giudizio*, scritta a prosecuzione delle ottave allestite dall'araldo Antonio di Matteo di Meglio, e di venti per la *Rappresentazione di S. Panunzio*<sup>34</sup>. Anche

33. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., vol. I (*Rappresentazione di San Giovanni nel deserto*: pp. 241-57), vol. II (*Rappresentazione di San Panunzio*, pp. 65-70), vol. III (*Rappresentazione del Dì del Giudizio*, pp. 499-523).

34. Ancor più brevi, tanto che si ipotizza incompiutezza o almeno frammentarietà, sono la *Rappresentazione dell'Ascensione*, che consta di nove ottave e la *Rappresentazione del Dì della Pentecoste*, di appena tre ottave. Vd. Newbiggin, *Feste* cit., vol. II, pp. 253-7.

l'apparato di didascalie è piuttosto corposo: ne ha reso un'idea Newbigin, saggiando la sostanziale differenza di alcune didascalie rispetto a quelle che possono leggersi nell'edizione di D'Ancona<sup>35</sup>. Alla lunghezza della rappresentazione contribuiscono altre parti: le ottave che corrispondono all'«annuncio della festa» da parte dell'angelo, sede canonica del riassunto della storia sacra oggetto della rappresentazione, con un inquadramento preciso nelle Scritture – per l'*Abram e Isac*: «nel *Genesis* la santa Bibbia narra», 2, v. 1 –, sono ben sette<sup>36</sup>:

## I

L'occhio si dice ch'è la prima porta  
per la qual lo 'ntelletto intende e gusta,  
la seconda è l'udir con voce scorta,  
che fa la mente nostra esser robusta:  
però vedrete e udirete in sorta  
recitare una storia santa e giusta;  
ma se volete intender tal Misterio  
state divoti e con buon desiderio.

## 2

Nel *Genesis* la santa Bibbia narra  
come Dio volse provare l'ubidiènza  
del patriarca Abram sposo di Sarra,  
e per un agnol gli parlò in presenza:  
allora Abram gli sua orecchi sbarra,  
inginocchiato con gran reverenza,  
avendo il suo disio tutto disposto  
di voler far quanto gli fosse imposto.

35. Newbigin, *Il testo e il contesto* cit., pp. 23-7.

36. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., vol. I, pp. 44-5. Sull'«annuncio» dell'angelo a introduzione della recita vd. 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. 195-25. Sul prologo dell'*Abram e Isac* vd. N. Newbigin, «L'occhio si dice ch'è la prima porta»: *Seeing with Words in the Florentine 'sacra rappresentazione'*, in «*Mediaevalia*», 27 (2006), pp. 185-205. Durante la discussione del seminario è emersa la proposta di leggere in questo prologo un segno dell'influsso della struttura della predica, che prevedeva *introductiones* più lunghe e articolate in determinati momenti dell'anno liturgico, come indicato in C. Delcorno, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Firenze, Olschki, 1975, p. 139.

3

Iddio gli disse: «Togli il tuo figliuolo  
unigenito Isac, il qual tu ami,  
e di lui fammi sacrificio solo:  
e mosterrotti il monte, perché bami  
saper il loco; e non menare stuolo:  
Va', ch'io tel mosterrò senza mi chiami:  
cammina per la selva aspra e deserta  
e fammi sol del tuo figliuolo offerta».

4

Considerate un poco il parlar solo  
di tal comandamento con suo rami:  
non bisognava dir dopo «*il figliuolo*»  
«*unigenito Isac el qual tu ami*»  
se non per darli maggior pena e duolo,  
aprendo del suo cor tutti i serrami,  
poiché Ismael era ito in esilio  
con la sua madre, per divin consilio.

5

Non dice Dio che l'uccida in quell'ora,  
ma fallo andar per tre giorni in viaggio,  
perché il dolore abbia lunga dimora.  
Col figlio andando per loco selvaggio  
tutto il suo cor di doglia si divora,  
ponendo addosso sopra il figliuol saggio  
le legne; ed egli insieme per quel loco  
portava in mano il gran coltello e 'l fuoco.

6

Isaac disse allora: «O padre mio,  
dov'è la bestia che debb'esser morta?»  
Abram rispose: «El nostro grande Iddio  
provederà ch'ella ci sarà porta;  
fa' pure d'avere in lui tutto il disio,  
e questo peso volentier sopporta:  
qualunque serve a lui con puro core  
sostiene ogni fatica per suo amore».

7

Questo parlar d'Isac era un coltello,  
che 'l cor del santo Abram feriva forte,  
pensando ch'al figliuol suo dolce e bello

con le sue proprie man dovea dar morte.  
Da molte cose era tentato quello  
non ubidire a così dura sorte:  
ma del servire a Dio avendo sete  
volse ubidir, siccome voi udirete.

L'altro inserto narrativo che influisce sull'ampiezza del testo è quello in cui Isacco riferisce alla madre quanto è accaduto sul monte (ottave 54-8)<sup>37</sup>:

54

«Risponder voglio, o santa genitrice,  
per consolar la tuo afflitta mente:  
In questo punto se' fatta felice  
più che altra donna al mondo sia vivente:  
Per ubidire all'uom giammai non lice  
disubidire a Dio onnipotente.  
Dunque non ti doler, ma tutta lieta  
intendi ben nostra andata secreta.

55

El massimo monarca, eterno Dio,  
volse il nostro fedel Abram provare,  
e comandògli che del corpo mio  
dovessi santo sacrificio fare:  
E lui con un secreto mormorio  
ci fe' levar di notte et camminare.  
Avendo nel suo core impresso et sculto  
questo precetto, a tutti il tenne occulto.

56

Abraam, di sancta ubbidienza fonte,  
mi menò seco senza dirmi questo,  
ma quando fummo saliti in sul monte  
mi fe' il divin precetto manifesto,  
e con buon modo e con parole pronte  
a questa morte mi dispose presto,  
e legommi le man, nudo spogliato,  
e in sulle legne m'ebbe collocato.

57

Alzando 'l braccio per volermi dare  
di questo gran coltello in sulla testa,

37. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., vol. I, pp. 56-7.

l'angiol di Dio li cominciò parlare  
 prendendo la suo man dicendo: "Questa  
 morte non voglio che tu faccia fare  
 al tuo figliuol, e non gli dar molesta".  
 Allor mi sciolse e con gran riverenza  
 rendendo laude a Dio di tal clementia.

58

Voltossi Abram, e vide un bel montone  
 posto tra' prun miracolosamente,  
 el quale offerse con gran divozione  
 sopra del foco per me innocente.  
 Di nuovo Iddio gli fe' promissione  
 di molti beni, e come tutta gente  
 sarebbe nel suo seme benedetta.  
 Dunque felice sei, madre diletta».

Il caso dell'*Abram e Isac* permette insomma di osservare una notevole tendenza alla dilatazione del tessuto testuale biblico di partenza<sup>38</sup>. Non è da escludere che dietro questa scelta, al di là dell'evidente intento didattico, possano celarsi degli indizi per capirne meglio l'occasione di rappresentazione.

Sappiamo per certo che, all'epoca, sul corretto allestimento delle sacre rappresentazioni vigilava il domenicano Antonino Pierozzi, maestro e amico di Belcari ancor prima della nomina ad arcivescovo di Firenze<sup>39</sup>: si deve a lui la redazione, tra 1440 e 1454, della *Summa theologica*, dalla quale Belcari poté attingere non solo gli insegnamenti della tradizione patristi-

38. Ventrone, *Per una morfologia*, cit.; D. Delcorno Branca, *Fra cantare e sacra rappresentazione*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, a cura di M. Picone - L. Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 97-111: 98-101.

39. Sulla regolamentazione antoniniana delle sacre rappresentazioni vd. R. C. Trexler, *The Episcopal Constitutions of Antoninus of Florence*, in Id., *Church and Community 1200-1600. Studies in the History of Florence and New Spain*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1987, pp. 441-66. Sulle confraternite si ricordano anche gli studi di R. C. Trexler, *Ritual in Florence: Adolescence and Salvation in the Renaissance*, in Ch. Trinkaus - H. A. Oberman, *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, Leiden, Brill, 1974, pp. 200-64 (poi tradotto in Id., *Famiglia e potere a Firenze nel Rinascimento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1990, pp. 79-163); Id., *Public life in Renaissance Florence*, New York-London, Academic Press, 1980; L. Polizzotto, *Children of the Promise. The Confraternity of Purification and the Socialization of Youths in Florence. 1427-1785*, Oxford, Oxford University Press, 2004.



ca (Agostino e Tommaso *in primis*) ma anche le tecniche per una predicazione efficace<sup>40</sup>. La forma della predica che sembra trovare coincidenza in questo tipo di recite è la costruzione retorica cosiddetta *a thema*, nella quale il versetto biblico o la frase evangelica scelti, «enunciati solitamente dall'angelo nell'*annunzio*, ven[ivano] ripresi ed illustrati attraverso l'esemplare svolgimento della vicenda sacra»<sup>41</sup>; ma, almeno nello sviluppo del tema portante, non è questo il caso dell'*Abram e Isac* o dell'*Annunciazione*: il loro modello è inequivocabilmente quello, per dirla con le parole di Pierozzi, della predica *per expositionem evangelii*<sup>42</sup>. Anzi, questo comodo modo di ordinare la storia biblica, tratteggiando scene vivaci senza comprometterne l'esemplare chiarezza, sembra essere il prediletto di Belcari nella totalità delle sue sacre rappresentazioni. Non un caso, forse, vista l'amicizia con Pierozzi: l'arcivescovo, su delega diretta di papa Eugenio IV, si era fatto promotore già nei primi anni Quaranta – la Bolla papale è del 1442 – di quelle confraternite di giovani e di “fanciulli” che facevano capo al convento di San Marco, e incoraggiò sempre più il loro coinvolgimento sia nella messinscena vera e propria, sia nell'ascolto delle sacre rappresentazioni<sup>43</sup>.

Secondo le analisi di Ventrone e di Newbiggin, l'*Abram e Isac* è un esempio di messinscena improntata alla spinta edificante di Pierozzi proprio per il ruolo attoriale affidato ai giovani delle confraternite<sup>44</sup>; e una vicenda come quella di Abramo e Isacco, il cui protagonista era un giovinetto devoto sia al proprio padre sia a Dio, doveva essere ideale per invitare i “fanciulli” a salvarsi dalle insidie del mondo seguendone l'esempio<sup>45</sup>.

40. A. D'Addario, *Pierozzi, Antonino, santo*, in *DBI*, vol. III, 1961, pp. 525-32; sulla *Summa theologica* vd. l'importante volume monografico di P. F. Howard, *Beyond the Written Word. Preaching and Theology in the Florence of Archbishop Antoninus 1427-1459*, Firenze, Olschki, 1995.

41. Ventrone, *La sacra rappresentazione fiorentina* cit., p. 262. Su forme e strutture della predicazione vd. Delcorno, *Giordano da Pisa* cit., pp. 1-237.

42. Antonino Pierozzi, *Summa theologica*, a cura di I. Colosio, Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1959 [facsimile dell'edizione: Veronae, ex typografia seminarii, apud Augustinum Carattonium, 1740]: «Septem igitur modis [s.c. predicationis] procedi potest. Et primus est per expositionem evangelii seu epistole quod de die occurrit, de parte in parte moralia inserendo» (p. III, t. XVIII-XIX: *De forma predicationis*, 4, 1).

43. D'Addario, *Pierozzi* cit., p. 527.

44. Newbiggin, *Il testo e il contesto* cit., p. 33 e Ventrone, *La sacra rappresentazione fiorentina* cit., pp. 260-1.

45. Nessuna evidenza di prova è emersa di quale confraternita specifica potesse trattarsi, anche se finora gli studi suggeriscono di guardare in senso lato alle attività

A sottolineare il richiamo alla sensibilità religiosa collettiva, riporto a puro titolo esemplificativo alcuni esempi in cui Belcari propone pratiche di catechesi e del ben vivere cristiano. Risaltano, nell'ordine, la remissione dei peccati<sup>46</sup>:

14

«Camminiam dunque col divino aiuto  
perocché in punto son tutte le cose,  
e nessun per la via sia dissoluto  
in suo pensieri, o in parole oziose.  
*Ciascun ripensi s'egli è mai caduto  
contra ragione in cose viziose,  
e d'ogni colpa a Dio chieggiam perdono,  
rendendo grazia a lui d'ogni suo dono*».

La predisposizione alla morte in pensieri e azioni, con rimando più che evidente alle *artes bene moriendi*<sup>47</sup>:

35

«Se tutto 'l tempo che l'uom vive al mondo  
facessi ciò che Dio gli avesse imposto,  
e quando giugne a questo grievè pondo  
del suo morir, non fusse ben disposto  
non fruirebbe mai nel Ciel giocondo  
l'Eterno Dio, anzi sarebbe posto

ricreative e catechetiche promosse nell'ambiente di San Marco. Ricordo comunque che anche prima dell'impegno riformatore di Pierozzi presso il convento domenicano esisteva dal 1417 – e che non doveva essere ancora estinta nel 1449-1450 – la Confraternita di S. Niccolò del Ceppo nel quartiere di S. Croce cui apparteneva la chiesa di S. Maria Maddalena: vd. L. Sebreghondi Fiorentini, *La Compagnia e l'Oratorio di San Niccolò del Ceppo*, Firenze, Salimbeni, 1985.

46. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., vol. I, p. 47.

47. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., vol. I, p. 52. Devo il suggerimento a N. Marcelli. Sulle *artes bene moriendi* vd. M. C. O'Connor, *The Art of Dying Well. The Development of the Ars moriendi*, New York, Columbia University Press, 1942; A. Tenenti, *Il senso della vita e della morte nel Rinascimento: Francia e Italia*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 62-120 (capitoli III: *L'arte di ben morire* e IV: *L'arte di ben vivere e ben morire*); R. Chartier, *Les arts de mourir, 1450-1600*, in «Annales. Economies, sociétés, civilisations», 31, 1 (1976), pp. 51-75: 51-3. Per un succinto quadro dell'osservanza domenicana prima di Savonarola vd. G. Zarri, *Osservanze mendicanti tra Quattro e Cinquecento. Una riflessione storiografica e alcuni esempi milanesi*, in «Memorie domenicane», n.s., 47 (2016), pp. 23-37: 29-31.

giù nell'Inferno in sempiterno pene;  
*però priega il Signor che muoia bene».*

*Isaac alza gli occhi al cielo e dice:*

36

«O vero sommo Dio, se mai t'avessi  
 per ignoranza in alcun modo offeso,  
*priego che m'abbi i mie' vizi rimessi,*  
 e fammi tanto del tuo lume acceso  
 ch'e' mie' pensier sien tutti in te impressi  
 per esser tra gli eletti in ciel compreso:  
 dunque se vuoi che sia teco congiunto,  
*fammi costante e forte in questo punto».*

*Poi si volge al padre e dice:*

37

«O dolce padre mio, pien di clemenza,  
 riguarda me condotto al punto stremo:  
*priega l'eterno Dio che suo potenza*  
*mi faccia forte,* perché alquanto temo;  
 perdonami ogni mia disubidienza,  
 ché d'ogni offesa con tutto il cor gemo;  
 ma prima ch'io patisca passione,  
*prego mi dia la tua benedizione».*

Infine, i canti di lode e di ringraziamento a Dio<sup>48</sup>:

43

«Guarda se 'l nostro Dio è clementissimo,  
 che, conoscendo il nostro desiderio,  
 ha provveduto d'un monton bellissimo,  
 E qui tra' pruni è posto in gran misterio;  
 del qual vo' far sacrificio santissimo  
 per te, figliuol, che se' mio refrigerio.  
*E mentre che facciamo il sacrificio,*  
*laudiamo Dio di sì gran beneficio.*

*Dipoi pigliano il montone, e sacrificanlo su l'altare: e mentre che  
 arde, dicono insieme questa stanza:*

48. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* cit., vol. I, pp. 53-4.

44

«*Gratie rendiamo a te, Signor pacifico,  
che ci donasti tanta fortitudine!*

Accetta questo don che a te sacrifico,  
il qual ponesti in questa solitudine:  
col cor ti priego, e con lingua specifico  
che ci conduchi a tuo beatitudine:  
e questo loco chiamo per memoria  
“*El signor vede*”, a tuo trionfo e gloria.

Per quanto possiamo immaginare che il pubblico, anche il più imberbe, potesse trarre giovamento da questo strumento didattico, sappiamo che in quegli anni andò aumentando il numero di approcci poco consoni al carattere religioso delle manifestazioni da parte del pubblico. Nel caso dell'*Abram e Isac*, una testimonianza d'eccezione proviene dal *Libellus* di Gentile Becchi, l'ecclesiastico al servizio di casa Medici soprattutto come precettore di Giuliano e Lorenzo e come «delegato alla scrittura»<sup>49</sup> e che, con gli anni, divenne confidente di Lorenzo. Becchi doveva trovarsi tra gli spettatori della rappresentazione in Santa Maria Maddalena se ne rimase così colpito da comporre, a caldo, prima un epigramma<sup>50</sup>:

In tenerum patrius ensis dum caderet Isac,  
vix noster lachrimas tenuit Antonius.  
Nec mirum: teneros amavit semper et ultro.  
Si puerum laedas, ingemet ille pius.

E poi un carme in distici elegiaci, che ne precisava e sviluppava l'ispirazione<sup>51</sup>:

Crudelis genitor, genito iam parce cruori:  
deficere in lachrimas en facis Antonium!

49. Sul fenomeno della scrittura per delega, cfr. L. Miglio, «*Perché ho charestia di chi scriva*». *Delegati di scrittura in ambiente medico*, in Ead., *Governare l'alfabeto. Donne, scrittura e libri nel Medioevo*, premessa di A. Petrucci, Roma, Viella, 2008, pp. 133-62.

50. Cito il testo da N. Marcelli, *Gentile Becchi. Il poeta, il vescovo, l'uomo. Con edizione critica, traduzione e commento delle poesie latine*, Firenze, Le Lettere, 2015, p. 302 (epigramma n. 23). Il componimento era dotato a questo stadio della rubrica: «in Antonium».

51. Ead., *Gentile Becchi* cit., pp. 99-101 (carme n. 11). Riporto qui la rubrica discorsiva che lo accompagna: «Dum referretur Abrahae sacrificium in quo Isahac personam puer agebat, quem Antonius pedico deperibat».

Heu! tenerum patrius iugulum penetraverit ensis,  
heu! cadet ante aras hostia nuda puer.  
Te, pater, en spectat manibus post terga ligatis,                   5  
supplex nuda gemens unica progenies!  
Te prius, et quotquot senior male continent aetas,  
perde, tuis parce: nam perit Antonius.

Com'è stato sottolineato da Marcelli in sede di commento<sup>52</sup>, tra la folla che aveva assistito a quella prima rappresentazione assieme al poeta si trovava anche il pederasta Antonio, che, preso da passione per il giovane attore protagonista, dimostra – nel ricordo di Becchi – una partecipazione commossa fino al pianto del momento della morte di Isacco. Mi servo delle parole di Marcelli a riguardo<sup>53</sup>:

Da notare l'effetto estraniante provocato dai versi del Becchi in relazione all'ambientazione: stridente, infatti, è il contrasto tra la devozione che spingeva all'allestimento delle sacre rappresentazioni a Firenze e i pensieri che lo spettacolo suscita nello spettatore Antonio, per non parlare delle finalità didattico-edificanti sottese alla creazione di questa forma di teatro sacro e gli effetti tutt'altro che edificanti prodotti dallo spettacolo in Antonio: si può senza dubbio affermare che la situazione e le pulsioni illustrate dal Becchi erano proprio quelle che sant'Antonino, vescovo di Firenze, raccomandava di fuggire anche grazie all'allestimento di queste sacre rappresentazioni (...). Nelle rappresentazioni teatrali il problema maggiore era costituito dalla presenza di attori giovinetti, che potevano suscitare pensieri impudichi.

I timori di Pierozzi non erano, quindi, senza base di fondamento, e il carne di Becchi ne è la diretta testimonianza. La vanità dei sensi, nemica della buona coscienza – nell'*Abram e Isac*, Isacco stesso indugia sulla malinconia per il mondo che sta per abbandonare e ingaggia una dura lotta contro sé stesso prima di obbedire al padre<sup>54</sup> – appariva ancora, nonostante gli sforzi dell'arcivescovo, l'ostacolo più grande per la corretta ricezione degli insegnamenti della sacra rappresentazione.

Pare a questo punto lecito chiedersi se la lunghezza del testo rispecchiasse non solo la maniera migliore per impartire insegnamenti di vita e spirituali, ma anche una durata effettivamente più lunga rispetto alle altre

52. Ead., *Gentile Becchi* cit., p. 100.

54. Faccio notare che su questo tema si sofferma la didascalia tra ottava 26 e 27: «Isac, *combattendo la sensualità con la ragione*, piangendo risponde (...)» (corsivi miei).

sacre rappresentazioni. La domanda appare lecita perché Belcari non sembra affidare al caso nessun aspetto della rappresentazione: se il tema e il suo modo di esporlo erano stati calibrati sul pubblico come sappiamo, non c'è ragione per non credere che anche la sua ampiezza fosse stata calibrata sull'occasione cui era destinata. Non sappiamo con esattezza in che periodo dell'anno fu rappresentato l'*Abram e Isac*. Un tentativo di restringere il campo circa l'occasione della sua recita è stato offerto da Ventrone: «Dal momento che le recite spesso avvenivano durante il carnevale, penso che la data [della rappresentazione dell'*Abram e Isac*] vada intesa nello stile fiorentino *ab Incarnatione* e tradotta, dunque, al 1450 (...)»<sup>55</sup>. Tentativo che troverebbe forza nel fatto che anche la *Rappresentazione del vitello sagginato* sembra essere stata rappresentata l'ultimo giorno di Carnevale del 1450<sup>56</sup>. Ma proprio per il carattere incerto di queste datazioni, si potrebbe provare ad affiancare a quella di Ventrone una ricostruzione diversa.

Si potrebbe ipotizzare, ad esempio, che l'*Abram e Isac*, con la sua lunga esposizione della storia sacra, fosse stato programmato per un'occasione di ampio respiro, durante la quale era lasciato del tempo libero alla popolazione per attività ricreative e edificanti; un'occasione che poteva permettere a quanti più potessero di partecipare, indipendentemente da età, estrazione sociale e impiego. Come già notava Newbiggin, eliminando le feste di S. Giovanni, delle quali sappiamo che l'*Abram e Isac* non faceva parte<sup>57</sup>, è naturale rivolgere l'attenzione ad altri momenti importanti per la vita cittadina, come quelli che salutavano l'inizio di un nuovo tempo di liturgia: Avvento, Quaresima o Passione<sup>58</sup>. Dei tre periodi sacri, è facile collegare l'*Abram e Isac* con il secondo, cioè con il tempo di penitenza in preparazione alla Pasqua: Isacco, come Cristo, è figlio unico, concepito da

55. Ventrone, *Teatro civile* cit., p. 151.

56. ASFi, Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo, 1654, cc. 90v e 91v, per cui vd. N. Newbiggin, *Plays, Printing and Publishing, 1485-1500: Florentine "sacre rappresentazioni"*, in «La Bibliofilia», 90 (1988), pp. 269-96: 285. Vi è stata aggiunta un'altra registrazione, purtroppo senza data, apposta dopo quella del 18 febbraio 1450 (stile comune) che riferisce della spesa di ventidue uova per i berlingozzi, dolci tipici di Carnevale, per la *Rappresentazione del vitello sagginato*: «A spese fatte pella festa di Charnasciale a' festaiuoli, lb. 1», ivi, c. 91v, nella trascrizione di G. Ciappelli, *Carnevale e Quaresima. Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, p. 176.

57. Newbiggin, *Il testo e il contesto* cit., p. 33.

58. Ciappelli, *Carnevale e Quaresima* cit., pp. 173-9. Si noti che anche per le prediche più solenni i tempi erano gli stessi: vd. Delcorno, *Giordano da Pisa* cit., p. 139.

una donna in circostanze eccezionali, e si trova a dover morire senza aver commesso peccato. A proposito di Isacco, «figura tipologica» del figlio di Dio, Martelli aveva già notato come questo «prefigura[va] (...) lo smarrimento del Salvatore, [che] grida in punto di morte il suo *Eli, Eli, lamma sabachtani* («Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato»), ma lui [Isacco] invocando la presenza della madre»<sup>59</sup>. Una storia dal gran valore teologico, quella di Abramo e Isacco, di solito prescelta per la lettura della veglia o della Domenica di Pasqua.

Ma all'idea di una collocazione temporale dell'*Abram e Isac* in tempo di preparazione alla Pasqua – si parlerebbe quindi del marzo-aprile 1450, con Pasqua che cadeva il 5 aprile<sup>60</sup> – fanno ostacolo almeno due elementi. Il primo: non si sa con esattezza se tutte le parti che oggi leggiamo nell'*Abram e Isac* andassero a tutti gli effetti lette e/o recitate<sup>61</sup>; il secondo: nel cosiddetto «*liber constitutionum sinodali*» che raccoglieva i capisaldi della riforma di Pierozzi, si trovano tre disposizioni (nn. 30-32) che riguardavano le rappresentazioni, e una di queste istituiva proprio il divieto di fare spettacoli durante il periodo di Quaresima in vista della Pasqua, per non turbarne la preparazione<sup>62</sup>:

31. Item con ciò sia cosa che 'l tempo sacratissimo della quaresima sia maximamente disputato ad penitentia e udire le sancte prediche e uffici divini assiduamente, commendiamo ad tutti e ciaschuno, che non si faccia alchuna representatione dal principio della quaresima per insino all'età di Pasqua di resurexo, e mol(...)to maggiormente spettacoli mondani di giostre e simili vanitadi, sotto medesima pena.

*Ergo*: il periodo quaresimale antecedente la Pasqua era fortemente sconsigliato dalle autorità ecclesiastiche.

La disposizione non è datata, ma lo è la terza (n. 32), che proibiva l'intromissione delle rappresentazioni nelle processioni per S. Giovanni, e che

59. Martelli, *Feo Belcari* cit., p. 35.

60. Cfr. A. Cappelli, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo dal principio dell'era cristiana ai nostri giorni*, Milano, Hoepli, 1930, p. 61; G. Ciappelli, *Carnevale e Quaresima* cit., pp. 298-303 [Tabella 4. *Date della Pasqua e del Carnevale (martedì grasso) per gli anni 1300-1500*]. La data che ci interessa è a p. 301.

61. Le didascalie, molto probabilmente, non erano pensate per la recitazione: vd. M. Martelli, *Ancora sul teatro di Feo Belcari: aspetti ludici e aspetti edificanti*, in Id., *Letteratura fiorentina* cit., pp. 43-7.

62. Le «costituzioni» si leggono nel ms. BML Antinori 18. Ne cito il testo da Trexler, *The Episcopal Constitutions* cit., p. 460.

è riconducibile al 1453 o al più tardi al 1454<sup>63</sup>. Sappiamo quindi che almeno una di queste disposizioni fu redatta nei primi anni Cinquanta, quando l'*Abram e Isac* di Belcari era già andato in scena. Ma, anche in questo caso, quanto è possibile che l'*Abram e Isac* fosse stato rappresentato in un tempo liturgico che, proprio in virtù della sua importanza, era oggetto di un ripensamento per il modo con cui ci si apprestava a festeggiarlo? Non è detto, infatti, che all'epoca della loro redazione le disposizioni di Pierozzi non fossero già state messe in atto; e non è detto che l'approvazione ottenuta da Pierozzi nel 1454 fosse la prima che esse ricevevano<sup>64</sup>.

Sembra perciò al momento probabile pensare che anche l'allestimento dell'*Abram e Isac* fosse stato colto da questo moto riformatore. Purtroppo, non si hanno altre testimonianze degli anni Cinquanta che ci informano quando potessero essere riproposte le sacre rappresentazioni che cadevano nel periodo sconsigliato. Vale la pena notare, comunque, cos'era stato deciso due decenni dopo per la rappresentazione dell'*Annunciazione* che, essendo la festività il 25 marzo, cadeva spesso in tempo di Quaresima. Ecco cosa si legge in una Provvisione del 1470<sup>65</sup>:

Considerato che faccendosi nella chiesa di San Felice in Piaça di Firenze la festa della rappresentatione della Annuntiatione della gloriosa Vergine Madonna Sancta Maria ogni anno il primo martedì dopo la Pasqua della Resurrectione (...) bisogna che quegli che sono i deputati a fare i palchi e palchetti et altri apparecchi che si fanno in detta chiesa per detta festa lavorino in quella tutta la Settimana sancta e la domenica e il lunedì della Pasqua, che è appunto quel tempo nel quale universalmente per ciaschuno s'attende più a' fatti dell'anima che non si fa poi in tutto il

63. Trexler, *The Episcopal Constitutions* cit., pp. 449-50.

64. Ivi, p. 466, disposizione n. 60: «Constitutiones ordinate per dominum fratrem Antonium archiepiscopum florentinum de consilio et consensu domini Leonardi episcopi fiesolani, et domini Donati episcopi pistoriensis eius suffragiorum. MCCC-CLV». Ma si leggano le osservazioni di Trexler circa le due parti in cui si dividono le *Costituzioni* (*The Episcopal Constitutions* cit., pp. 443-4), sulle quali si basa ogni ipotesi di datazione del testo nel suo insieme. La disposizione (32) circa le processioni a S. Giovanni, ad esempio, fu messa in atto nel 1454: vd. Ventrone, *Teatro civile* cit., pp. 192-204 (paragrafo dal titolo: *San Giovanni: la riforma del 1454*).

65. ASFi, Provvisioni, Registri, 161, cc. 134v-135v (corsivi miei), pubblicato per intero in Ciappelli, *Carnevale e Quaresima* cit., pp. 177-8. Vd. anche N. Newbigin, *The Word made Flesh. The "Rappresentazioni" of Mysteries and Miracles in Fifteenth Century Florence*, in *Christianity and the Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, ed. by T. Verdon - J. Henderson, Syracuse, Syracuse University Press, 1990, pp. 361-75: 368, 374, nota 24, e la rettifica della segnatura della suddetta provvisione in Ciappelli, *Carnevale e Quaresima* cit., p. 178, nota 227.



resto dell'anno, che si viene pure per quello strepito e busso che v'è del continuo in que' dì a dar gran noia e a quegli che dicono l'ufficio in quella chiesa e a chi vi va per udirlo e per confessarsi e comunicarsi; et però, desiderando provvedere per modo che la festa di detta rappresentatione et l'apparecchio che si fa per quella in detta chiesa si faccia a tempo che non habbia a torre ad alcuna persona la divotione e consolatione sua dell'anima, *si prevede: che da quinci innanzi per ogni tempo da venire la detta festa s'intenda essere et sia permutata a la domenica dell'octava la mattina e il dì con le solemnità usate farsi per detta festa il primo martedì drieto alla detta Pasqua.*

Alla data del 1470, la rappresentazione per celebrare questa festa andava incontro a un ulteriore spostamento in avanti: non più il martedì dopo il Lunedì dell'Angelo, bensì quello dopo la cosiddetta domenica *in albis*.

Perciò, se il vincolo tra argomento e tempo della rappresentazione fosse stato rispettato come per le altre recite – ad esempio quelle di S. Giovanni, per citare solo le più spettacolari –, credo che sia possibile che l'*Abram e Isac* possa essere stato rappresentato proprio la settimana successiva alla domenica *in albis*, in analogia con lo spostamento in avanti – e non indietro – dell'*Annunciazione*: una settimana che, nella tradizione della Chiesa, è ancora legata alla solennità pasquale e all'interpretazione tropologica del sacrificio di Isacco *alter Christus*, in linea con l'accompagnamento alla meditazione che proponeva l'*Abram e Isac*.

Certo, delle eccezioni in tempo di Quaresima anche nel delicato momento di passaggio degli anni Cinquanta saranno capitate, ma per l'*Abram e Isac* non si hanno motivi per ipotizzare una rappresentazione straordinaria<sup>66</sup>. Ritornando all'idea di una possibile rappresentazione nel periodo pasquale, credo che si possa considerare verosimile l'ipotesi che l'*Abram e Isac* sia stato rappresentato nella settimana successiva alla domenica *in albis*, tra il 12 e il 19 aprile dell'anno 1450.

66. Un precedente di rappresentazione straordinaria fu in occasione del Concilio riunitosi a Firenze nel 1439, per la quale si rappresentò un'altra, non belcariana, *Annunciazione* undici giorni prima della Pasqua: vd. almeno Newbigin, *Feste* cit., vol. I, pp. 1-43; 2-12. La celebre descrizione che dette di questa rappresentazione il vescovo russo Abramo di Souzdal si legge in D'Ancona, *Origini* cit., vol. I, pp. 246-50.

ABSTRACT

*On the «Abram e Isac» by Feo Belcari*

This paper points to ten new manuscript witnesses of the *Rappresentazione di Abram e Isac* by Feo Belcari. It traces, with due bibliographical updates, the most debated or unresolved extra-textual issues, namely the dedication to Giovanni di Cosimo de' Medici, the probable performance by actors of an unidentified youth confraternity, and the period of the public performance. Some well-known literary and archival evidence never cited in the specific bibliography on the *Abram e Isac* is taken into account: these demonstrate the Church's concern for the moral conduct of the audience during the performance. Due to the restrictions of the reform movement of the archbishop of Florence Antonino Pierozzi during Lent, it is hypothesized that the *Abram e Isac* was first performed not during the Carnival period, as suggested by Ventrone, but rather during the second week following Easter, that is between 12th and 19th April 1450.

Rebecca Bardi  
Università di Firenze  
[rebecca.bardi@unifi.it](mailto:rebecca.bardi@unifi.it)