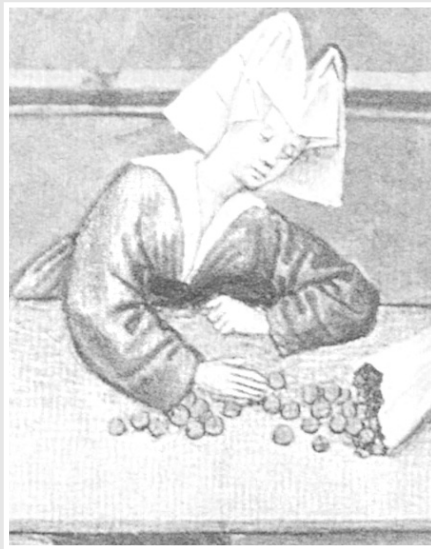


CENTRO STUDI RENATO BORDONE
SUI LOMBARDI, SUL CREDITO E SULLA BANCA

Dare credito alle donne

Presenze femminili nell'economia tra medioevo ed età moderna

a cura di Giovanna Petti Balbi e Paola Guglielmotti



atti di convegno 16

Atti di convegno, 6

Comitato scientifico

Gian Giacomo Fissore

Jean-Louis Gaulin

Maria Giuseppina Muzzarelli

Luciano Palermo

Giovanna Petti Balbi

Giuseppe Sergi

Giacomo Todeschini

CENTRO STUDI RENATO BORDONE
SUI LOMBARDI, SUL CREDITO E SULLA BANCA

Dare credito alle donne.
Presenze femminili nell'economia tra medioevo ed età moderna

Convegno internazionale di studi
Asti, 8-9 ottobre 2010

a cura di Giovanna Petti Balbi e Paola Guglielmotti

Asti 2012

Dare credito alle donne. Presenze femminili nell'economia tra medioevo ed età moderna
a cura di Giovanna Petti Balbi e Paola Guglielmotti
Asti, Centro studi Renato Bordone sui Lombardi, sul credito e sulla banca, 2012, pp. 267
(Atti di convegno, 6)

ISBN 978-88-89287-10-1



Volume pubblicato con il contributo della “Fondazione Cassa di Risparmio di Asti”

Il volume è stato realizzato da Astigrafica s.n.c.

Progetto grafico e impaginazione
Astigrafica - Asti

In copertina:
particolare da una miniatura del secolo XV riprodotta in S. Comte, *La vie en France au Moyen Âge*,
Genève 1982, p. 31.

© 2012 Centro studi Renato Bordone sui Lombardi, sul credito e sulla banca

INDICE

GIOVANNA PETTI BALBI <i>Forme di credito femminile: osservazioni introduttive</i>	9
TIZIANA LAZZARI <i>Patrimoni femminili, monasteri e chiese: una proposta (Italia centro settentrionale, secoli VIII-X)</i>	25
PAOLA GUGLIELMOTTI <i>Patrimoni femminili, monasteri e chiese: esempi per una casistica (Italia centro settentrionale, secoli VIII-X)</i>	37
LAURA BERTONI <i>Investire per la famiglia, investire per sé. La partecipazione delle donne ai circuiti creditizi a Pavia nella seconda metà del XIII secolo</i>	51
PATRIZIA MAINONI <i>A proposito di fiducia: mogli, tutrici ed "epitropisse" nei testamenti pugliesi (secoli XIII-XIV)</i>	75
ROSSELLA RINALDI <i>Figure femminili nel sistema produttivo bolognese (secoli XIII-XIV)</i>	101
GABRIELLA PICCINNI <i>Conti correnti di donne presso l'ospedale senese di Santa Maria della Scala. Interessi, patti, movimenti di denaro (1347-1377)</i>	121
ANGELA ORLANDI <i>Le merciaie di Palma. Il commercio dei veli nella Maiorca di fine Trecento</i>	149
VIVIANA MULÈ <i>Note sulla presenza femminile nel mercato del credito in Sicilia nel XV secolo</i>	167
TERESA VINYOLES VIDAL e CARME MUNTANER I ALSINA <i>Affari di donne a Barcellona nel basso medioevo</i>	179
MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI <i>Le donne e i Monti di Pietà: storia di una relazione nel lungo periodo</i>	195
PIETRO DELCORNO <i>Dare credito alle donne nelle Sacre rappresentazioni fiorentine. Tre esempi di azione e persuasione</i>	211
ANNA ESPOSITO <i>Perle e coralli: credito e investimenti delle donne a Roma (XV-inizio XVI secolo)</i>	247
ANNA BELLAVITIS <i>Dare credito, fiducia e responsabilità alle donne (Venezia, secolo XVI)</i>	259

Il volume è dedicato a Renato Bordone prematuramente scomparso il 2 gennaio 2011. Non è questa la sede per celebrare un uomo ben conosciuto, non solo nel mondo accademico, per la profonda cultura, la feconda progettualità, l'onestà intellettuale, la serenità di giudizio, la signorilità dei modi. Voglio solo ricordare il collega, il compagno di un lungo percorso accademico e di vita, iniziato dagli anni ottanta del secolo precedente nella comune frequentazione del Gruppo interuniversitario per lo studio dell'Europa mediterranea e continuato fino ad ora nel Centro studi sui lombardi, sul credito e sulla banca, di cui sono stata – per sua scelta – membro fondatore nel 1996. Anche senza esternare comuni esperienze, che risultano oggi dolorosi sentimenti personali, mi limito a sottolineare il costante e convinto impegno profuso da Renato per questo Centro che, sostenuto dalle autorità locali, avrebbe dovuto dare un giusto riconoscimento anche nella storiografia alla città di Asti e che, come lui auspicava, è diventato un preciso punto di riferimento per la serietà con cui è gestito, i convegni, i seminari, l'apertura ai giovani (sostenuti da borse di studio).

Il volume raccoglie le relazioni presentate al convegno Dare credito alle donne: presenze femminili nell'economia tra medioevo ed età moderna, tenutosi ad Asti nei giorni 8 e 9 ottobre 2010. Manca però la conclusione, il bilancio che Renato Bordone aveva sviluppato a braccio dopo aver ascoltato le relazioni e partecipato agli animati dibattiti, benché inizialmente non avesse condiviso la scelta del tema. Purtroppo non è stato possibile proporlo, perché non era stata prevista la registrazione. Sono state inseriti anche i contributi di tre tra i borsisti, Laura Bertoni, Pietro Delcorno e Viviana Mulè, che hanno seguito i lavori del convegno, traendone ulteriori stimoli per le loro ricerche già indirizzate verso queste tematiche. Penso che anche Renato avrebbe condiviso questa scelta che testimonia e in un certo senso premia l'impegno del Centro in favore di giovani studiosi.

Giovanna Petti Balbi
(coordinatore del Comitato scientifico)

*Dare credito alle donne nelle Sacre rappresentazioni fiorentine.
Tre esempi di azione e persuasione*

PIETRO DELCORNIO

La *Sacra rappresentazione* fiorentina che a metà Quattrocento viene «inventata con caratteristiche strutturali e contenutistiche pensate apposta per l'educazione dei fanciulli delle confraternite»¹ (giovani tra i 13 e 25 anni)² si presenta come un'innovativa iniziativa che utilizza il teatro, da un lato, per educare i giovani attraverso il dominio della parola e del gesto (elementi centrali nella futura vita pubblica), dall'altro, per «informare e far riflettere i fiorentini sui problemi di attualità» della loro società, nella forma di un vero «teatro civile»³. Il teatro acquista in questo contesto un'esplicita funzione educativa, religiosa e politica, che mira a formare «nuove generazioni di cittadini virtuosi e dediti al bene comune» e li presenta come modelli, come motivo di educazione e di riflessione per gli spettatori adulti. Si tratta di un progetto educativo centrato sui fanciulli, ma che attraverso di essi vuole proporsi a tutta la città e consapevolmente mira

¹ P. VENTRONE, *Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento*, Milano 2008, p. 21. Nato come dispensa universitaria, questo volume raccoglie numerosi interventi dell'autrice e offre un ricco quadro sulle sacre rappresentazioni e sul loro significato nella vita civile, religiosa e culturale fiorentina; per un panorama non solo fiorentino, cfr. EAD., *I teatri delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo*, in *Studi confraternali. Orientamenti problemi e testimonianze*, a cura di M. GAZZINI, Firenze 2009, pp. 293-316, accessibile su *Reti Medievali* (<http://www.ebook.retimedievali.it>). Di riferimento sulle sacre rappresentazioni fiorentine i lavori di Nerida Newbigin, tra cui ricordiamo l'introduzione al *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni del Quattrocento*, a cura di N. NEWBIGIN, Bologna 1983, pp. VII-LV. Accanto a questo primo corpus, la stessa studiosa ha pubblicato di recente altri dieci testi: EAD., *Dieci sacre rappresentazioni fra Quattro e Cinquecento*, in «Letteratura Italiana Antica», x (2009), pp. 21-397. Si veda anche il recente S. STALLINI, *Le Théâtre Sacré à Florence au XV^e siècle. Une Histoire sociale des formes*, Paris 2011. Sulle compagnie dei fanciulli a Firenze: I. TADDEI, *Fanciulli e giovani. Crescere a Firenze nel Rinascimento*, Firenze 2001, e l'esemplare studio della Confraternita della Purificazione condotto da L. POLIZZOTTO, *Children of the Promise. The Confraternity of the Purification and the Socialization of Youths in Florence 1427-1785*, Oxford 2004. Fondamentale resta poi 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 1974, pp. 200-264 (tradotto in ID., *Famiglia e potere a Firenze nel Rinascimento*, Roma 1990, pp. 79-163) e il quadro fornito in ID., *Public Life in Renaissance Florence*, New York 1980.

² Sull'età dei "fanciulli" delle confraternite, cfr. TADDEI, *Fanciulli e giovani* cit., pp. 211-218. Si veda anche l'aggiornata sintesi (non solo su Firenze) in EAD., *Confraternite e fanciulli*, in *Studi confraternali* cit., pp. 79-93.

³ P. VENTRONE, *Politica e attualità nella sacra rappresentazione fiorentina del Quattrocento*, in «Annali di Storia Moderna e Contemporanea», XIV (2008), pp. 319-348, p. 320. «La sacra rappresentazione [...] un vero modello di 'teatro civile': un potente strumento di informazione, di riflessione e di commento sull'attualità cittadina e sui problemi e i conflitti che ne investivano la collettività» (*ibid.*, p. 345).

a dare forma alla nuova Firenze che vede nei giovani delle confraternite i «children of the promise»⁴. In questo progetto il meccanismo di rispecchiamento e di immedesimazione, sia degli attori sia degli spettatori, con quanto proposto in scena ha un ruolo centrale, tanto che la dimensione attualizzante di questo genere di teatro può essere vista come una delle sue caratteristiche salienti: sulla scena si mostra l'intreccio tra la Firenze attuale e la Firenze progettata, gli esempi di virtù (civile e cristiana) da seguire e di vizi da fuggire, mostrati nelle loro conseguenze personali e sociali.

Dentro a questo quadro, ci proponiamo di indagare come in questo genere di teatro fosse presentato l'aver o meno credito delle donne, la loro affidabilità e la loro capacità di agire, sia sotto il profilo economico, sia soprattutto dal punto di vista del credito morale riconosciuto loro. Non si tratta solo di vedere quali situazioni della società si riflettevano sulla scena, ma soprattutto di considerare quale modello esemplare di donna venisse proposto ai giovani attori delle confraternite e attraverso di essi al pubblico, anche femminile⁵. Per i giovani delle confraternite che trovavano nelle sacre rappresentazioni il principale strumento di formazione catechetica, capace di veicolare e tradurre in forma efficace e memorabile i contenuti della predicazione⁶, questi testi fornivano una sorta di mappa delle situazioni della vita che si apprestavano ad affrontare come cittadini adulti e dei valori da perseguire. Attraverso l'azione i giovani erano messi a contatto in maniera persuasiva con insegnamenti ritenuti fondamentali; insieme questa loro educazione avveniva attraverso un'azione teatrale tesa a persuadere il pubblico, catturato da una "predicazione" visibile, da un avvincente "visibile parlare", che metteva in scena storie bibliche o di santi, ma sempre rinarrate considerando la stringente attualità fiorentina, ricalcando l'esempio dei grandi predicatori quattrocenteschi quali Bernardino da Siena e Vincenzo Ferrer⁷.

⁴ Cfr. VENTRONE, *Politica e attualità* cit., p. 320. L'espressione «children of the promise» riprende il citato studio di Polizzotto. Sull'intreccio tra esperienza educativa e prospettiva di rinnovamento civile di una città che progressivamente si identifica con la nuova Gerusalemme e la "nazione eletta", preparando così l'epoca savonaroliana, VENTRONE, *Lo spettacolo religioso* cit., p. 20 e L. POLIZZOTTO, *The Elect Nation. The Savonarolan Movement in Florence. 1494-1545*, Oxford 1994.

⁵ Mentre le confraternite dei fanciulli erano solo maschili, la presenza del pubblico femminile alle rappresentazioni si può dare per scontata in quelle di carattere pubblico, le rappresentazioni in piazza, mentre non conosciamo dati specifici sulla presenza o assenza delle donne alle rappresentazioni nelle confraternite. Si conosce alla fine del XV secolo, per il teatro dei conventi femminili, la presenza nel pubblico laico anche di donne (si vedano per esempio le osservazioni della Newbiggin sulla *Santa Eufrosina*: cfr. NEWBIGGIN, *Dieci sacre rappresentazioni* cit., p. 41); sulla progressiva esclusione dei laici dal teatro dei conventi lungo il XVI secolo cfr. E.B. WEAVER, *Convent Theatre in Early Modern Italy. Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge 2002, pp. 37 e 87-91. Sulla presenza femminile nelle confraternite degli adulti, si veda A. ESPOSITO, *Donne e confraternite*, in *Studi confraternali* cit., pp. 53-78 (a Firenze la loro presenza «non raggiunge mai dimensioni di particolare rilievo», p. 54).

⁶ VENTRONE, *Lo spettacolo religioso* cit., pp. 154-155.

⁷ Sul rapporto tra predicazione e sacre rappresentazioni P. VENTRONE, *La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, a cura di G. AUZZAS et al., Firenze 2003, pp. 255-280.

Nella nostra indagine abbiamo fatto una scelta limitata rispetto all'ampio corpus di sacre rappresentazioni fiorentine. Abbiamo escluso sia le eroine bibliche (Giuditta, Ester, Susanna, la Maddalena), sia le sante (santa Guglielma, santa Cristina, sant'Orsola). Un'analisi di tali testi richiederebbe un confronto da un lato con la tradizione esegetica e agiografica e dall'altra con la predicazione coeva, un obiettivo che supera i limiti di questo studio⁸. Inoltre non ci addentriamo nel campo del teatro dei conventi femminili dove le sacre rappresentazioni rappresenteranno, soprattutto nel Cinquecento, uno strumento di importante formazione culturale (e teologica) femminile, rimandando in questo agli studi della Weaver⁹. Abbiamo scelto tre sacre rappresentazioni (databili tra 1470-1494) che presentano donne che agiscono in ambito economico, che si confrontano con la realtà del banco dei pegni o della gestione del patrimonio familiare. Donne capaci di agire e soprattutto di convincere, di risultare credibili e affidabili, non senza difficoltà nel primo caso analizzato¹⁰. Nelle prime due rappresentazioni, il *Miracolo del*

⁷ Sull'attualizzazione del testo biblico tra predicazione e sacre rappresentazioni, si veda anche P. DELCORNO, 'We Have Made It for Learning'. *The Fifteenth-Century Florentine Religious Play Lazero ricco e Lazero povero as a Sermon in the Form of Theatre*, in *From Words to Deeds. The Efficacy of Preaching in the Late Middle Age*, a cura di M.G. MUZZARELLI, in corso di stampa.

⁸ Uno studio delle eroine bibliche si presenterebbe particolarmente interessante, poiché la loro presenza è molteplice nella cultura fiorentina del secondo Quattrocento: oltre alle sacre rappresentazioni (Ester in A. D'ANCONA, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, 3 voll., Firenze 1872, vol. I, pp. 129-166; Susanna in *Nuovo Corpus* cit., pp. 135-164; Giuditta in NEWBIGIN, *Dieci sacre rappresentazioni* cit., pp. 51-53 e 360-390) vi sono i poemetti scritti da Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo il Magnifico (cfr. F. PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, Firenze 1978), i cantari e le rappresentazioni artistiche, in primis quelle dei cassoni nuziali (cfr. *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*. Galleria dell'Accademia, 8 giugno - 1 novembre 2010, a cura di C. PAOLINI et al., Firenze 2010, in part. schede 4, 16, 17 e 20). Per un confronto tra sacre rappresentazioni e cantari D. DELCORNO BRANCA, *Storie parallele fra cantare e sacra rappresentazione (Susanna, Giuditta, S. Giovanni Battista, Griselda)*, in "Pigliar le golpe e il liono". *Studi rinascimentali in onore di Jean-Jacques Marchand*, a cura di A. RONCACCIA, Roma 2008, pp. 225-248. Su Giuditta si veda anche STALLINI, *Le Théâtre Sacré à Florence* cit., pp. 211-238. Per quel che riguarda la predicazione ci limitiamo a C. BROWN TKACZ, *Susanna Victrix, Christus Victor: Lenten Sermons, Typology and the Lectionary*, in *Speculum Sermonis. Interdisciplinary Reflections on the Medieval Sermon*, a cura di G. DONAVIN et al., Turnout 2004, pp. 55-79.

⁹ WEAVER, *Convent Theatre* cit.

¹⁰ È noto come il contesto fiorentino presentasse casi di donne significativamente attive nella gestione economica dei patrimoni familiari o del potere politico, quali Alessandra Macinghi Strozzi e Lucrezia Tornabuoni, alla morte della quale Lorenzo de' Medici riconoscerà di aver perso non solo una madre: «io anchora ho perduto uno istrumento che mi levava di molte fatiche» (cfr. PEZZAROSSA, *I poemetti* cit., p. 35). Sulla Macinghi Strozzi si veda ALESSANDRA MACIGNI STROZZI, *Tempo di affetti e di mercanti. Lettere ai figli esuli*, a cura di A. BIANCHINI, Milano 1987 e il divulgativo A. BIANCHINI, *Alessandra e Lucrezia. Destini femminili nella Firenze del Quattrocento*, Milano 2005. Per un quadro storico sulla condizione femminile a Firenze nel Quattrocento, restano fondamentali CH. KLAPISCH-ZUBER, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma-Bari 1988 e TREXLER, *Famiglia e potere* cit. Si aggiunga anche il quadro fornito dai saggi del catalogo *Virtù d'amore* cit., in particolare I. GAGLIARDI, *Il matrimonio in epoca medievale e rinascimentale: alcune note*, *ibid.*, pp. 25-33 e L. SEBREGONDI, *Rituali di nozze nella Firenze rinascimentale*, *ibid.*, pp. 35-43.

Corpo di Cristo e *Agnolo ebreo*, traspare evidente l'ambientazione fiorentina e l'attualità della problematica trattata (prestito ebraico e Monte di Pietà), presentando due donne in un certo senso opposte, la sacrilega pentita e la moglie esemplare. Il terzo caso, l'inedita *Festa del grolioso San Giuliano*, sposta l'azione in uno spazio agiografico, quasi leggendario, nel quale viene però delineata la figura di una donna capace di agire con concretezza e di fare di un assassino un santo.

1. «Una vil feminella, ché volgon come foglia a ogni vento». *Vendere il Corpo di Cristo per riavere un abito*

Il primo testo preso in esame è la *Rappresentazione d'uno miracolo del Corpo di Cristo*. La narrazione intreccia l'istituzione della festa del *Corpus Domini* a seguito del miracolo di Bolsena (1264) con la narrazione del miracolo eucaristico di Parigi (1290)¹¹. La figura di Tommaso d'Aquino, chiamato da papa Urbano IV a comporre la liturgia per la nuova festa e che appare alla fine della rappresentazione a dirimere l'incerta situazione di una donna, serve a raccordare le due parti e segnala come tale testo sia da collegare con forte probabilità alla compagnia di disciplina di San Tommaso d'Aquino, come rileva Nerida Newbiggin che recentemente lo ha pubblicato¹². Il testo ci è giunto adesposto attraverso le edizioni a stampa, di cui la più antica è quella di Bartolomeo de' Libri, databile intorno al 1495¹³. Si ha notizia precedentemente di una rappresentazione messa in scena da festaiuoli fiorentini a Roma l'8 giugno del 1473; un testimone infatti afferma che «fu facta la rapresentazione di quello iudeo che rosti il corpo di Christo»¹⁴. Si tratta sicuramente dello stesso famoso miracolo parigino, forse in una forma diversa dal testo edito a fine

¹¹ Sul miracolo di Parigi si veda soprattutto M. RUBIN, *he Narrative Assault on Late Medieval Jews*, New Haven 1999, dove si tratta anche, brevemente, della rappresentazione fiorentina (pp. 169-173); e R.L. CLARK, *Host Desecration in Medieval and Early Modern Paris and the Politics of Persecution (1274-1553)*, in *Performance. Drama and Spectacle in the Medieval City. Essays in Honour of Alan Hindley*, a cura di A. TUDOR et al., Leuven, Peeters, 2010, pp. 443-472. Si veda anche M. RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharistic in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991, in particolare il cap. «Teaching the eucharist with miracles» (pp. 108-129), da integrare con N. BÉRIOU, *L'Eucharistie dans l'imaginaire des prédicateurs d'Occident (XIII^e-XV^e siècle)*, in *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, a cura di N. BÉRIOU et al., Paris 2009, pp. 879-926. È ancora di notevole importanza M. AROMBERG LAVIN, *The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca*, in «The Art Bulletin», XLIX (1967), pp. 1-24.

¹² NEWBIGGIN, *Dieci sacre rappresentazioni* cit., pp. 27-31 (introduzione) e pp. 74-97 (testo). Citeremo il testo indicando ottava e verso, non la pagina.

¹³ Cioni indica otto edizioni tra il 1495 e il 1610; cfr. A. CIONI, *Bibliografia delle Sacre Rappresentazioni*, Firenze 1961, pp. 171-172. Sul passaggio di questi testi dal teatro delle confraternite alla stampa P. VENTRONE, *Fra teatro libro e devozione: sulla stampa di sacre rappresentazioni fiorentine*, in «Annali di Storia Moderna e Contemporanea», IX (2003), pp. 265-313 (presente, con lievi varianti, in EAD., *Lo spettacolo religioso* cit., pp. 229-285).

¹⁴ BERNARDINO CORIO, *Storia di Milano*, a cura di A. MORISI GUERRA, 2 voll., Torino 1978, vol. II, p. 1392 (cit. in NEWBIGGIN, *Dieci sacre rappresentazioni* cit., p. 29).

secolo¹⁵. Si ha poi notizia di una «rappresentazione di detta festa del Corpo di Cristo» fatta a Santa Maria Novella per il *Corpus Domini* del 1477 e, successivamente all'edizione in incunabolo, quella di una «rappresentazione d'un miracolo del Corpo di Gesù Christo» tenuta nel 1502 sempre a Santa Maria Novella e promossa dalla già ricordata compagnia di San Tommaso d'Aquino¹⁶.

L'occasione e la data del 1473 sono particolarmente significative: si tratta infatti delle celebrazioni in onore di Eleonora d'Aragona organizzate a Roma dal card. Pietro Riario, nipote di papa Sisto IV e in procinto di diventare arcivescovo di Firenze¹⁷. La presenza di questa rappresentazione (una delle tre scelte per intrattenere l'ospite, insieme a *Susanna* e *San Giovanni Battista*) non appare casuale e probabilmente va collegata alle discussioni intorno alla fondazione del Monte di Pietà di Firenze, dove pochi mesi prima, a seguito della predicazione quaresimale del francescano osservante Fortunato Coppoli, vi era stata una discussione pubblica sulla liceità del Monte tra Domenicani e Francescani, vinta da questi ultimi¹⁸. Se la vicinanza della festa liturgica del *Corpus Domini* (il 10 giugno nel 1473) può motivare la scelta del soggetto, pensiamo si debba vedere anche un intento politico nel portare a Roma una rappresentazione capace di sostenere la propaganda a favore del Monte di Pietà mettendo in scena un episodio che denunciava violentemente la pericolosità del prestito ebraico, mostrando come il suo potere poteva arrivare a profanare il tesoro più prezioso della comunità cristiana. Lo stesso clima di propaganda a favore del Monte e contro il prestito ebraico è stato associato alla famosa raffigurazione

¹⁵ A partire dal tono fortemente antiggiudaico dell'ultima scena, che presenta una punizione generale e irridente di tutti gli ebrei (vedi oltre, n. 38), Susa ha sostenuto come sia «difficile pensare che un testo del genere – con una chiara condanna dell'usura e l'allegria bastonatura finale dei giudei – possa aver visto la luce nel periodo del dominio mediceo»; C. SUSA, *La scena dell'identità: questione ebraica e costruzione del corpo sociale nel teatro religioso tra tardo Medioevo e prima età moderna in area mediterranea*, Tesi di Dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, a.a. 2004/2005, p. 171. Senza dover pensare a due testi diversi, si può ipotizzare una rielaborazione del testo, come suggerisce lo stesso Susa (p. 172). Sul tipo di evoluzione che può presentarsi nelle sacre rappresentazioni si veda il caso studiato da C. DEL POPOLO, *Una sacra rappresentazione. Dalla Creazione all'uccisione di Caino*, in «Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica [...] Università di Torino», n.s. I (2002), pp. 365-393. Ci sia permesso rimandare anche a P. DELCORNO *La 'Festa di Lazero rico e di Lazero povero'. Una sacra rappresentazione fiorentina sulla parabola del ricco epulone*, in «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», XXIX (2011), pp. 62-135. Colgo l'occasione per ringraziare il Dott. Carlo Susa che gentilmente mi ha messo a disposizione una copia del suo lavoro di dottorato, dove questa rappresentazione è ampiamente analizzata (pp. 155-174) nel quadro dei casi europei del «teatro della profanazione dell'ostia» (pp. 115-186).

¹⁶ NEWBIGIN, *Dieci sacre rappresentazioni* cit., p. 29.

¹⁷ Sulle celebrazioni a Roma in onore di Eleonora d'Aragona, C. FALLETTI, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. GUARINO, Bologna 1988, pp. 121-140, pp. 127-132.

¹⁸ Sul forte dibattito che si svolse tra il 1471 e il 1473 a Firenze si veda R. FUBINI, *Prestito ebraico e Monte di Pietà a Firenze (1471-1473)*, in *La cultura ebraica all'epoca di Lorenzo il Magnifico. Celebrazioni del V centenario della morte di Lorenzo il Magnifico*, a cura di D. LISCIA BEMPORAD e I. ZATELLI, Firenze 1998, pp. 101-155. Sulla lunga vicenda della fondazione del Monte di Pietà a Firenze si veda M.G. MUZZARELLI, *Il denaro e la salvezza. L'invenzione del Monte di Pietà*, Bologna 2001, pp. 29-37.

del miracolo di Parigi nella predella realizzata da Paolo Uccello per la Confraternita del Corpo di Cristo di Urbino tra il 1465 e il 1468, anno dell'apertura del Monte di Pietà in questa città¹⁹. Tornando al caso del 1473, si deve infine ricordare che proprio in quei mesi il governo fiorentino aveva mosso i propri rappresentanti a Roma, coinvolgendo anche il cardinale Riario, avanzando richieste al papa per un intervento esplicitamente a favore del Monte²⁰.

Se la fama del miracolo parigino aveva trovato presto eco a Firenze, sia mediata dalla predicazione di Giordano da Pisa²¹, sia nella *Cronica* di Giovanni Villani, la nuova versione teatrale quattrocentesca si inseriva così nel contesto del dibattito sulla presenza del prestito ebraico in città e delle tensioni intorno alla fondazione del Monte di Pietà a Fi-

¹⁹ Il rapporto tra l'utilizzo della storia del miracolo di Parigi, con la sua violenta critica al prestito giudaico, e il sostegno al Monte di Pietà nel caso urbinato è stato sottolineato dalla Lavin (ripresa dalla Rubin), affermando che la Confraternita del Corpo di Cristo che commissionò la predella era coinvolta nella contemporanea fondazione del Monte di Pietà in città: la predicazione contro l'usura e contro il prestito ebraico promossa dai francescani «provided a poignant and animating context for the commissioning, making and viewing of the altarpiece in their chapel of the Corpo di Cristo» (RUBIN, *Gentile Tales* cit., p. 149). In realtà un legame diretto tra la confraternita e il Monte di Pietà appare solo nei documenti di inizio Cinquecento; cfr. G. GHELLER, *I capitoli del Monte di Pietà di Urbino del 1468 e le loro specificità nell'orizzonte delle coeve fondazioni di Monti Pii*, in *I Monti di Pietà tra teoria e prassi. Quattro casi esemplari: Urbino, Cremona, Rovigo e Messina*, a cura di M. CARBONI e M.G. MUZZARELLI, Bologna 2009, pp. 1-65. In maniera acuta la Gheller sottolinea come la predella di Paolo Uccello presenti una posizione fortemente antiebraica collegabile al clima del dibattito sul Monte e il prestito ebraico, ma come invece gli statuti del Monte di Urbino evitino di menzionare direttamente l'usura ebraica (un *topos* presente in molti prologhi degli statuti dei Monti, a partire da quello di Perugia) e come la stessa pala d'altare dipinta alcuni anni dopo da Joos Van Ghent presenta (come osservato già dalla Lavin) un atteggiamento diverso verso la comunità ebraica, «per ammorbidire intenzionalmente il messaggio antiebraico» della predella, forse per un intervento dello stesso Federico di Montefeltro (cfr. *ibid.*, pp. 17-19). Al di là dello specifico caso urbinato (che però poteva essere noto al Coppoli, ripetutamente presente in quegli anni nell'area urbinato; cfr. *ibid.*, p. 38), ci sembra comunque che le considerazioni della Lavin restino valide nel cogliere il contesto sociale, politico e religioso che nel secondo Quattrocento italiano poteva motivare l'interesse per la rappresentazione (visiva o teatrale) di questo miracolo. L'uso di questa narrazione proprio nel secondo Quattrocento viene sottolineato dalla RUBIN, *Gentile Tales* cit., p. 47: «One hundred and fifty years after the event, the Paris story thus became useful again». Sulle fortissime tensioni con le comunità ebraiche che segnano la seconda parte del XV secolo, cfr. A. TOAFF, *Pasque di sangue. Ebrei d'Europa e omicidi rituali*, Bologna 2008² e, con una diversa prospettiva, D.E. KATZ, *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, Philadelphia 2008 (sulla Pala di Urbino pp. 16-39, su Firenze pp. 99-118).

²⁰ FUBINI, *Prestito ebraico* cit., pp. 131 e 152-153.

²¹ «Io ero in quelle contrade quando un Giudeo mandò una sua fante alla chiesa de' cristiani e fece e procurò sì o per pecunia, o per altra malizia, che si fece venire il Corpo di Cristo. Quando l'ebbe, fu egli e certi de' Giudei nella casa, e ricominciaro a fare la passione di Cristo sì pessimamente, e con tanta rabbia ch'era una maraviglia, e nel mortaio il pestavano nequitosamente. Intervenne che apparve uno fanciullo, ch'era Cristo medesimo; e per questo miracolo e per questa crudeltade, la fante ch'era cristiana, con grande dolore per queste cose uscì fuori e rinunziò alla Signoria e al Vescovo queste cose»; *Prediche del Beato Fra Giordano da Rivalto*, a cura di D. MORENI, Firenze 1831, vol. II, pp. 227-228.

renze, come uno strumento di propaganda che affiancava la predicazione osservante²². Nonostante la cornice duecentesca delle vicende, la messa in scena, come caratteristico di questo genere di rappresentazioni, è fortemente attualizzante e «la Parigi del prologo e della licenza si è trasformata nella Firenze quattrocentesca»²³.

La descrizione del miracolo riportata da Giovanni Villani può essere letta come sintesi della versione più comune del testo, ripreso con lievi variazioni nel Quattrocento nel *Chronicon* di Antonino Pierozzi, arcivescovo di Firenze:

Nel detto anno [1290], essendo a Parigi uno Giudeo ch'avea prestato ad usura a una Cristiana sopra sua roba, e quella volendola ricogliere per averla indosso il dì di Pasqua, il Giudeo le disse: "Se tu mi rechi il corpo del vostro Cristo, io ti renderò i tuoi panni senza danari". La semplice femmina e covidosa il promise, e la mattina di Pasqua, andandosi a comunicare, ritenne il sagramento e recollo al Giudeo; il quale, messo una padella a fuoco con acqua bogliente, gittò il corpo di Cristo dentro, e no llo potea consumare; e ciò veggendo, il fedì più volte col coltello, il quale fece abondevolmente sangue, sì che tutta l'acqua divenne vermiglia; e di quella il trasse, e miselo in acqua fredda, e simile divenne vermiglia. E sopravvegnendovi cristiani per improntare danari, s'accorsono del sacrilegio del Giudeo, e il santo corpo per sé medesimo saltò in su una tavola. E ciò sentito, il Giudeo fu preso e arso, e il santo corpo raccolto per lo prete a grande reverenzia; e di quella casa dove avvenne il miracolo si fece una chiesa che si chiama il Salvatore del Bogliente²⁴.

²¹ *Lexemplum* raccontato da Giordano riprende solo in parte il miracolo di Parigi (non menzionata) e si collega con l'episodio di Rintfleisch del 1298 (profanazione dell'ostia nel mortaio, miracolo e successivo pogrom) visto che il predicatore racconta del feroce pogrom e colloca l'episodio «nella Magna», datandolo al 1300 circa; cfr. RUBIN, *Gentile Tales* cit., pp. 141-142. L'uso della vicenda come *exemplum* è attestato in diverse forme (cfr. *ibid.*, pp. 140-144), tra cui un *exemplum* molto simile alla vicenda, attestato a Parigi già nel 1273: la narrazione precede gli eventi (cfr. *ibid.*, p. 37). In generale cfr. F.C. TUBACH, *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki 1969, n. 2689.

²² Sul Monte di Firenze cfr. MUZZARELLI, *Il denaro e la salvezza* cit., pp. 29-37. Sul rapporto tra predicazione francescana, credito ebraico e Monti di Pietà, oltre al quadro offerto dalla Muzzarelli, si veda A. TOAFF, *Jews, Franciscans, and the First Monti di Pietà in Italy*, in *Friars and Jews in the Middle Ages and Renaissance*, a cura di S.J. McMICHAEL e S.E. MYERS, Leiden-Boston 2004, pp. 239-253 e la recente voce di M.R. DESSI e I. CHECCOLI, *La predicazione francescana nel Quattrocento*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, vol. I: *Dalle origini al Rinascimento*, Torino 2010, pp. 464-476.

²³ NEWBIGIN, *Dieci sacre rappresentazioni* cit., p. 29. Sulla prospettiva attualizzante delle sacre rappresentazioni fiorentine, cfr. VENTRONE, *Politica e attualità* cit., pp. 319-348. In questa prospettiva si può ipotizzare che la forma finale del testo e l'edizione a stampa si inserisca «nel quadro delle iniziative connesse alla fondazione del Monte di Pietà» nel 1496; SUSA, *La scena dell'identità* cit., pp. 171-172. Tuttavia occorre ricordare che tali iniziative a favore della costruzione del Monte a Firenze risalgano già al 1473, quando del resto si hanno le prime notizie della rappresentazione, e che proprio «la connessione con il regime [mediceo] contribuiva, se possibile, ad aggravare, non certo ad attutire le tensioni sociali anti-ebraiche»; FUBINI, *Prestito ebraico* cit., p. 139.

²⁴ GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, a cura di G. PORTA, Milano-Parma 1990-91, libro VIII, 143. L'episodio è presente anche nelle miniature che accompagnano il testo del Villani, cfr. AROMBERG LAVIN, *The Altar of Corpus Domini* cit., p. 4. Il testo di Antonino (secondo l'edizione Lione 1586) è riportato *ibid.*, p. 4, n. 28. Si possono notare sia le definizioni date da Antonino ai protagonisti (la donna è «cupiditate devicta, plus amans pecuniam quam animam», mentre il giudeo è definito «perfidissimus et sacrilegus»), sia come venga inserita la processione con l'ostia/reliquia («sacramentum reverenter acceptum a sacerdotibus cum multa devotione fidelium et honore deportatum est ad ecclesiam»).

La sacra rappresentazione si apre, come tradizionale in questo genere di testi, con l'annuncio della festa recato da un angelo. In queste due ottave vi è la sintesi proposta agli spettatori, così da orientare il pubblico nella visione della rappresentazione e nella interiorizzazione del suo messaggio.

E imprima un angelo annunzia la festa e dice:

1. Al nome de l'eterno Dio Gesùe,
che morì in croce per noi in passione
per liberarci per le piaghe sue,
si farà qui la rappresentazione
d'un bel miracol che 'n Parigi fue.
Deh, state a udire con gran devozione!
Cosa vedrete, se voi state attenti,
che tutti a un ve n'andrete contenti.

2. Dette una donna el Corpo del Signore
a un Giudeo che 'l frisse e schernì molto.
Fu preso ed arso e morto a gran furore,
ma della donna fu il capestro sciolto,
ché, com'e' piacque al nostro Redentore,
fu conosciuto il suo peccato stolto,
e 'l tempio fé che per antica fama
el Salvator Bogliente ancor si chiama²⁵.

Rispetto al racconto del Villani il ruolo della donna appare maggiormente in risalto, occupa ampiamente la seconda ottava e l'incognita del racconto è legata alla sua sorte: sarà salva, ma non è detto come, creando una sorta di *suspense*²⁶.

La vicenda si apre in realtà, come accennato, con la narrazione dell'istituzione della festa del *Corpus Domini* in connessione, secondo la tradizione, al miracolo di Bolsena (ottave 3-14)²⁷. Il miracolo non è presentato in scena, ma viene raccontato da un messo al papa, il quale delibera di istituire la festa e di trovare «chi l'ufficio faccia / in modo che a' fedeli ed a Dio piaccia» (6,7). Il compito viene affidato a Tommaso d'Aquino e Bonaventura (questo secondo poco più che una comparsa), e il domenicano, dopo aver pregato e ricevuto conforto del Crocifisso, presenta al papa il nuovo ufficio liturgico²⁸.

Questa scena, una sorta di prologo alla vicenda vera e propria, presenta alcuni elementi che risulteranno centrali, ma con notevole finezza è una sorta di presentazione *in absentia*:

²⁵ I primi due versi della seconda ottava hanno gli stessi termini registrati dallo spettatore del 1473.

²⁶ Un quadro delle caratteristiche delle donne nel "copione" della profanazione dell'ostia in RUBIN, *Gentile Tales* cit., pp. 73-77.

²⁷ Sul miracolo di Bolsena e il suo collegamento all'istituzione del *Corpus Domini*, cfr. RUBIN, *Corpus Christi* cit., pp. 176-181. Si veda anche D. RIGAUX, *Miracle, reliques et images dans la chapelle du Corpus a Orvieto (1357-1364)*, in *Pratiques de l'eucharistie* cit., pp. 201-245.

²⁸ Sulla liturgia di questa festa: RUBIN, *Corpus Christi* cit., pp. 185-196 e N. COULET, *Processions et jeux de la Fête-Dieu en Occident (XIV^e-XV^e siècle)*, in *Pratiques de l'eucharistie* cit., pp. 497-518.

il miracolo del sangue che sgorga dall'ostia di Bolsena è raccontato, non visto; il nuovo ufficio liturgico preparato da san Tommaso è annunciato, ma non sentito. Successivamente si avrà invece la presenza scenica sia del sangue, sia del canto del *Pange lingua*, che accompagnerà la processione con cui il vescovo porta in chiesa l'ostia miracolosa recuperata e ora divenuta reliquia, riproponendo sul palco la processione cittadina del *Corpus Domini*²⁹. Va inoltre sottolineato l'atteggiamento di fede di san Tommaso: a Cristo che gli dice di domandare ciò che vuole, l'Aquinate chiede «che da te ma' i' non mi sia partito / [...] / con tutto il tuo volere sie sempre unito, / fammi osservare e tuo santi precetti» (12,4-7)³⁰. Quest'atteggiamento è l'opposto, come si vedrà, non tanto di quello del giudeo, ma della donna che, seppur cristiana, sarà pronta a distaccarsi del suo Dio, perfino a venderlo. Finita questa prima scena, con un passaggio repentino la narrazione si sposta in un'osteria per costruire il contesto che porterà al patto tra la donna e il giudeo, annunciato fin dall'esordio³¹. La scena è funzionale a presentare una vera e propria catena di vizi e di peccati, che corrisponde da vicino alle descrizioni delle prediche di Bernardino da Siena o del Savonarola, deciso avversario (con temporanei successi) delle taverne, identificate come veri e propri centri di peccato³². La sequenza è infatti vino, gioco d'azzardo,

²⁹ Il pubblico vede ripresentata sulla scena probabilmente la processione del *Corpus Domini* a cui ha da poco partecipato, visto che questa terminava a Santa Maria Novella, dove con ogni probabilità veniva proposta questa rappresentazione. Sulla processione del *Corpus Domini* a Firenze, cfr. NEWBIGIN, *Imposing presence: the celebration of Corpus Domini in Fifteenth-century Florence*, in *Performance. Drama and Spectacle* cit., pp. 87-111. Sulla dimensione sociale e politica della processione del *Corpus Domini*, si veda oltre n. 44.

³⁰ La visione del Crocifisso si collega al contenuto "reale" del miracolo eucaristico, così come certificato dal papa che interpreta il miracolo di Bolsena come dimostrazione del «grande amore [...] che per cavarci d'eterno dolore / morir volesti sopra al santo legno» (5,4-7).

³¹ L'antefatto del marito all'osteria, che appare proprio di questa tradizione fiorentina, lo si ritrova in un dipinto di ignoto autore quattrocentesco, oggi conservato a San Pietroburgo; cfr. M.A. GOUKOVSKJ, *A Representation of the Profanation of the Host: A Puzzling Painting in the Hermitage and Its Possible Author*, in «The Art Bulletin», LI (1969), pp. 170-173. Il quadro presenta tre scene: l'osteria, la donna al banco dei pegni e la profanazione dell'eucaristia. Le ultime due scene mostrano una vicinanza strettissima con la xilografia che accompagna l'edizione della sacra rappresentazione stampata da Bartolomeo de' Libri («an almost exact replica»). Secondo l'autore il dipinto conservato all'Hermitage riflette direttamente la sacra rappresentazione: «The Hermitage painting clearly represents three episodes from the play, exactly rendering the properties, costumes, and actions of the theatrical protagonists» (p. 171) e andrebbe attribuito alla bottega di Paolo Uccello, a cui si deve la più nota predella di Urbino (1465-1468) dove il miracolo di Parigi è raffigurato in sei scene; su quest'opera: AROMBERG LAVIN, *The Altar of Corpus Domini* cit., e RUBIN, *Gentile Tales* cit., pp. 146-149 (con ottime riproduzioni a colori). Lo studio della Rubin riporta ulteriori raffigurazioni del miracolo di Parigi (figg. 8, 21, 22, 25).

³² La taverna, come luogo antagonista alle confraternite dei fanciulli, è spesso presentata come «buco nero della caduta nel vizio» nelle sacre rappresentazioni fiorentine di epoca savonaroliana; cfr. VENTRONE, *Politica e attualità* cit., pp. 335-345. Ma già nel *Dì del giudizio* (databile al 1445-1448) il congedo si focalizzava proprio sui pericoli del gioco; cfr. ANTONIO ARALDO e FEO BELCARI, *Rappresentazione del dì del giudizio*, in L. BANFI, *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, Torino 1968, pp. 111-151; pp. 150-151, pp. Si veda anche I. TADDEI, *Gioco d'azzardo, ribaldi e baratteria nelle città della Toscana tardo medievale*, in «Quaderni storici», 31 (1996), 92, pp. 335-362.

bestemmia e prestito ad usura. Infatti il protagonista della scena, Guglielmo, sconfitto da dei bari, ricorre al prestito del proprio mantello, presentandosi di nuovo al gioco con frasi blasfeme: «I' vo veder s'ì ho tradito Iddio, / o s'ì l'ho dato in mano a Caifasso / e se debbe tornare ma' più il mio!» (23,1-3)³³. Nuovamente sconfitto, Guglielmo si reca a casa a prendere la cioppa della moglie, probabilmente togliendogliela di dosso, come lasciano intendere le didascalie: «*Avendo perduto, si parte e vanne a casa per tôrre la cioppa della moglie per impegnarla [...] Giunto Guglielmo a casa, e' toglie la cioppa alla moglie*». Perdere la veste per la donna significa perdere parte della propria riconoscibilità sociale («Come vuo' tu ch'ì vadia a santo o festa?»; 25,5) e la disputa tra i due è violenta a parole («Vanne in cucina, mal che Dio ti dia!» e «Va' 'mpiccati, ribaldo, per la gola!»; 25,2 e 25,8) e forse anche nei gesti. Guglielmo, impegnando la cioppa della moglie esaurisce la sua funzione scenica e la narrazione della vicenda si concentra sulla donna, seguendo ora le notizie presenti già in Giovanni Villani. La donna infatti, spogliata dell'abito («la cioppa mia che mi fu dota»; 27,4) è spogliata della sua visibilità sociale, garantita da un abito adatto al suo *status*, cosa tanto più insopportabile alla vigilia della Pasqua³⁴. Riaverla, almeno per la festa, è per lei decisivo, tanto da spingerla a presentarsi al banco dei pegni:

27. [...] Per ch'io vogl'ir senza far più soggiorno
al presto a Manuel, zitta e remota,
pregandol me la fidi tre dì indosso,
offrendogli quanto vaglio e posso.

E partesi e va al Giudeo e dice:

28. Iddio ti salvi, Manuel. Dappresso
no' siàn per Pasqua. I' vorrei un gran servizio:
che mi rendessi, a pagar l'interesse,
la mia cioppetta ch'è di panno bigio.
Il mie marito – io non posso con esso –
ciò che gli ha giuoca e sta sempre in letigio.
Fatto le feste, i' te l'arrecherò
e qualche scambio o danar ti darò.

La donna mostra qui di sapersi muovere, di conoscere bene i meccanismi del prestito, così da proporre una restituzione temporanea della veste³⁵. La proposta poi di «offrirgli

³³ L'allusione a Giuda verrà ripetuta costantemente nella rappresentazione, soprattutto in riferimento alla donna. Si noti poi come Guglielmo è presentato come icona del vizioso: all'ingresso nell'osteria chiede all'oste di avere «quel bruschetto / che tu ci desti l'altrier» (15,1-2); due volte perde giocando coi bari e per due volte si reca al banco dei pegni, mostrandosi un *habitué* del prestito, tanto che contrattando sul prezzo può dire che «I' l'ho per più di sette [lire] già riscosso» (21,4).

³⁴ Sugli abiti delle donne come ricchezza da impegnare nei momenti di crisi ai banchi dei pegni (così come ai Monti di Pietà) si veda in questo volume il contributo di M.G. MUZZARELLI.

³⁵ Sui prestiti concessi per brevi periodi, anche di poche ore: M.G. MUZZARELLI, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna 1999, pp. 126-133 e *I pegni del Monte*, a cura di M. CARBONE e M.G. MUZZARELLI, in corso di stampa.

quanto vaglio e posso» o «qualche scambio o danar» non è priva di ambiguità³⁶. La replica di Manuel alza la posta in gioco, chiedendo di avere in cambio un'ostia consacrata e dichiarandosi disposto a pagarla lautamente:

29. Ascolta, donna, ben quel ch'í ti parlo
e buon per te se tu me crederrai.
Il pegno ti darò senza pagarlo
e, oltre a questo, danari ancora assai
se 'l Corpo del tuo Dio vuo' qui recarlo.
Quando a comunicar, donna, t'andrai,
fa' vista di pigliarlo e 'n man te l' tieni
e poi con esso a me sùbito vieni.

Lo sconcerto della donna viene superato attraverso uno stratagemma: Manuel le fornisce una scusa, una parvenza di legittimità al sacrilegio, dicendo che si vuole impossessare dell'eucaristia per scopi terapeutici e che, se ne appurerà la forza sanante, si farà cristiano.

30. [...] Non dubitar che ci sia alcun peccato.
Sappi ch'un mie figliuol malato è forte
e di camparlo m'è stato insegnato;
e se con quello il libero da morte,
con esso insieme í mi vo' battezzare.
Or va': sie savia, e no ne ragionare.

Partita la donna, Manuel esprime un giudizio sprezzante su di lei:

31. Credo aver giunto una vil feminella
ché volgon come foglia a ogni vento,
e per danari m'ha promesso quella
di recarmi di Cristo il sacramento.
S'ella l'arrecca, con questa coltella,
poi di forarlo non sarò contento,
e proprio l'arderò colle mie mani
in dispetto del mondo e de' Cristiani.

Il comparire in scena del coltello, dell'arma del delitto (e poi reliquia, come era conservato a Parigi)³⁷, doveva avere un indubbio impatto sul pubblico, secondo una strategia scenica progettata per muovere le passioni, rafforzando l'ostilità verso i giudei e con-

³⁶ Si può forse intendere una disponibilità della donna ad offrire se stessa per riscattare l'abito? Il parere del vescovo che, davanti alla sua pretesa di essere stata ingannata in buona fede, dirà di lei «l' sento ben che tu sè così pura / che spesso metti il fodero in bucato» (52,1-2) non appare lusinghiero, ma sarcastico. Newbiggin interpreta «mettere il fodero in bucato» come «compiere azioni assurde»; NEWBIGGIN, *Dieci sacre rappresentazioni* cit., p. 392.

³⁷ Il coltello era conservato a Parigi come reliquia nella cappella costruita sul luogo del miracolo, mentre l'ostia miracolosa era custodita nella chiesa di Saint-Jean-en-Grève; cfr. RUBIN, *Gentile Tales* cit., pp. 159-161.

fermando le accuse mosse nei loro confronti³⁸. Va notato inoltre come il nome Manuel/Manuello poteva rimandare, dopo il 1488, anche al noto episodio dell'assalto alla casa e al banco di Manuele da Camerino da parte dei putti in connessione alla predicazione di Bernardino da Feltre a favore del Monte³⁹.

Ma se il percorso di Manuel è, potremmo dire, lineare (piano, realizzazione, cattura, condanna a morte, esecuzione) il percorso della donna, lasciata in maniera significativa senza nome, resta incerto, si può dire ambiguo, fino alla soluzione finale, confermando in apparenza il giudizio di Manuello sul suo essere mobile «come foglia a ogni vento». Un giudizio questo che non le concede credito morale, riconfermando gli stereotipi più tipici sulla debolezza (anche morale) delle donne⁴⁰. La donna in realtà si mostra molto decisa nell'azione. La motivazione dell'uso medicinale dell'eucaristia è solo una scusa per poter agire: lo afferma esplicitamente Manuello («per danari m'ha promesso») e lo conferma in maniera inequivocabile la donna stessa. Ella commette infatti un doppio sacrilegio, sia ingannando il prete con in una confessione implicitamente sacrilega, sia sottraendo l'ostia e consegnandola a Manuello⁴¹. La sua piena coscienza del delitto commesso traspare dalle sue parole.

33. I' t'ho recato quel che tu chiedesti,
ma guarda ben che tu non m'ingannassi,
ché meco insieme abbruciato saresti
se mille volte ben ti battezzassi.
Fa' d'osservar quel mi promettesti
acciò che Dio miracol non mostrassi.
Rendimi il pegno come tu m'hai detto
e mettimi ' denar' qui nel sacchetto.

Nel gioco delle parti la donna richiama ambigualmente l'intenzione benevola di Manuello, ma la richiesta del pegno e soprattutto del denaro promesso ne mostrano il vero proposito. Il pagamento del denaro posto dentro un sacchetto può essere un richia-

³⁸ Non ci soffermiamo qui sul tema più generale di *topoi* anti giudaici presenti in questa rappresentazione e su come l'azione del singolo Manuello sia presentata come esemplare di un atteggiamento di tutti i giudei, tanto che il re può dare il comando «che lo 'mpicchi o che lo faccia arrosto / o crocifigga come fecion Cristo, / ribaldi, tutti nimici di Cristo» (39,6-8) e che la rappresentazione si chiude con la punizione di tutta la comunità ebraica (un elenco di 18 nomi) su ordine del podestà: «Chiamate tutti, vi' a suon di bastone, / questi giudei e quel can paterino: / Abram, David, Jacòb e Salamone, / Sabbato, Isaac, Jacòb e Abramino, / [...] Amicca, Acadde e Rechilla e Jacalla. Ora va el Cavaliere a trovare e Giudei e bastonagli quanto possono tanto che si fugano tutti» (82,1-8).

³⁹ Cfr. MUZZARELLI, *Il denaro e la salvezza* cit., pp. 29-37. L'episodio è esplicitamente ricordato in Agnolo ebreo, vedi oltre n. 50. Si trattava però di un nome diffuso.

⁴⁰ Il generico *topos* sulle donne è qui funzionale al sviluppare il tema degli *infideles* come pericolo in particolare per i *simplices*; cfr. G. TODESCHINI, *I mercanti e il tempio. La società cristiana e il circolo virtuoso della ricchezza fra Medioevo ed Età Moderna*, Bologna 2002, pp. 278-280 e 303-305.

⁴¹ L'azione della donna va contro il centro della vita cristiana così come era proposta a partire dal Concilio Lateranense IV, ovvero la confessione e comunione annuale; cfr. R. RUSCONI, *L'ordine dei peccati. La confessione tra Medioevo ed età moderna*, Bologna 2002.

mo inoltre all'iconografia più tradizionale di Giuda: come l'apostolo facendosi pagare consegna Cristo ai suoi nemici, così la donna cristiana consegna il Corpo di Cristo al nemico che ne rinnoverà la passione⁴². Il riferimento a Giuda diventa successivamente esplicito e insistente. Quando Manuello arrestato confessa che «il Sacramento mi diè per danari / la moglie di Guglielmo Giambelcari» (46,7-8), alla donna, arrestata a sua volta, il podestà dice:

50. Com'hai tu dato il tuo Signor Iddio
per sì vil prezzo a' suoi nimici in mano?
Hal tu venduto come Giuda rio
colui che liberò il popol cristiano [...]?

Se la donna prova a giustificarsi ripetendo la scusa del figlio malato dell'ebreo e dicendo che «questo è stato inganno» (51,1), il podestà le rinfaccia come in realtà abbia agito per denaro («Di que' danari avesti tu ben cura? / La penitenza va drieto al peccato»; 52,3-4). Lo stesso re, ricevuta dal podestà la notizia del sacrilegio, rivolgendosi a Dio e parlando del colpevole lo associa a Giuda («Non so qual Giuda o diavol di ninferno / commesso avessi un fallo tanto atroce»; 55,5-6). Infine, dopo che Manuello condannato a morte è stato arso, la donna «giunta alle forche» dove deve essere impiccata, si rivolge a Dio dichiarandosi senza più scuse colpevole, esprimendo la sua speranza di essere perdonata e paragonandosi, ancora una volta, con la figura di Giuda (l'impiccato per eccellenza dell'iconografia cristiana):

74. Pietoso Iddio, i' t'ho offeso a torto!
I' ho peccato, e non vo' fare iscuscia,
e questo corpo è degno d'esser morto.
L'anima trista, misera e confusa
ti raccomando che sia in salvo porto,
se di pietà non hai la porta chiusa,
qual non ispero già per me si schiuda:
ché, se sperava in te, salvo era Giuda⁴³.

Il destino della donna resta in sospeso, mentre il suo profilo può essere considerato ancora ambiguo, tanto da poter dubitare della sincerità del suo pentimento. La scena si sposta al palazzo del re dove questi decide, congedando tutti, di ritirarsi nelle sue camere per riposare, e solo l'apparizione in sogno di san Tommaso d'Aquino potrà certificare non solo che il pentimento della donna è sincero, ma che il perdono concessole

⁴² Su Giuda come "pessimo mercante" e la versatilità di tale "maschera" G. TODESCHINI, *Come Giuda. La gente comune e i giochi dell'economia all'inizio dell'epoca moderna*, Bologna 2011. Sull'iconografia di Giuda si veda l'ampia bibliografia presentata da Todeschini, basti qui ricordare l'immagine del pagamento di Giuda dipinta da Giotto nella Cappella degli Scrovegni o la sua presenza nella *Comunione degli Apostoli* dipinta da Joss Van Ghent per la già ricordata Pala di Urbino, dove Giuda è presentato in secondo piano mentre stringe tra le mani la borsa delle monete; cfr. AROMBERG LAVIN, *The Altar of Chorpus Domini* cit., figg. 1 e 18.

⁴³ Il penultimo verso è da intendersi: «spero che la porta mi sia aperta, ma non per i miei meriti».

da Dio in cielo deve riflettersi nella giustizia terrena⁴⁴.

L'impiccagione della donna viene così interrotta *in extremis* (con le lamentele del boia, che pretende comunque di essere pagato), separandola all'ultimo, ma definitivamente, dall'identificazione con Giuda. Ciò che ha mal acquistato («e' denar' tolti per l'altrui malizia») viene ora da lei reinvestito nella costruzione del santuario del «Salvator Bogliente»⁴⁵.

La rappresentazione è funzionale così a presentare una catena di peccati crescente, che trova nell'osteria e nel banco ebraico i suoi centri nevralgici: partendo da gesti quotidiani (il vino, il gioco, una veste data a pegno) si arriva alla vendita dell'eucaristia e al sacrilegio, il delitto più efferato per la *societas christiana*. In quella che è presentata come una vera *escalation* del peccato, il banco ebraico sembra porsi come punto di passaggio dal peccato veniale a quello mortale (ma ancora redemibile per il *fidelis* penitente). Il messaggio che ne deriva si presenta così in linea con la proposta moralizzatrice che puntava sia alla chiusura delle taverne, bersaglio tradizionale della predicazione, sia alla chiusura del prestito ebraico, meglio, alla sua sostituzione (o almeno alla rottura del suo monopolio) attraverso la promozione dei Monti di Pietà.

Riconsiderando globalmente la protagonista femminile, viene presentato in modo interessante il problema della sua credibilità morale: portata dalle colpe del marito a dover trovare una via per recuperare lo *status* sociale garantitole dalla sua veste, è mostrata nel suo muoversi con "competenza" sul fronte del credito economico, ma stigmatizzando il rischio di un potere che porta a vendere e monetizzare tutto. Per quanto la rappresentazione si preoccupi di ricostruire il contesto che spinge la donna

⁴⁴ L'obbedienza del re al comando divino è pronta: «il Signor mi ha comandato [...] voglio ubbidire» (77). L'intervento dal cielo completa la raffigurazione gerarchica del potere civile, che aveva già messo in scena il re, il podestà, il cavaliere, gli sbirri, presentando i meccanismi del buon funzionamento della giustizia, aspetto questo non secondario nella struttura della rappresentazione che dedica ampio spazio a mettere in scena la struttura della società, capace di reagire al sacrilegio con meccanismi ordinati: il processo e la processione. Si vedano le considerazioni, sul nesso tra *Corpus Domini* e corpo sociale, a partire dalla definizione data da John Bossy del *Corpus Domini* come "miracolo sociale", in *Storia essenziale del teatro*, a cura di C. BERNARDI e C. SUSA, Milano 2005, pp. 96-97. Considerando come le accuse di profanazione dell'ostia potessero portare a disordini e pogrom, magari poi rilette come "giusta" vendetta ispirata da Dio (il caso di Rintfleisch è emblematico, anche nelle parole di Giordano da Pisa: «Levossi un uomo laico [...] per volontà di Dio [...] e fecesi capo di questa cosa gridando: sieno morti i Giudei!»; *Prediche del Beato* cit., vol. II, p. 228), la rappresentazione di un controllo della "crisi" della profanazione da parte del potere politico, che utilizza gli strumenti della giustizia ordinaria, esprime una chiara volontà di raffigurare una società (in questo caso la Firenze medicea) salda nelle sue istituzioni politiche e giuridiche. Su questo aspetto si veda RUBIN, *Gentile Tales* cit., p. 47; le riflessioni sul dramma inglese della profanazione dell'ostia in V.I. SCHERB, *Violence and the social body in the Croxton 'Play of the Sacrament'*, in *Violence and Drama*, a cura di J. REDMOND, Cambridge 1991, pp. 67-78. Le motivazioni politiche dei massacri del 1298 in Franconia vengono sottolineate da S. ANGIOLETTI, *Il «macellaio» di Franconia; note a margine di un episodio di anti giudaismo nel 1298*, in «Come l'orco della fiaba». *Studi per Franco Cardini*, a cura di M. MONTESANO, Firenze 2010, pp. 297-313.

⁴⁵ Anche la predella di Paolo Uccello presenta l'interruzione dell'impiccagione della donna per intervento di un angelo dal cielo e nell'ultima scena (dopo il rogo della famiglia ebraica) gli angeli che assistono la donna nel momento del trapasso (porgendole anche il viatico) mentre inutilmente ai suoi piedi due diavoli vorrebbero trascinarla con loro; cfr. AROMBERG LAVIN, *The Altar of Corpus Domini* cit., p. 8.

ad andare al banco dei pegni, indicando anzitutto i vizi del marito, il giudizio su di lei e sul suo gesto sacrilego sembra essere inappellabile. Solo l'intervento divino che certifica la sincerità della sua conversione le permette non solo di essere salvata, ma di ritrovare credito nella comunità cristiana e acquistare un ruolo da protagonista nella fondazione dello nuovo santuario. La sua identità passa così da quella di Giuda che tradisce e consegna per denaro Cristo alla passione (rinnovata sull'ostia), all'identità della peccatrice pentita, sulla scia di grandi modelli agiografici, quali la Maddalena o più propriamente l'apostolo Pietro, riscattato dal pentimento dopo aver rinnegato Cristo.

2. «Un consiglio migliore io ti vo' dare». *La moglie di Agnolo tra economia materiale e spirituale*

La seconda rappresentazione presa in esame, *Agnolo ebreo*, è ambientata nella Firenze di fine Quattrocento, tra il 1488 e il 1496, cioè tra la cacciata di Bernardino da Feltre, esplicitamente menzionata dai protagonisti, e la fondazione del Monte di Pietà, data come ancora non avvenuta⁴⁶. Paola Ventrone, trattando del rapporto tra sacra rappresentazione fiorentina e predicazione, ha illustrato come tutta la rappresentazione corrisponde in un certo senso alla struttura dei sermoni, dove un versetto biblico enunciato all'inizio (*thema*) è «ripreso e illustrato attraverso l'esemplare svolgimento della vicenda sacra»⁴⁷. In questo caso, fin dall'introduzione, si cita la promessa evangelica del «centuplum accipiet» di Matteo 19,29, uno dei testi cardine nella catechesi cristiana sull'elemosina. Ribadita più volte nel corso della rappresentazione, tale promessa svolge la funzione del *thema*.

Il titolo completo con cui il testo viene stampato, *Festa di Agnolo ebreo che si baptezò per miracolo di nostra Donna*, indica l'esito della vicenda, in un certo senso speculare al *Miracolo del Corpo di Cristo*: se là il miracolo causava la condanna a morte di un ebreo, qui ne provoca la sua conversione e quindi, in prospettiva cristiana, la vera vita. Decisiva in questo processo è l'azione di una donna, capace di presentare in maniera convincente la fede cristiana e di ottenere credito. Il suo ruolo, anche questa volta, è messo in risalto fin dall'annuncio dell'angelo.

2. Popol, se stai con silenzio a udire,
tu intenderai d'una donna cristiana.
Pe' prieghi di Maria, fé convertire

⁴⁶ Lo stesso testo, sicuramente posteriore al 1488 (vedi oltre n. 50), è probabilmente scritto in quegli anni. Sulla datazione precisa resta qualche dubbio, perché un personaggio minore si lamenta dei danni operati nella zona di Prato da «gli Spagnuoli»: un quadro che sembra alludere ai fatti del 1512, ma spiegabile anche con l'inserimento successivo dell'inframmessa. Una datazione tarda di tutta la rappresentazione non motiverebbe il citare, come attuali, la cacciata di Bernardino e il dibattito sul Monte di Pietà, fatti che nel 1512 erano già lontani; cfr. SUSA, *La scena dell'identità* cit., p. 226 n. 389 e G. PONTE, *Attorno al Savonarola. Castellano Castellani e la Sacra Rappresentazione in Firenze tra '400 e '500*, Genova 1969, p. 21 n. 18. La prima edizione (delle cinque segnalate da Cioni) è databile al 1515, cfr. CIONI, *Bibliografia* cit., pp. 85-56.

⁴⁷ Puntuali osservazioni in VENTRONE, *La sacra rappresentazione fiorentina* cit., pp. 262-264.

el marito e lasciar sua legge vana;
fégli per Dio e' pover sovvenire,
non si lasciando una sustanza vana,
promettendogli senza fallo alcuno
che Dio gli renderia cento de uno⁴⁸.

È questa donna, anche in questo caso anonima, a essere presentata come protagonista della vicenda, capace di innescare le azioni decisive della rappresentazione, in una sorta di cooperazione con l'azione miracolosa della Vergine. L'annuncio dell'angelo la presenta come «una donna cristiana», ma più correttamente essa è un'ebrea appena divenuta cristiana che cerca la maniera di convincere il marito, Agnolo, ad aderire alla nuova fede⁴⁹. La prima scena presenta il ringraziamento di questa donna alla Vergine per la propria conversione:

3. Io ti ringrazio, Vergine Maria,
Madre de' peccator, ferma speranza,
tu sè stata inver me pietosa e pia,
cavata tra' pagan m'ha' di fallanza:
ha' tutta riscaldata l'alma mia.

Come sia avvenuta la conversione, l'essere stata liberata dall'errore dei «pagani» (sinonimo nel testo di giudei, come mostrano le didascalie che indicano Agnolo indistintamente come «giudeo» o «pagano») non è raccontato. Al ringraziamento segue la richiesta che anche il marito «si facci cristiano» e la donna sembra avanzare una sorta di “diritto” a venire non solo esaudita, ma in maniera celere: «poi che cristiana son, desidererei / a contentarmi pigro non sia lenta» (4,3-4).

Agnolo viene presentato mentre è «in gran pensiero» su come investire il proprio capitale e mentre riflette sulla possibilità di impiegarlo nell'usura («di prestargli a usura ho desiderio / ma d'allogargli bene starò attento»; 5,3-4). Intorno alla modalità di impiegare questo denaro si delineano due proposte contrapposte. Da una parte quella avanzata da due amici, Isac e Samuello, dall'altra quella della moglie.

Isac e Samuello, presentati come ebrei fiorentini che discutono della situazione in città, con precisissimi riferimenti allo scontro in atto tra prestito ebraico e predicazione francescana a sostegno della fondazione del Monte di Pietà, progettano di aprire un nuovo

⁴⁸ *Rappresentazione di Agnolo ebreo*, in D'ANCONA, *Sacre rappresentazioni cit.*, vol. III, pp. 485-497. Citeremo da questo testo, indicando l'ottava e il verso, non la pagina. Siamo intervenuti con lievi ammodernamenti della punteggiatura.

⁴⁹ La conversione della donna spiega la situazione, altrimenti irrealistica, di un coppia di sposi mista (un ebreo e una cristiana). In un certo senso si tratta di un momento di transizione, per quanto idealizzato, visto che Agnolo, consapevole della nuova fede della moglie, non solleva obiezione alcuna e lo accetta come un dato di fatto neutrale. Sull'assenza di matrimoni 'misti' (e la presenza invece di relazioni sessuali tra ebrei e cristiani), cfr. A. TOAFF, *Il vino e la carne. Una comunità ebraica nel Medioevo*, Bologna 1989, pp. 15-51.

banco («di nuovo un presto vo' che noi apriamo»; 8,2) anche per la sua valenza politica⁵⁰. In questo progetto i due cercano di coinvolgere anche Agnolo («vogliàn ch' a tale impresa sia compagno»; 11,2) dandogli garanzie sia sulla serietà delle regole del nuovo banco («Danar noi non daren se non col segno, / el terzo presteremo in su nun pegno»; 11,7-8), sia sulla prospettiva di un lauto guadagno («in breve tu n'arai più che altrettanta»; 12,8)⁵¹. La proposta sembra soddisfare le esigenze di Agnolo («fatto avea anch'io simile concetto»; 12,2) che però chiede tempo, recandosi a casa.

Agnolo dice alla moglie che «una buona faccenda / per le man m'è recata» e che di «tal cosa teco i' mi vo' conferire» (14,1-4). La moglie non solo viene consultata sul progetto di entrare nella fondazione di un nuovo banco, ma, sentita la notizia, ha la possibilità di suggerire una via alternativa:

15. [...] Guarda, marito mio, come tu fai!
Un consiglio migliore io ti vo' dare:
dagli al mio Dio, e senza dubbio alcuno
e' te ne renderà cento per uno.

Se gli amici avevano presentato un rapido raddoppio del capitale, la prospettiva di centuplicarlo (ecco tornare il *leit-motiv* della promessa evangelica) è la via seguita dalla donna per mutare il progetto del marito. Agnolo si dichiara infatti subito interessato, chiedendo «Dove sare' a trovar questo tuo Cristo, / qual esser Dio tengono e' cristiani?» (16,1-2). La donna indica nell'andare in chiesa e nell'utilizzare la "mediazione" dei poveri la modalità per entrare in "società" con Dio:

⁵⁰ Cfr. VENTRONE, *La sacra rappresentazione fiorentina* cit., pp. 262-264. Samuello si presenta come preoccupato della situazione: «I'ho sentito darmi d'uno coltello! / Udito ho predicare un Frà picciuolo: / detto ha de' prestì, dico in veritade, / serrargli, e fare el Monte di pietade. // Dice e rafferma che sarà ben fatto / mandarci presto fuor di questa terra; / e non ci fu mai più tal cosa fatto. / Vedra', Manuellino el presto serra» (6,5 – 7,4). La replica di Isac ricorda come già erano riusciti a bloccare l'iniziativa di Bernardino da Feltre nel 1488 e suggerisce anzi di aprire un nuovo banco, capace di rafforzare la loro posizione politica: «De' aver [il predicatore] poco cervello, o egli è matto! / A predicar di ciò dico che gli erra; / non si rammenta ancora el babbuino / che facemo cacciar Frà Bernardino? // Mostrar gli vo' che non abbian paura! / Di nuovo un presto vo' che noi apriano, / e men lo stimo ch' una dipintura. / Ungerem pure, a chi che sia, la mano; / e se a predicar di ciò lui dura, / di fargli male vo' che ci sforziàno. / E' si volion trattar così lor pari; / sa' chi può più? Colui ch'à assai danari!» (7,5 – 8,8). Ritorna, come nel *Miracolo del Corpo di Cristo*, in nome Manuello: in questo caso il riferimento all'episodio che causò la cacciata di Bernardino nel 1488 appare sicuro. Si noti anche come la rappresentazione dà voce all'accusa che le concessioni accordate al prestito ebraico siano ottenute «ungendo le mani» dei potenti; accusa che si ritrova per esempio nella biografia di Bernardino, cfr. BERNARDINO GUSLINO, *La vita del beato Bernardino da Feltre*, a cura di I. CHECCOLI, Bologna 2008, p. 148.

⁵¹ La descrizione teatrale delle regole dei banchi di pegno è presente anche in altre sacre rappresentazioni, oltre alla scena vista nel *Miracolo del Corpo di Cristo*, si vedano il *Lazero ricco e Lazero povero*, databile a prima del 1470 (cfr. DELCORNO, *La Festa di Lazero ricco* cit.) e l'esordio della *Hystoria di Piero Theodinario*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma [d'ora. BNCR], ms. Vittorio Emanuele 483 c. 31r-v (ms. copiato a Bologna da Tommaso Leoni nel 1482).

16. [...] E senza indugio alla chiesa n'andrai,
e quivi il tuo tesor dispenserai.

17. E presteràgli a chi per Dio dimanda:
i' vo che tu contenti voglia mia,
fa' che non manchi ancor tutti gli spanda,
in nome della Vergine Maria.

Questa modalità di investimento diventa anche una sorta di "scommessa" sul Dio dei cristiani, cercato attraverso le vie del danaro: Agnolo infatti, dopo che la moglie lo rassicura che «vedràne la pruova», si allontana meditando su Dio («pensiero i' fo senza manco trovallo / questo ch'è cristiani chiamano Dio») e dicendo che «per questo circuito i' vo' cercarlo» (18,5). Il circuito virtuoso del danaro può così essere (ed effettivamente sarà) la via di accesso alla fede⁵².

La scena successiva presenta alcuni poveri che chiedono e ottengono l'elemosina da Agnolo. La scena serve a far risuonare per altre tre volte la promessa del centuplo, anzi, nelle parole di una vedova, esplicitamente si accenna a questa come una buona usura: «Cento per un da Dio n'arai a usura» (21,7)⁵³. La rappresentazione insiste nel usare termini economici in riferimento all'elemosina: Agnolo dice tra sé «allogato i'ho tutto il tesoro / allo Dio de' cristian» (24,1-2), poi alla moglie «tutto il tesoro al tuo Dio ho prestato» (25,3), la quale sottolinea ancora il vantaggio di questo investimento, «guadagnerà con questo, e non ti costa» (25,7)⁵⁴.

Dovendo poi giustificarsi con Isac e Samuello del mancato ingresso nel loro banco, Agnolo afferma di aver trovato una soluzione migliore: «A dirvi il vero io ho miglior disegno. / [...] / I' mi son governato con ingegno, / i' n'ho trovato invero un miglior sedio, / più di nessuno egli è di danar pregno. / State contenti, non vi' vo' dir dove...» (22,2-7)⁵⁵. Potremmo dire che questa è una prima lode implicita fatta dal marito alla

⁵² Sul rapporto tra economia virtuosa e *fides*, TODESCHINI, *I mercanti e il tempio* cit., *passim* e ID., *Ricchezza come forma di inclusione sociale e religiosa in Italia alla fine del Medioevo*, in *Ricos y pobres: opulencia y desarraigo en el occidente medieval*. XXXVI Semana de estudios medievales (Estella 20-24 Julio 2009), Pamplona 2010, pp. 105-125.

⁵³ Agnolo dispensa tutti i suoi averi, non per compassione, ma esplicitamente «perché la 'mpresa riesca». Il prestito ad usura fatto a Dio è un *topos* della predicazione sull'elemosina: «Ècci niuno che vogli diventare ricco? Oh, quanti ci so' che dicono di sì! E io ti voglio insegnare, e diventerai ricco. Presta a usura, e diventerai in poco tempo ricco. Ma io non t'ho detto a chi. Io dico ben che tu presti; ma presta a uno che ti renda. Idio è quello veramente, e mai non falla che egli non renda. E sai quanto e' rende? Rende cento per uno. Che cento, che cento? Elli rende più di miglia per uno, più di du' migliaia!»; BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, a cura di C. DELCORNIO, Milano 1989, p. 1219.

⁵⁴ Ccfr. G. TODESCHINI, *Il prezzo della salvezza: lessici medievali del pensiero economico*, Roma 1994.

⁵⁵ È degna di nota la implicita definizione di Dio come «il più pregno di danaro». Si tratta di una definizione icastica capace di sintetizzare la «calcolata devozione» del cetto mercantile, per riprendere l'espressione di R. RUSCONI, *Da Costanza al Laterano: la "calcolata devozione" del cetto mercantile-borghese nell'Italia del Quattrocento*, in *Storia dell'Italia religiosa*, a cura G. DE ROSA et al., 3 voll., vol. I. *L'antichità e il medioevo*, Roma-Bari 1993, pp. 505-536.

moglie. Subito dopo si presenta però la questione di come avvenga la restituzione del prestito da parte di Dio:

Agnolo giudeo alla donna dice:

28. Tu vedi, sposa mia, che 'l tempo vola
e 'l tuo Dio e danar su non mi rende:
[...]
Poiché sei della cristiana scuola,
questo non è pagar come lui prende!
Usa che ce li renda con tua arte,
ché gran bisogno abbiamo or d'una parte.

La donna manda di nuovo Agnolo alla chiesa dove ha dispensato in elemosina i suoi denari e, uscito il marito, si rivolge una seconda volta alla Madonna, chiedendo che faccia una grazia al marito, pur essendo egli indegno di ciò, poiché «per sua cecitate» continua a stare «nella fe' dei giudei ignorante» (30,7)⁵⁶. L'intervento miracoloso della Vergine non è straordinario, come ci si potrebbe aspettare, perché Agnolo (dopo essersi ripetuto ancora la promessa del centuplo) trova per terra semplicemente un denaro d'argento. Questo però è per lui sufficiente: «Comincia a render, già i' son contento. / A casa vo' tornar, ché basta questo» (31,6-7). Agnolo racconta l'accaduto alla moglie, dicendo che egli è pieno ora di «allegrezza», di «dolcezza» e di «certezza», mentre lei lo rassicura dicendo «agli bisogni tua sempre n'arai / nulla ci mancherà» (33,2-3).

La vicenda viene risolta da un secondo miracolo, ben maggiore del ritrovamento di un denaro nello stesso luogo dove si è fatta l'elemosina. Agnolo acquista un pesce e la moglie, nel prepararlo, vi trova dentro una pietra preziosa e suggerisce di portarla «al banchiere, a saper quel che la vale; / Dio ce l'arà mandata per men male» (45,7-8)⁵⁷. La pietra preziosa frutta duecento ducati e davanti a questo guadagno Agnolo confida alla moglie (ora che «el tuo Dio ci ha servata la promessa»; 48,2) di essersi determinato «di seguire Cristo», chiedendogli di accompagnarlo subito in chiesa per farsi battezzare.

⁵⁶ Le parole della donna si richiamano al *topos* della "cecità ebraica"; cfr. P. STEFANI, *L'antigiudaismo. Storia di un'idea*, Bari-Roma 2004, pp. 136-139.

⁵⁷ Nel ritrovamento di qualcosa di valore dentro a un pesce si potrebbe vedere un'allusione all'episodio evangelico della tassa del tempio, là dove Gesù ordina a Pietro: «Va' al mare, getta l'amo e il primo pesce che viene prendilo, aprigli la bocca e vi troverai una moneta d'argento. Prendila e consegnala a loro per me e per te» (Mt 17,27). Anche in questo caso (una sorta di "pesca miracolosa") Dio si mostra «di danar pregno». Un'allusione a questo episodio a Firenze poteva contare anche sulla memoria visiva del noto affresco di Masaccio nella cappella Brancacci. Nell'interpretazione dell'episodio evangelico offerta dalla *Glossa ordinaria* la moneta in bocca al pesce indica la redenzione: «Christus est piscis, mare mundus, hamus mors. Christus gerebat precium nostre redemptionis. Quod autem precium in ore piscis inventum est, significat redemptionem nostram ore Christi preunclatam esse»; *Biblia cum Glossa ordinaria et expositione Lyre litterali et morali* [...], 6 voll., Basel 1498, vol. 5, c. b5r. Ho adoperato la copia conservata alla Bayerische Staatsbibliothek München, segnatura 2Inc.c.a.3662-5, accessibile on-line (<http://daten.digitale-sammlungen.de>; consultato il 5/4/2012).

Nel presentarsi al sacerdote Agnolo è esplicito nel ricordare sia come il suo progetto di prestare ad usura sia stato fermato dalla moglie, sia come la propria elemosina fosse mossa dalla prospettiva della remunerazione:

51. Certi denari avevo qua a prestare,
a usura, volevo. E la mia donna
me gli fé tutti per Dio dispensare.
A' poveri gli portai sotto mia gonna,
per ognun cento sperando acquistare.
Colui ch'è 'n terra e 'n ciel ferma colonna
me n'ha renduti tanti manifestò,
che di seguir sua fe' son pronto e presto.

La stessa adesione alla nuova fede è così direttamente collegata alla soddisfacente “restituzione” del prestito da parte di Dio. La sacra rappresentazione si chiude con il battesimo (che dà modo al prete di sviluppare una concisa ma precisa catechesi) e con la preghiera di ringraziamento della donna alla Vergine, ora che la propria richiesta è stata esaudita. Da ultimo, i tre personaggi in scena (Agnolo, la donna e il prete) cantano una breve laude alla Vergine che svolge la funzione del congedo.

Considerando globalmente questa rappresentazione, ci sembra interessante come venga raffigurata in maniera altamente positiva, in un certo senso esemplare per il pubblico, la figura di una donna partecipe delle decisioni economiche della famiglia, tenace e convincente nei confronti del marito che si lascia da lei guidare non solo verso la salute dell'anima, ma anche verso un benessere terreno⁵⁸. È una donna descritta come capace di convincere e soprattutto di far fare⁵⁹. Di lei Agnolo loda indirettamente l'intelligenza, «i' mi son governato con ingegno», e soprattutto la riconosce pubblicamente, davanti al prete, come presenza decisiva nel suo percorso di conversione («la mia donna / me gli fe' tutti per Dio dispensare»).

Complessivamente questa sacra rappresentazione, come puntualizzato da Paola Ventrone, è una perfetta catechesi sul tema dell'elemosina, ampiamente sviluppato nella predicazione coeva, «che si colora però di una stringente attualità nel momento in cui è posta in relazione con il problema contingente della chiusura dei banchi dei pegni gestiti dagli ebrei, in favore dell'istituzione di un Monte di Pietà, oggetto di accesi contrasti negli ultimi anni dell'egemonia laurenziana»⁶⁰. Il protagonismo positivo di questa donna e la sua funzione nell'orientare in senso etico gli investimenti del marito potrebbe

⁵⁸ Nella rappresentazione è evidente come all'inizio si ricalchi il *topos*, frequente nella predicazione, della ricchezza come fonte di preoccupazioni, mentre seguendo i consigli della moglie Agnolo trova prima la pace («lo 'ntelletto mio sento quieto»; 24,4), poi «allegrezza» e «dolcezza» (32,1-3), infine sia la serenità economica («in nostra vita viverem contenti»; 49,2) che la fede.

⁵⁹ Per ben tre volte si sottolinea questo aspetto, due volte nell'annuncio dell'angelo («fe' convertire el marito [...] / fègli per Dio e' pover sovvenire») e la terza nelle parole finali di Agnolo.

⁶⁰ VENTRONE, *La sacra rappresentazione fiorentina* cit., p. 263. Un'altra catechesi sull'elemosina presente nel *corpus* delle sacre rappresentazioni fiorentine è l'*Ortolano elemosinario*, racconto tratto da un noto *exemplum* utilizzato anche da Bernardino da Siena (cfr. *ibid.*, pp. 264-267). Si vedano inoltre le già ricordate *Festa di Lazero rico* e *Hystoria di Piero Theodinario* (sopra, nota 51).

essere il riflesso sulla scena teatrale di quel diffuso appello da parte dei predicatori alle donne presenti sotto il pulpito perché si facessero convincenti portatrici del messaggio dei sermoni, diventando a loro volta «predicatrici», come per esempio afferma (anche per catturarne l'attenzione) Bernardino da Siena⁶¹. Un ruolo di "predicatrice domestica", capace di ottenere effetti al di fuori della portata anche dei predicatori più esperti, era già delineato da Tommaso di Chobham nel XIII secolo applicandolo proprio al campo economico. Nella sua *Summa Confessorum*, mentre si trattano le questioni legate al matrimonio, viene inserito uno specifico paragrafo intitolato «Quod mulieres debent esse predicatrices virorum suorum»:

Mulieribus tamen semper in penitentia iniungendum est quod sint predicatrices virorum suorum. Nullus enim sacerdos ita potest cor viri emollire sicut potest uxor. Unde peccatum viri sepe mulieri imputatur si per eius negligentiam vir eius non emendatur. Debet enim in cubiculo et inter medios amplexos virum suum blande alloqui, et si durus est et immisericors et oppressor pauperum, debet eum invitare ad misericordiam; si raptor est, debet detestari rapinam; si avarus est, suscitet in eo largitatem, et occulte faciat eleemosynas de rebus communibus, et eleemosynas quas ille omittit, illa supleat. Lecitum enim mulieri est de bonis viri sui in utiles usus ipsius et in pias causas ipso ignorante multa expendere. Prima ergo sacerdotis et precipua providentia ista debet esse ut mulierem hoc modo instruat, et iterum virum inducat ut [...]⁶²

Alla donna è consegnato un compito di evangelizzazione dell'economia domestica, attraverso una predicazione «in cubiculo» e, quando essa non risulti efficace, con un'oculta elargizione di elemosine sufficiente ai bisogni spirituali della coppia⁶³. Nel caso

⁶¹ «O donne, domane vi voglio fare tutte predicatrici»; BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari* cit., p. 142. In maniera ancora più incisiva si era espresso lo stesso Bernardino qualche anno prima indicando come il frutto della predicazione si riconosca «quando per totam civitatem recitantur predicationes per plateas et vicos et domos et tabernas, ita quod etiam meretrices efficiantur predicatrices» (*reportatio* latina inedita, *ibid.*, p. 130, n. 115). Nell'idea di una *meretrix* predicatrice può aver influito il ricordo della Maddalena, definita nella tradizione medievale *apostola apostolorum* (si veda per esempio la *Legenda Aurea*: «cui Christus resurgens primo apparuit et apostolorum apostolam fecit»; IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea* [...], a cura di G.P. MAGGIONI, Firenze-Milano 2007, p. 706). Lo stesso Bernardino inserisce, all'interno di una lista di sedici titoli attribuiti alla Maddalena, l'appellativo «Apostolorum apostola»; cfr. BERNARDINO DA SIENA, *Opera omnia*, studio et cura PP. Collegii S. Bonaventurae, 9 voll., vol. IV, *De Evangelio Aeterno*, Firenze 1956, p. 438. Per un quadro generale K.L. JANSEN, *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton 2000, pp. 49-99.

⁶² THOMAE DE CHOBHAM, *Summa Confessorum*, a cura di F. BROOMFIELD, Louvain-Paris 1968, p. 375.

⁶³ Si può in un certo senso dire che questo testo preveda un piano di riserva. Se le parole, se la "predicazione domestica" non risulta efficace, vi è per la donna la possibilità (e la responsabilità) di passare all'azione. Diverse (per non dire opposte) sono le indicazioni date a Firenze a metà Quattrocento da Antonino Pierozzi a Dionora Tornabuoni: «La limosina date con discrezione, cioè è, con licenza del vostro sposo; a ciò che credendovi voi far bene non incorriate in male. Avvisovi, figliuola mia, che la donna maritata non può dare limosina senza licenza del suo marito, eccetto che s'ella non avesse alcuna cosa sopra dota, o che si guadagnasse alcuna cosa con le sue mani, di qualche sua arte»; SANTO ANTONINO, *Opera a ben vivere*, a cura di F. PALERMO, Firenze 1858, p. 156.

presentato da *Agnolo ebreo*, la moglie diventa immagine esemplare di un'arte suasoria capace di mutare le azioni del marito, capace di cambiare la valenza sociale del denaro, dirottandolo dal circolo vizioso dell'usura a quello virtuoso (e remunerativo) dell'elemosina⁶⁴.

3. «Tu·ssè colei che·mm'ài mòstra la via». Guidare il marito alla santità

La terza rappresentazione presa in esame è l'inedita *Festa del grolioso Santo Giuliano*, contenuta nel manoscritto della Biblioteca Ambrosiana C. 35 Sup., databile 1470-1473⁶⁵. In questo testo infatti la moglie di san Giuliano acquista un ruolo particolarmente significativo rispetto a un'altra rappresentazione dedicata al medesimo santo, la *Festa di San Giuliano*, forse lievemente antecedente e pubblicata dalla Newbiggin⁶⁶.

La storia di san Giuliano, «un sujet aux multiples ramifications», è ampiamente divulgata nel medioevo nella versione, sostanzialmente concorde, datane dallo *Speculum Historiale* di Vincenzo di Beauvais (†1264) e nella *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze (†1298), ver-

⁶⁴ Un interessante confronto potrebbe essere sviluppato tra la moglie di Agnolo ebreo e Biagia, moglie di Giovanni Colombini. Oltre alla *Vita* del Belcari, esiste infatti un'anonima Representatione del beato Ziovanne Colombino conservata manoscritto BNCR, Vittorio Emanuele 483 (lo stesso di Theodinaro) e pubblicata da Isabella Gagliardi in appendice al suo *La trasmissione della memoria di Giovanni Colombini tra agiografia e drammaturgia*, in «Hagiographica», XVI (2009), pp. 231-279. Entrambe le donne sono responsabili della conversione del marito, ma se la conversione di Agnolo si orienta a una quieta vita cristiana, la conversione di Giovanni Colombini sfuggerà al "controllo" di Biagia che sarà travolta dal «santo egoismo delle ragioni superiori della conversione»; A. BENVENUTI PAPI, *La santità nel matrimonio*, in *Storia del matrimonio*, a cura di M. DE GIORGIO e CH. KLAPISCH-ZUBER, Roma-Bari 1996, pp. 63-90: 81; più ampiamente il capitolo, *Le donne di Giovanni Colombini*, in A. BENVENUTI PAPI, «In castro poenitentiae». *Santità e società femminile nell'Italia medievale*, Roma 1990, pp. 417-528.

⁶⁵ Il codice C 35 Sup. dell'Ambrosiana è uno zibaldone composto da Giovanni di Antonio Scarlatti, fratello del copista-rimatore Filippo Scarlatti. Su questo manoscritto cfr. D. PICCINI, *Vicende di rime volgari nel codice C 35 Sup.*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, a cura di M. BALLARINI et al., 2 voll., Milano 2008, vol. I, pp. 127-144. Si tratta di un "libro da bisaccia" originariamente di 400 carte (ora 396), «non solo libro privato di appunti [...] ma potenzialmente raccolta finalizzata ad una lettura e fruizione non solo personali» (p. 129). All'interno vi è un notevole corpus di dieci sacre rappresentazioni fiorentine (occupano circa un quarto del codice), tra le quali il *S. Giuliano* rimane l'unica ancora inedita (si veda il quadro in NEWBIGGIN, *Dieci sacre rappresentazioni* cit., p. 24 n. 17 a cui aggiungere ora la citata edizione del Lazero rico).

⁶⁶ N. NEWBIGGIN, *Le Sacre rappresentazioni di San Giuliano lo Spedaliere: 'La festa di San Giuliano'*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», XXXI (1985), pp. 131-166. Il testo edito dalla Newbiggin è contenuto in due manoscritti: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Panciatichi 25, copiato da Antonio d'Ubaldo de' Rossi nel 1464-1465; BNCR, ms. Vittorio Emanuele 483 (lo stesso di *Theodinaro* e di *Colombini*). Nell'introduzione la Newbiggin sottolinea come i due san Giuliano siano due rappresentazioni autonome, anche se suggerisce che l'autore del testo del C 35 Sup. conoscesse l'altro testo: «Pare che la fantasia [del testo da lei edito] [...] non sia piaciuta a questo secondo festaiuolo che si è costruita una rappresentazione del tutto nuova sulla vecchia leggenda, restringendo i tempi e i luoghi ed eliminando la scena dell'infanzia» (*ibid.*, pp. 131-132).

sione ripresa anche nel *Chronicon* di sant'Antonino⁶⁷. Gli elementi costanti di questa storia sono noti: la profezia che Giuliano ucciderà i genitori, il suo allontanarsi dalla casa paterna, il fare fortuna e sposarsi in un paese straniero, l'arrivo dei genitori accolti dalla moglie mentre lui è a caccia, il sospetto, insinuato a Giuliano dal demonio, che la moglie abbia un amante, l'uccisione dei genitori trovati nel proprio letto e scambiati per i due amanti, la dolorosa scoperta, la vita di penitenza insieme alla moglie, spesa nel servizio dei pellegrini presso un fiume, la carità esercitata verso un lebbroso, manifestatosi poi quale messaggero celeste che certifica il perdono avvenuto, la morte di Giuliano e della moglie. Rispetto a tale versione, la tradizione toscana (attestata anche in Abruzzo)⁶⁸ elabora una versione ricca di varianti e presente non solo nei testi (la rappresentazione pubblicata dalla Newbiggin e i cantari⁶⁹), ma anche nell'iconografia, tanto che la predella dipinta da Bartolomeo della Gatta per la Collegiata di Castiglion Fiorentino nel 1486 riprende alcune di queste varianti⁷⁰. La sacra rappresentazione conservata nel C 35 Sup. rappresenta invece, a una prima valutazione, una sorta di ibrido tra la tradizione della *Legenda Aurea* e questa versione toscana⁷¹.

⁶⁶ Non abbiamo modo qui di sviluppare un confronto tra i due testi, ma una serie di parole rima che ritornano nei due annunci dell'angelo (5 uguali nella seconda ottava e tre uguali nella terza) lasciano supporre un contatto tra i due testi. Anche nel caso di un'effettiva conoscenza del precedente, il *Grolioso San Giuliano* si configura come testo autonomo. Infine, non vi sono notizie della messa in scena di queste rappresentazioni: «Come santo patrono degli albergatori, e santo protettore del figlio minore di Piero di Cosimo de' Medici, Giuliano doveva avere la sua importanza a Firenze, ma oltre alla data della sua festa, che a Firenze si celebrava il 31 agosto (anniversario anche del giorno in cui la città fu liberata dai Ciompi) [...] non più di due rappresentazioni a suo onore attestano il vigore del suo culto nella città»; NEWBIGGIN, *Le Sacre rappresentazioni di San Giuliano* cit., p. 132. Si aggiungano come testimoni di un culto diffuso le immagini di san Giuliano presenti nei polittici a Firenze, cfr. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze 1952, pp. 593-602 (rist. anastatica Firenze 1986).

⁶⁷ Sulla tradizione agiografica di san Giuliano, cfr. B. DE GAFFIER, *La Légende de S. Julien l'Hospitalier*, in «Analecta Bollandiana», LXIII (1945), pp. 145-219 e ID., *La Légende de S. Julien l'Hospitalier. Notes complémentaires*, in «Analecta Bollandiana», XCIV (1976), pp. 5-17. Per le numerose versioni italiane di tale racconto si veda *Biblioteca Agiografica Italiana: repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV*, a cura di J. DALARUN et al., 2 voll., Firenze 2003, vol. I, pp. 378-381. Sul culto di san Giuliano, si ricordi anche la novella di Rinaldo d'Asti in GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Torino 1992³, pp. 141-151 (si vedano le nn. 1 e 4).

⁶⁸ Cfr. A. CIONI, *La poesia religiosa: i cantari agiografici e le rime di argomento sacro*, Firenze 1963, p. 171; *Biblioteca Agiografica* cit., vol. I, p. 380.

⁶⁹ CIONI, *La poesia religiosa* cit., pp. 171-176, segnala 17 edizioni di un cantare toscano del XV secolo. La *editio princeps* è la *Hystoria di sancto Giuliano*, s.i.t. [Bologna, Ercole Nani, 1494 ca].

⁷⁰ Cfr. KAFTAL, *Iconography* cit., pp. 593-602. Su questo ciclo si sofferma DE GAFFIER, *La Légende de S. Julien l'Hospitalier. Notes complémentaires* cit., pp. 14-16.

⁷¹ Dalla *Legenda Aurea* è per esempio ripresa la scena della caccia con la profezia fatta dal cervo, mentre la versione toscana conosce una profezia fatta da alcune fate al padre al momento della nascita di Giuliano e il susseguente tentativo di uccidere il figlio (anche con una giustificazione teologica: «Egli è otto ore che si battezzoe: / l'anima sua in Paradiso andare / convien per certo, che fallar non puoe»); NEWBIGGIN, *Le Sacre rappresentazioni di San Giuliano* cit., p. 136).

Nella nostra prospettiva è interessante concentrarci sulla figura della moglie di Giuliano e sulla sua capacità di azione. Già nella *Legenda Aurea*, al momento della scoperta dell'avvenuto omicidio, mentre Giuliano vorrebbe partire da solo per una vita di penitenza, la moglie con forza dichiara che sarà partecipe di questa scelta:

[Iulianus]: «Heu, miser, quid faciam? Quia dulcissimos meos parentes occidi. [...] Iam nunc uale, soror dulcissima, quia de cetero non quiescam donec sciam quod deus penitentiam meam acceperit». Cui illa: «Absit, dulcissime frater, ut te deseram et sine me abeam, sed que fui tecum particeps gaudii, ero particeps et doloris». Tunc insimul recedentes iuxta quedam magnum fluuium ubi multi periclitabant, quoddam hospitale maximum statuerunt ut ibi penitentiam facerent...⁷²

Sottolineata questa scelta esemplare di condivisione “nella buona e nella cattiva sorte”, il ruolo della moglie nel testo della *Legenda* si esaurisce, pur ricordando nella conclusione come il destino di gloria sia per entrambi i coniugi (il lebbroso rivelatosi messaggero divino dice: «ambo post modicum in domino quiescetis»)⁷³. Nella sacra rappresentazione pubblicata dalla Newbiggin lo spazio dedicato all'iniziativa della moglie in seguito al delitto commesso dal marito è in parte accresciuto, perché è affidato a lei il compito di volgere Giuliano dalla disperazione al cammino penitenziale:

Parla pure San Giuliano:

92. Omè, ch'i' bacio lor le fedite
che feci lor colla mie propria mano!⁷⁴

⁷¹ In comune alla tradizione toscana c'è sia il tentativo del demonio di interrompere l'azione caritativa, sia l'incontro non col lebbroso, ma con Gesù pellegrino, col miracolo del bordone consegnato a Giuliano e che resta attaccato alla sua mano. La scena del tentato infanticidio e del miracolo del bordone sono chiaramente raffigurate anche nel ciclo di Bartolomeo della Gatta; cfr. KAFTAL, *Icography* cit., figg. 683 e 691. Sul tema di Gesù pellegrino, cfr. N. BÉRIOU, *Parler de Dieu en images: le Christ pèlerin au Moyen Âge*, in «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres - année 2008», 2009, pp. 157-200.

⁷² IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea* cit., p. 248. La risposta della donna si modella sull'insegnamento paolino («gaudere com gaudentibus, flere cum flentibus»; Rm 12,15). L'esemplarità della moglie che condivide la sorte del marito è particolarmente sottolineata in una versione in prosa (databile a inizio Quattrocento) dove la moglie insiste che il papa «le concedesse la grazia ch'ella gli potesse aiutare [a Giuliano] e fare per lui mezza la penitenza», rifiutando sempre con forza la proposta di Giuliano che le consiglia di rimanere a casa a custodia del patrimonio; e nel momento in cui Cristo annuncia a Giuliano il perdono e la gloria «allora la donna sua, udendo queste cose, si parlò e disse: “Signore mio io vi priego che voi no mi lasciate dietro al mio marito”. Allora Cristo le disse: “Ed io per amore di te e del tuo marito ti farò grazia che tu ne verrai con esso lui insieme, e siccome tu sei stata partefice di la sua penitenza così sarai partefice del suo merito”»; L. MANNI, *Leggende di San Giuliano e Sant'Eustachio secondo la lezione di un codice antico*, Reggio Emilia 1854, pp. 17-26.

⁷³ IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea* cit., p. 248.

⁷⁴ Così nel cantare: « “Io ambe dui li ò morti sul mio lecto!” / Poi le ferite a tuti dui succiava, / dicendo “Omè, omè! Deh, sventurato! / Havendo l'anima e 'l corpo damnato»; *Hystoria di sancto Giuliano* cit., c. 2r.

O folgore del ciel, ché non venite
a folminar questo serpente strano?
O coccodrillo, o drago, or m'assalite,
questo lupo rapace sì villano,
ch'ha morto il padre suo e la sua madre.

Parla la Donna a San Giuliano:

93. O Giulian, buon marito e signore,
vuoi tu in questo punto disperare?
Primo non se' che 'l Dimon traditore
con suo malizie ha saputo ingannare.
No' pregheremo Iddio a tutte l'ore,
e gran ricchezza ci è da poter fare
ponti, ispedali e degli altri ben tanto
che per grazia d'Iddio tu sarai santo⁷⁵.

L'azione persuasiva della donna facendo leva su due argomenti, l'inganno subito da parte del demonio e la potenzialità delle loro ricchezze come strumento utile nel cammino penitenziale, presenta una lettura della situazione diametralmente opposta a quella di Giuliano. Mentre questi aveva appena affermato «in anima e 'n corpo i' son dannato» (91,8), la moglie gli prospetta la possibilità (ancora) di divenire santo. Le parole della moglie, a cui Giuliano dà credito, permettono al protagonista di uscire dall'impasse e di riprendere con energia l'iniziativa:

Parla San Giuliano alla Donna:

94. El tuo conforto, donna mia, è tale
che perdonar mi farà questi mali.
Oltr'a nome d'Iddio che tutto vale,
facciàn fare venticinque spedali
e trenta ponti, ognun bello e reale;
e limosine molte generali
a vedove e pupilli possiàn fare,
e povere fanciulle maritare.

Parla San Giuliano:

95. E i' starò e poveri a 'lbergare
comunche gli spedali saran fatti...⁷⁶

In questa rappresentazione non si farà più menzione della moglie: non si menziona il fatto che accompagni il marito nella vita di carità e non viene menzionata nell'annuncio della sorte beata che attende Giuliano. Svolto il suo ruolo rientra nell'ombra lasciando tutta la scena alle azioni del futuro santo.

⁷⁵ NEWBIGIN, *Le Sacre rappresentazioni di San Giuliano* cit., p. 162.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 162.

Se passiamo a considerare la rappresentazione contenuta nel manoscritto dell'Ambrosiana l'intervento della moglie non solo è più esteso, ma assume connotati nuovi e inediti. Dopo l'iniziale sconcerto di entrambi alla scoperta del delitto commesso da Giuliano, è la moglie a indicargli con un articolato discorso la via concreta per la penitenza. Accanto al tema della misericordia di Dio, constatata come Giuliano sia in una posizione privilegiata per fare penitenza: «Tu·ssè gran ricco ed ài tesoro assai / e amici e parenti e gran potenza». La ricchezza non è d'ostacolo, ma è lo strumento che accelera il cammino verso la salvezza.

*Ora San Giugliano e lla moglie si stanno un poco
e lla moglie dice a Giugliano così:*

64. Grande, Giugliano, è stato el tuo peccato,
ma·nnoi sappiamo che·ll'è disavventura
e·ttu no ài di commetterlo cercato,
che scusa in parte della tua isciadura.
El buon Gesù, per noi passionato,
sostenne in sulla croce morte scura
solo per fare salvi tutti e battesati
e perdonarti tutti quanti e tuo peccati.

65. E però tu, quantunque errato ài,
ricorri a·dDio, volgiti a·ppenitenzia!
Tu·ssè gran rico ed ài tesoro assai
e amici e parenti e gran potenza,
e ponti ed ispedali tu·ffarai
fare in quantità con magnificenzia,
e·llosine tante, che 'l Signore
t'annullerà questo commesso errore.

66. Però che 'l peccato·r, quando è contrito
e confessato, colle braccia aperte
Cristo Gesù di fargli in cielo invito,
per llosine e boti e offerte
e per lla penitenzia, onde è udito;
e ' peccatori che·ffanno l'anime diserte
tutto perdona, intender dei,
solo che·ll'uomo dica: *miserere mei*⁷⁷.

⁷⁷ Milano, Ambrosiana, ms. C 35 Sup., c. 150v. Nella trascrizione si è adottato un criterio conservativo, introducendo solo pochi ammodernamenti della grafia: la grafia *u* è stata distinta secondo l'uso moderno in *u* e *v*; la *j* senza valore fonetico è stata modificata in *i*; i digrammi *ch* e *gh* sono eliminati davanti ad *a*, *o* e *u*, come in *richo*; le grafie *gni*, *ngni* per *n* palatale sono ridotte alla norma moderna, come in *Singniore*; le grafie *q* e *cq* per la labiovelare sono ammodernate; si elimina la *i* diacritica per indicare *c* e *g* palatali, come in *ciercato*; non si interviene sull'uso delle doppie. Inoltre, sono state sciolte le abbreviazioni, divise le parole e inseriti i segni diacritici, la punteggiatura e le maiuscole secondo l'uso moderno. Viene inoltre inserita la numerazione delle ottave. Non si è intervenuti sulle irregolarità metriche del testo.

Se i contenuti sono paragonabili in parte all'altra rappresentazione, qui il discorso della donna è molto più articolato e può essere considerato come un breve sermone o una breve catechesi sulla misericordia di Dio e la possibilità di riscattarsi attraverso le opere di carità. La donna mostra inoltre una notevole precisione dottrinale e una discreta abilità retorica⁷⁸. Ma soprattutto il suo è un dire che non rimane astratto perché Giuliano, ancora sconvolto dal dolore, incarica proprio la moglie di organizzare i lavori di costruzione degli ospedali, di passare cioè dal dire al fare:

Risponde San Giugliano e dice così alla donna:

67. Cara mie sposa, el tuo santo conforto
fa tutta consolata la mia mente istanca.
l'ò mia madre e mio padre morto,
creder dei che ogni valor mi manca;
ma pure quello che da tte sento iscorto
dilibero pigliare, baldanza franca,
e tanta penitenzia al mondo fare
che dDio che ppuò mi doverrebbe perdonare.

Parla S. Giugliano alla donna sua:

68. E però senza fare alcuno dimoro
va', fa' mettere in punto di presente
tanta moneta d'ariento e d'oro
quanto far puoi con atto diligente
e pe' maestri buoni manda per loro,
che'l primo fiume ch'í' truovo corrente
vo' farvi fare un ponte «e» uno spedale.

69. E vo' che in punto di fatto si metta,
fatto ch'è llo spedale, senza ristare,
pulite e belle e diligente letta,
si che e poveri vi possino albergare.
E per fare del peccato mie vendetta
voglio un celiccio sempre mai portare,
e per mie pena e maggior diciplina
voglio la frusta la sera e lla mattina.

Ora la donna dice a un servo che vada pe' maestri:

70. Va', servo mio, a trovare e maestri
di pietre e di legname e di scarpello,
togli buoni e giovinetti e destri,
fammi oltre al fiume un ponte bello,
e per fuggire de disagi e sinestri,

⁷⁸ Si tocca il tema del rapporto tra gravità oggettiva del peccato e responsabilità soggettiva del peccatore; la memoria della passione di Cristo è poi collegata alle tradizionali due tavole di salvezza (battesimo e confessione) e la descrizione delle fasi della prassi penitenziale è precisa: contrizione, confessione, soddisfazione attraverso le opere di carità. Dal punto di vista dell'organizzazione retorica del discorso, si noti l'ordine in cui vengano indicati i beneficiari della passione di Cristo (noi, tutti, tu) o come l'azione di Giuliano sia definita prima "peccato" e poi in maniera più lieve "errore".

fa' presso al ponte uno spedal novello,
e ffa' che dentro di fatto mi vi metta
venticinque pulite e belle letta⁷⁹.

La moglie non solo è incaricata di gestire il patrimonio e dirige i lavori per la costruzione degli ospedali, ma una volta pronti si dispone a partire insieme al marito per questa nuova vita di penitenza (come segnala nella didascalia il cambio di vestito). A questo punto Giuliano riconosce come la sposa sia diventata la sua guida spirituale, capace di mostrargli (non solo col dire, ma anche col fare) la via di salvezza.

La donna dice a san Giugliano:

72. Giugliano mio marito e signore,
po' ché son fatti gli spedali e ponti,
andianne là a servire di buon cuore,
acciò che ' tuo' peccati sieno sconti.

Risponde san Giugliano alla donna:

O cara sposa mia, di virtù fiore,
quanto sono e tuo detti giusti e forti!
Tu-ssè colei che-mm'ài mòstra la via
di fare salvare l'anima mia.

*Ora la donna si veste e mettesi una cioppa nera e uno sciugatoio
e vanno allo spedale⁸⁰.*

Lo sviluppo della storia mostrerà come in realtà non sia semplice servire i poveri, perché il diavolo vestendosi da povero pellegrino sfiderà l'orgoglio di Giuliano, dicendogli che è un pessimo albergatore e che piuttosto preferisce andarsene dall'ospedale nel cuore della notte. Il nobile Giuliano, sentendosi offeso («ora m'è stato tanto oltraggio fatto / ch'ì non llo posso a-nullable comportare»; 79,3-4), caccia via tutti i poveri come «gaglioffacci» e chiude i suoi ospedali, rischiando così di compromettere il cammino penitenziale intrapreso⁸¹.

⁷⁹ Milano, Ambrosiana, ms. C 35 Sup. cc. 150v-151r. Lottava successiva presenta il lavoro e il resoconto dei servi: «Ora va el servo a-ffare e ponti e gli spedali e vengono e muratori, e quando àno fatto el servo gli paga e-ppoi ne va a san Giugliano e dice: Benigno mio signore, caro Giuliano, / dodici ponti di punto son fatti / sopra e dodici fiumi ognun sovrano, / con i spedali magnifici e adatti / da-riposarci ciaschedun cristiano, / come-rrichiede a luoghi siffatti / e non vi manca nessuna cosa a-ffare / tutti ferventi e poveri albergare.».

⁸⁰ Milano, Ambrosiana, ms. C 35 Sup., c. 151v.

⁸¹ La dinamica con cui il diavolo travestito da povero spinge Giuliano a chiudere i suoi ospedali è diversa nelle due rappresentazioni. Se in questa il diavolo mira a colpire l'orgoglio di Giuliano, che non può sopportare le critiche di un povero alla sua iniziativa di carità, nella versione pubblicata dalla Newbigin il diavolo fa leva sulla pazienza di Giuliano, distruggendo i letti la notte e gettando l'ospedale nella confusione (così anche nel cantare). In due maniere diverse emerge il tema del non sempre facile rapporto coi poveri nelle iniziative di carità e il problema di una loro ambigua identità: sotto le spoglie del povero pellegrino Giuliano infatti incontra sia il diavolo che Cristo.

In questa ultima parte della vicenda la moglie di Giuliano non è menzionata e non svolge più alcun ruolo, come invece le è attribuito da altre versioni della leggenda⁸².

⁸¹ In questa prospettiva si può considerare come all'interno della tradizione sia attestata anche la versione in cui Giuliano e sua moglie, dopo aver ricevuto l'annuncio della loro futura gloria, muoiono uccisi nel sonno da un gruppo di banditi presentatosi sotto la veste di poveri pellegrini; cfr. DE GAIFFIER, *La Légende de S. Julien l'Hospitalier* cit., p. 219 e Id., *La Légende de S. Julien l'Hospitalier. Notes complémentaires* cit., pp. 10-11.

⁸² Particolarmente interessante è la *Historia beati viri Iuliani martiris* pubblicata da De Gaiffier, databile a prima del 1313 (ma copiata da un manoscritto del Seminario di Bruges, non numerato, datato 1483). Dopo il delitto la donna insiste per partire insieme a Giuliano in una vita itinerante da pellegrini, giunti a Roma entrambi si confessano dal papa ed è questi a indicare come penitenza l'assistenza ai pellegrini e la costruzione di un ospedale. Scelto il posto vi è una sorta di divisione dei compiti: mentre Giuliano si adopera come traghettatore («peregrinos [...] propiis humeris ultra ripam deportabat et a periculis latronum eruebat») la moglie «cibus eis preparabat, ligna colligebat, pedes pauperum abluebat» (quest'ultimo particolare è splendidamente raffigurato nella vetrata di Chartres dedicata a san Giuliano; si vedano le immagini nel sito curato da S. Whatling: <http://www.medievalart.org.uk/>). Nella scena decisiva dell'incontro col lebbroso è la moglie, per ben due volte, a spronare il marito a rispondere alle richieste del povero. Quando nel cuore della notte Giuliano si sente chiamare, questi rifiuta di andare «demonem esse putans» (si noti ancora l'ambigua identità del povero) ed è solo l'argomentazione della donna («O coniuncx dulcissime, surgamus et illi egeno clamitanti impendamus misericordiam. Si, quod absit, nobis negligentibus moreretur mendicus, iusto iudicio Deus nobis mortem suam imputaret») a far sì che Giuliano sia «timore divino correctus». Accolto il lebbroso, questi, dopo essere stato assistito (scaldato al fuoco, lavitigli i piedi, nutrito, posto in un letto), avanza un'inaspettata richiesta: «O hospites dulcissimi, audite me. Si enim nudum me in lectum solum dimiseritis, scitote me cito pre nimio frigore deficere. Unde rogo vos ob amorem Christi Iesu ut ambo vos denudetis, lectum hunc simul intretis ut sic inter vos iacens medius vestrorum corporum calore fovear naturalis». Se Giuliano appare decisamente contrario alla proposta («Audiens autem hoc Iulianus cepit in uxorem respicere seque magis mori velle asserens, rei huiuscemodi se firmat nunquam consentire»), è ancora una volta l'audace carità della moglie a spingerlo ad accettare questa richiesta «amore illius in cuius nomine tantam misericordiam sibi fieri postulavit». Stretto nell'abbraccio dei due sposi, nella notte il misterioso pellegrino scomparirà, rivelandosi poi Cristo stesso; DE GAIFFIER, *La Légende de S. Julien l'Hospitalier* cit., pp. 216-217 (il medesimo testo presenta anche l'episodio dell'uccisione dei due sposi da parte dei banditi). Su questo testo cfr. M. DONNINI, *Motivi narratologici nella "Historia" di S. Giuliano l'Ospitaliere*, in *Ars Narrandi. Scritti di narrativa antica in memoria di Luigi Pepe*, a cura di C. SANTINI e L. ZURLI, Napoli 1996, pp. 159-176 (non dà però risalto al protagonismo della moglie). Nella *Legenda Aurea* l'estrema prova di carità verso il lebbroso è descritta come un'iniziativa di Giuliano stesso: «cum calefieri non posset et ne ibi deficeret timeret, ipsum in lectulum suum portavit et diligenter cooperuit»; IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea* cit., p. 248. Ancora una volta è interessante un confronto con la rappresentazione di Giovanni Colombini: la scena della moglie di Giuliano che lo incoraggia ad accogliere il lebbroso nel proprio letto è opposta alla crisi che il Colombini provoca nella moglie Biagia recando a casa un lebbroso (che si rivelerà anche qui Cristo) e ponendolo nel loro letto; sarà proprio quest'episodio che segna per Biagia il limite di condivisione con gli eccessi di carità del marito, a cui a quel punto concederà la libertà dal matrimonio prima rifiutatagli: «Dal sancto matrimonio in questo puncto / da me se' sciolto ed hòti liberato»; GAGLIARDI, *La trasmissione della memoria* cit., p. 279.

4. Conclusioni

Le tre donne prese in esame mostrano tre diverse modalità con cui sul palcoscenico fiorentino veniva rappresentato e proposto l'avere o meno credito delle donne, sia da un punto di vista economico che morale. Nel primo filone si possono collocare le donne che chiedono prestiti (*Miracolo del Corpo di Cristo*), ma anche, caso più interessante, le donne capaci sia di dare buoni suggerimenti economici (*Agnolo ebreo*), sia di curarne la loro realizzazione pratica (*Grolioso San Giugliano*). Va notato come in tutti e tre i casi il ruolo economico della donna è direttamente connesso al rapporto col marito, sia quando deve reagire e contrapporsi ad esso (*Miracolo del Corpo di Cristo*), sia nel farsi sua intelligente e convincente consigliera (*Agnolo ebreo*) e concreta guida (*Grolioso San Giuliano*)⁸³. Inoltre, in tutti e tre i casi l'intervento della donna si collega, a diversi livelli, col dovere fare fronte a una crisi, un'impasse o un pericolo, confermando da un lato lo stereotipo della donna in ombra nella quotidianità⁸⁴ e capace di divenire protagonista nelle emergenze, dall'altro lato mostrando, cosa forse più interessante, le loro competenze e conoscenze, la loro capacità di passare all'azione, anche con intraprendenza.

Se poi il problema della credibilità morale della protagonista del *Miracolo del Corpo di Cristo* si risolve solo alla fine per un intervento divino, passando dall'esplicita associazione alla figura di Giuda a quella implicita con Pietro (pentimento dopo aver rinnegato Cristo e ruolo come "fondatrice" di una chiesa), il credito morale che godono le altre due donne è altissimo perché, presentando la figura esemplare della moglie, sono entrambe decisive per la salvezza eterna, o addirittura la santità, del marito. In un certo senso viene loro riconosciuta una guida familiare per ciò che riguarda una carità fattiva, confermando concretamente sulla scena teatrale quel ruolo che abbiamo visto assegnato loro da Tommaso di Chobham.

Il credito riconosciuto in questi casi alle figure femminili diventa tanto più interessante quando si consideri come questi testi erano principalmente messi in scena da parte delle compagnie fiorentine dei fanciulli, come parte quindi di un progetto di formazione che coinvolge i giovani attori. Questi vengono messi a contatto con le problematiche della realtà sociale (usura, elemosina, presenza ebraica, potere giuridico, penitenza) attraverso la mediazione e il filtro dei "copioni" delle rappresentazioni, costruiti per veicolare modelli virtuosi da seguire o viziosi da rifiutare. Le scene di vita familiare, la presenza di un modello positivo di sposi dove la donna non solo ha voce in capitolo, ma è (o almeno può essere) portatrice di soluzioni che si rivelano insieme vantaggiose e virtuose, anzi decisive, fanno parte di una sorta di "corso prematrimoniale", di una

⁸³ Nel primo caso (*Miracolo del Corpo di Cristo*) vi è simmetria tra la relazione negativa all'interno della coppia e l'iniziativa economica non virtuosa della donna, là dove invece negli altri due casi vi è corrispondenza tra esemplare rapporto tra i due sposi e positiva iniziativa della donna.

⁸⁴ L'anonimato di tutte e tre le donne è un dato sul quale si potrebbe riflettere: può essere letto sia come un modo per collocare questi personaggi in secondo piano (significativo là dove le donne del *Miracolo del Corpo di Cristo* e di *Agnolo ebreo* sono indicate come protagoniste nell'annuncio della rappresentazione), sia come elemento che permette al pubblico di rispecchiarsi in modo più ampio in queste figure.

pedagogia ai valori del matrimonio proposto ai giovani fiorentini e attraverso di essi presentato agli occhi della città: «A voi egregi e magni cittadini / [...] / giovani e vecchi, grandi e piccolini»⁸⁵.

Da ultimo va ricordato come la produzione stessa delle sacre rappresentazioni presenti un particolare caso di credito riconosciuto alle donne. Se infatti la maggior parte di questi testi ci è giunta anonima, tra gli autori conosciuti figura una donna, Antonia Pulci, «prima scrittrice italiana a pubblicare le sue opere»⁸⁶. Una donna capace di riscuotere notevole “credito” non solo sul palcoscenico (e nelle tipografie), ma ricordata da Francesco Dolciati, che a lei doveva la sua vocazione religiosa e che in suo onore assunse il nome di fra Antonio, quale «madre e maestra nella via d’Iddio»⁸⁷. Una donna insomma capace di azione e persuasione.

Pietro Delcorno
Radboud University Nijmegen (NL)
p.delcorno@let.ru.nl

⁸⁵ Così si rivolge al pubblico il congedo del *Grolioso Santo Giuliano*; Milano, Ambrosiana, ms. C 35 Sup., c. 154r.

⁸⁶ E.B. WEAVER, *Antonia Pulci e la sacra rappresentazione al femminile*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di F. BRUNI, Venezia 2002, pp. 3-19: p. 3; si veda anche EAD., *Antonia Pulci (ca. 1452-1501), The First Published Women Playwright*, in *Teaching Other Voices: Women and Religion in Early Modern Europe*, a cura di M.L. KING e A. RABIL, Chicago 2007, pp. 75-85. Saggi ripresi e ampliati nell’introduzione a ANTONIA PULCI, *Saints’ Lives and Bible Stories for the Stage*, a cura di E.B. WEAVER, Toronto 2010. Antonia Tanini, moglie di Bernardo Pulci (†1488), fratello del più noto Luigi, fa parte di una vera e propria famiglia di scrittori; rimasta vedova, scelse una vita di preghiera e studio, prima nella casa di famiglia, poi in una casa comprata con la propria dote, dove visse con altre ammantellate.

⁸⁷ Antonio Dolciati, *Lettera dedicatoria - Esposizione della Regola di Sant’Agostino*, in PULCI, *Saints’ Lives* cit., pp. 470-477: p. 472. Su Dolciati, oltre a quanto riportato dalla Weaver, R. ZACCARIA, *Dolciati Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40, Roma 1991, pp. 433-435.

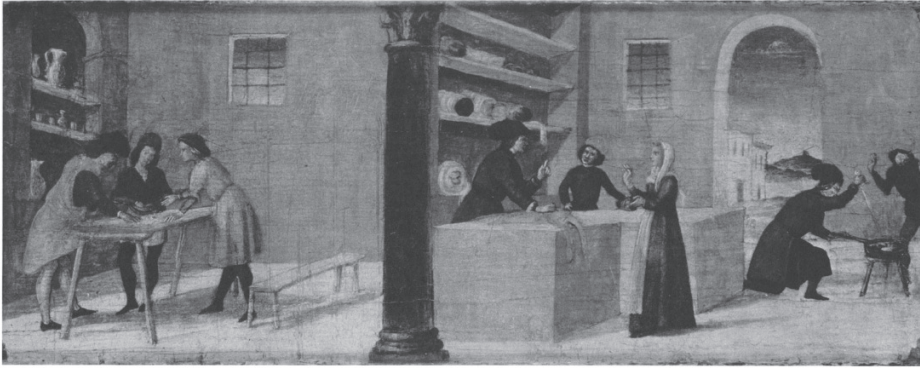
Appendice iconografica

Si raccolgono qui alcune immagini collegate alle sacre rappresentazioni analizzate, che mostrano in azione le tre donne sui cui si è soffermata la nostra indagine.

Collegate al *Miracolo del Corpo di Cristo* vi sono le prime quattro immagini. Di grande interesse è il pannello conservato al Museo Hermitage (fig. 1) che presenta tre scene del racconto. Quella a sinistra, con la scena dei bari che giocano a dadi all'osteria, è un *unicum* nella tradizione iconografica del Miracolo di Parigi e trova corrispondenza narrativa solo nella sacra rappresentazione. Le altre due immagini, con la donna al banco dei pegni e la profanazione dell'ostia, da un lato riprendono un'iconografia precedente (fig. 4), in particolare la predella di Paolo Uccello (fig. 3), dall'altro trovano una precisa corrispondenza nella xilografia che accompagna l'edizione della sacra rappresentazione (fig. 2), una xilografia che sembra dipendere strettamente da questo dipinto.

Altrettanto interessante è la xilografia del frontespizio della *Rappresentazione di Agnolo ebreo* (fig. 5). Se al centro vi è Agnolo che "presta" i suoi denari in elemosina, sua moglie è presente tre volte, sottolineando tre diverse azioni: sullo sfondo, l'uscire di chiesa allude alla sua preghiera (e anche alla recente conversione, con cui inizia la vicenda); al centro è appena dietro Agnolo, ricordando così il suo ruolo di consigliera; in basso a destra è presentata mentre pulendo il pesce trova la pietra preziosa, la vantaggiosa "usura" restituita da Dio.

L'ultima immagine mostra una delle visualizzazioni fiorentine della leggenda di san Giuliano, opera probabilmente della bottega del Masaccio, conservata a Berlino (fig. 6). Oltre alla scena drammatica dell'uccisione dei genitori, si vede sulla destra la moglie di Giuliano mentre rincuora il futuro santo. Nella rovinata predella del Trittico Carnesecchi (Museo Horne, Firenze) Masaccio raffigurerà invece la disperazione di Giuliano alla scoperta del proprio delitto.



1. Profanazione dell'ostia (miracolo di Parigi) - Pittura fiorentina, seconda metà del XV secolo (bottega di Paolo Uccello?). Museo Hermitage - San Pietroburgo.
Sinistra: i bari all'osteria - Centro: il banco dell'ebreo e la donna che scambia l'ostia per riavere il proprio abito - Destra: la profanazione dell'ostia.



2. Xilografia fiorentina - Frontespizio del *Miracolo del corpo di Cristo*, Firenze, Bartolomeo de' Libri, 1495ca.
Dall'edizione del 1554 - Milano, Biblioteca Museo Poldi Pezzoli.
Sinistra: il banco dell'ebreo Manuello e la donna che tratta per riavere l'abito.
Destra: la profanazione dell'ostia.



3. Miniatura nella *Cronaca* di Giovanni Villani (ultimo XIV secolo) - Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigiano LVIII, 296, f. 149v.

La donna per riavere il suo abito consegna l'ostia consacrata all'ebreo.



4. Storia del miracolo di Parigi - Paolo Uccello.
Predella della Pala del Corpus Domini di Urbino (1465-68) - Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.
Prima scena: la donna al banco dell'ebreo consegna l'ostia.



5. Xilografia fiorentina - Frontespizio di *Agnolo ebreo* (Firenze, 1554)
Biblioteca del Museo Poldi Pezzoli, Milano.

In secondo piano: la donna che esce di chiesa.

In primo piano: Agnolo che fa l'elemosina ai poveri (affiancato da una donna, la moglie?);
sulla destra la moglie che pulisce il pesce e trova la pietra preziosa.



6. Masaccio (bottega?) - Predella del polittico di Pisa (1426) - Gemäldegalerie, Berlin.
Storie di San Giuliano: l'uccisione dei genitori e la moglie che consola Giuliano.