

Sergio Costola

STORIA DI UN PELLEGRINAGGIO. MOMENTI
FRA IL SACRO E IL PROFANO NELLA VITA
CULTURALE FERRARESE AI TEMPI
DI ERCOLE I D'ESTE

Nota di Daniele Seragnoli. Nell'ultimo quarto di secolo è radicalmente mutato l'approccio storiografico generale al problema della corte e della civiltà rinascimentali. Decisive innovazioni metodologiche e storiografiche provengono proprio dalla rinnovata categoria degli studi teatrali, che hanno saputo cogliere in maniera convincente la molteplicità delle culture umanistico-rinascimentali nel loro divenire, nei loro intrichi e in quell'impalpabile humus che demolisce le visioni totalizzanti e globali (oltreché destabilizzanti) dei «generi» e delle «specializzazioni» separate. La «specificità» delle corti e dei centri investigati diventa perciò peculiarità antropologica e di punti di vista non omologati, e di una nozione stessa di teatro come memoria, rito, intraprendenza intellettuale e tendenza progettuale: una coerente «multimedialità» che si costruisce nell'ecosistema della *festa*, come è stato a lungo sottolineato.

La corte di Ferrara è per eccellenza luogo di sperimentazione e di invenzione del teatro del Rinascimento. Eppure la civiltà dello spettacolo estense è fenomeno fino a oggi solo parzialmente studiato, anche se abbondantemente citato. A scorrere la storia degli studi dalla fine dell'Ottocento si scopre che i titoli utili sono meno di una ventina, concentrati nella maggior parte a cavallo dei due secoli e accentrati sulla dilatazione di eventi macroscopici, fino a omologarli come immagine totalizzante (ma in verità ormai stereotipata e obsoleta) dello «specifico» teatrale ferrarese: le rappresentazioni plautine, la drammaturgia ariostesca, la pastorale e poco altro. Recentemente su Ferrara e Rinascimento sono apparsi numerosi contributi. Cito qui solo il più recente, l'ampio saggio pubblicato nel n. 16 di «Teatro e Storia», 1994, a firma di Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti e Franco Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, un contributo che testimonia l'approdo degli studi sullo spettacolo ferrarese saldando ricerche specifiche e visione globale del teatro nel Rinascimento.

L'indagine di Sergio Costola sullo spettacolo sacro nell'età di Ercole I – originata da una tesi di laurea discussa al DAMS di Bologna – ha non tanto il pregio di riscoprire e studiare una pagina poco nota del teatro estense all'interno di una scarsamente probabile categoria di «sacra rappresentazione», ma pone in evidenza la «stranezza» complessiva della corte e della cultura ferrarese proprio attraverso la pluralità

degli intrichi che si lasciano intravedere nelle pratiche sceniche. La città di Ercole I è concretamente «città europea», ben oltre la sperimentazione urbanistica di Biagio Rossetti. La presenza di uno Studio rinnovato e rinomato, la creazione di una grande biblioteca di corte, il programma educativo dei giovani principi d'Este (a Napoli e in Francia), le politiche matrimoniali, l'elevata circuitazione di studenti, artisti e intellettuali fanno infatti di Ferrara un luogo impregnato di cultura e gusto internazionali (per lo più aragonesi e borgognoni), e ricco di adentellati anche con l'Europa centrale e settentrionale. Fino alla metà del XV secolo i nomi di musicisti quali Bertrand Ferragut, Guillaume Dufay, Josquin Desprez, Jacob Obrecht, quelli meno noti di scalchi e cuochi che portano a Ferrara gusti e tradizioni alimentari spagnoli, francesi e tedeschi, le presenze di Pisanello, di Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Jacopo Bellini, Roger van der Weyden, oltre a quelle meno altisonanti ma sostanziali che si attestano attorno alle microcorti degli studenti forestieri e ad eventi di grande rilievo (il Concilio del 1437-38, per esempio, o il matrimonio di Ercole I con Eleonora d'Aragona), non rappresentano soltanto una galleria di personaggi più o meno illustri, secondo una concezione borghese della cultura. Ferrara è corte che coagula le presenze esterne secondo un progetto di assorbimento non casuale, è città del molteplice, è luogo di labirintiche intersezioni. Se si potesse ricorrere a immagini moderne, la corte estense potrebbe essere definita architettura borgesiana o ipertestuale, ricca di fermenti che, dietro l'apparenza, rinviano sempre a uno spessore culturale diverso: quasi all'infinito, come in un gioco di scatole cinesi a mo' di arguzie mentali, o come in una rete di links, come testimoniano con accuratezza l'ardita composizione delle pareti di Schifanoia, il sistema organico delle «delizie», lo stordimento dei cicli narrativi di Boiardo e Ariosto, gli snodi che si svelano nei fili delle rappresentazioni teatrali.

Indicazioni di percorso

Questo studio, che ruota intorno a considerazioni sulla sacra rappresentazione ferrarese di *Sancto Jacobo* del 1476, cerca di fare emergere come, nella Ferrara di Ercole I d'Este, i momenti di spettacolo religioso e le relative immagini, fossero intrecciati a miti d'origine classico-pagana da un lato ed a rivisitazioni in chiave cortese-cavalleresca dall'altro: antichi miti che ritornavano superando il semplice gusto per l'archeologia e per l'erudizione fine a se stessa e che erano sintomi di atteggiamenti mitopoietici piuttosto che mitografici.

Limitarsi alla sola sacra rappresentazione, alla sua organizzazione e al suo allestimento, sarebbe alquanto riduttivo: altri ed altrettanto importanti eventi culturali le ruotano attorno, indispensabili ai fini di una comprensione globale dell'evento.

È infatti a partire dalla sacra rappresentazione che è possibile raccogliere una serie preziosa d'indizi, i quali, una volta connessi e disposti in ordine cronologico, danno luogo alla seguente narrazione¹: il duca Ercole I d'Este, nella speranza di avere un figlio maschio, fa voto a san Giacomo di Compostela di andare in pellegrinaggio all'omonimo santuario e, come buon auspicio, fa allestire uno spettacolo che narra la storia di due sposi che, non riuscendo ad avere un figlio, si rivolgono appunto al santo. Il mese successivo la rappresentazione nasce il figlio tanto desiderato dai duchi estensi; undici anni dopo, Ercole I si appresterà a partire per un pellegrinaggio a Santiago di Compostela, nell'intento di tenere fede al voto fatto. Pensiamo che i fatti elencati (voto, sacra rappresentazione, nascita e pellegrinaggio) siano legati l'uno all'altro così come sono stati descritti: è solo un'ipotesi che si cercherà, successivamente, di avvalorare.

Risultano però necessarie alcune precisazioni: innanzitutto, la nostra storia non esiste; o meglio, è il risultato di un procedimento che presenta grossi limiti (in quanto, per dirla con Ginzburg, «non sperimentabile direttamente»), anche se non insormontabili, potendosi stemperare, crediamo, nella coerenza e nella plausibilità della lettura che andremo a proporre.

Ma, accolto il presupposto, non si possono eludere una serie di problemi che automaticamente subentrano. Una concatenazione di fatti come quella proposta, sottintende, o meglio, presuppone e necessita di un programma, di un progetto da parte del duca Ercole. Il programma, nel nostro caso, anche se non necessariamente evidente, sfocia infine nell'evidenza; indizi e connessioni che pertengono al privato, alla famiglia del duca, finiscono per amplificarsi nello spettacolo di piazza. Uno spettacolo, si badi bene, le cui finalità non sono orientate al solo divertimento, ma che hanno il punto di partenza in un «voler essere», in un progetto appunto. Se è vero che nel teatro del Rinascimento «il progetto non si esaurisce nel fatto»² (un progetto, nel nostro caso, ricostruito tramite indizi che esulano dallo spettacolo in senso stretto) è anche vero che questi «fatti» sono insufficienti a comprendere, oltre il progetto, anche il suo esito.

La sfida per lo studioso del teatro del Rinascimento risiede nell'illusione di rintracciare, accanto alla cultura dominante che programma un dato evento, anche quella che si «trasforma lungo

¹ Cfr. il saggio, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in C. Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.

² Cfr. F. Cruciani, *Comparazioni: la «tradition de la naissance»*, in «Teatro e Storia», IV (1989), n. 1, p. 7.

tragitti di cui non s'acquista memoria»³. È quella dei «nessi viventi»: dell'«allegatore fiorentino» a Ferrara nel 1476 e di «alcuni de la città» che lo aiutano; del predicatore senese Giovanni Novello, che passa per le vie di Ferrara vestito alla maniera di San Giovanni Battista, accompagnato da un corteo di fanciulli e a suon di trombe; è quello, ancora, dei cantori ducali; e del pubblico, con i suoi miti e la sua immaginazione.

Uno di questi «nessi viventi», nella nostra storia, è rappresentato dal testo il quale, lungi dall'appartenere alla tradizione fiorentina, come taluni hanno supposto, è peculiare di una tradizione orale, che pure non lascia tracce se non nella dimensione contraffatta dello scritto.

1. La rappresentazione di Sancto Jacobo del 1476

1.1. Lo stato degli studi

La prima testimonianza relativa ad una sacra rappresentazione sotto il ducato di Ercole I d'Este risale al 16 giugno del 1476, se facciamo fede alle cronache del Ferrarini⁴ e dello Zambotti⁵ (mentre il *Diario Ferrarese*⁶ non riporta nulla in proposito), ed è anche la prima notizia di uno spettacolo di argomento sacro a Ferrara nel '400 se si esclude una *Festa de Sancto Georgio* celebrata il 10 marzo del 1444 sulla Piazza del Duomo.

Il D'Ancona⁷, trattando del dramma sacro a Ferrara, nel suo studio non cita né la rappresentazione del 1444 né quella in questione del 1476; così anche il De Bartholomaeis⁸ che si rifà, per le notizie sulle cronache, in toto al D'Ancona.

I primi studiosi a condurre in modo più convincente lo spoglio delle fonti riguardanti lo spettacolo ferrarese del Quattrocento, e a portare a conoscenza quindi di questa rappresentazio-

³ Cfr. G. Guccini, *Retoriche e società nell'«Abramo e Isacco» di Feo Belcari*, in «Biblioteca Teatrale», 19 (1977), p. 96.

⁴ Manoscritto autografo di Girolamo Maria Ferrarini, conservato nella Biblioteca Estense in Modena (d'ora in poi GMF).

⁵ *Diario di Bernardino Zambotti*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di G. Pardi, XXIV, II, Bologna, Zanichelli, 1937 (BZ).

⁶ *Diario Ferrarese dall'anno 1409 al 1502 di autori incerti*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di G. Pardi, XXIV, VII, Bologna, Zanichelli, 1928 (DF).

⁷ A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2 voll., Torino, Loescher, 1891.

⁸ V. De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, Sei, 1952.

ne di Sancto Jacobo, sono stati E. Scoglio⁹ e A.M. Coppo¹⁰, ma nei loro lavori lo spettacolo di argomento sacro è rimasto a livello di appendice documentaria riservando la maggior parte dell'attenzione alle commedie di corte.

M.V. Calore è la prima studiosa a dedicare attenzioni specifiche alle sacre rappresentazioni ferraresi: per quanto riguarda quella del 1476, la considera un primo tentativo di contatto da parte della corte estense con quegli «spettacoli devoti che tanta popolarità godevano a Firenze»¹¹ ma non destinata ad appagare i gusti del duca e di conseguenza a rimanere «un'esperienza isolata»¹². La studiosa evidenzia come l'allegatore dello spettacolo dovette essere un fiorentino aiutato da maestranze locali così come fiorentino dovette essere il testo, il *Miracolo dei tre pellegrini*, una sacra rappresentazione nota in più varianti. Prima di fare altre considerazioni sulla rappresentazione, conviene soffermarsi sul testo, cercando di fare un po' di ordine negli studi esistenti.

1.2. I problemi relativi al testo

L'osservazione della Calore riguardo all'allegatore è dato certo: è lo stesso cronista ferrarese a riferircelo: «uno fiorentino insieme cum altri de la città nostra» (GMF, c. 8); riguardo al testo, invece, si tratta solo di supposizione o, meglio, di un automatismo non solo non sostenuto da documenti, ma in contrasto con la stessa cronaca del Ferrarini. Ciò che cercherò di dimostrare sarà appunto l'estraneità del testo della sacra rappresentazione ferrarese alla tradizione fiorentina e la sua dipendenza, invece, da una tradizione di tipo orale.

Nel 1891 Mario Menghini pubblicò un testo intitolato *Miracolo dei tre pellegrini*: si trattava, come lo stesso studioso affermava, di un «rozzo» poemetto sacro, di 232 versi, divisi in ottave, e conservato nella parte finale (da c. 163a a c. 166a) di un

⁹ E. Scoglio, *Il teatro della corte estense*, Varese 1956.

¹⁰ A.M. Coppo, *Spettacoli alla corte di Ercole I*, in «Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna», Serie Storia del Teatro, I, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1968.

¹¹ M.V. Calore, *Rappresentazioni sacre rinascimentali negli stati estensi: espressione di una collettività o manifestazioni di potere*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, p. 515.

¹² M.V. Calore, *Rappresentazioni sacre a Ferrara ai tempi di Ercole I*, in «Atti e Memorie della Deputaz. Prov. di storia patria», s. III, XXVII, 1980, p. 164.

manoscritto contenente «scritture per lo più religiose (laudi, ternari, sonetti) e didascaliche, in prosa e in verso»¹³ di 166 carte.

Lo studioso informava, fra l'altro, che il manoscritto era segnato Vittorio Emanuele 363 e proveniva dai recenti acquisti, da parte della Biblioteca di Roma, della collezione Morbio.

Il manoscritto, purtroppo, non mi è stato possibile recuperarlo. Attualmente il codice Vittorio Emanuele 363 non riguarda più quello consultato a suo tempo dal Menghini e, fra gli altri manoscritti dello stesso fondo riguardanti laudi, il nostro testo non compare. Di più. Nell'opera di Gaetano Romagnoli¹⁴ e in un successivo Catalogo¹⁵ stampato a Lipsia nel 1889, entrambi riguardanti le collezioni del conte Morbio, non si fa menzione del testo pubblicato dal Menghini e del laudario che lo conteneva: nessuna delle raccolte di laudi un tempo del Morbio, infatti, consta di tante carte, come quella indicata dal Menghini (166), e, fra quelle conservate alla Vittorio Emanuele, nessuna contiene comunque il poemetto sacro con la storia dei tre pellegrini. L'impossibilità di consultare il testo originale ci porta necessariamente a tenere come valide le indicazioni che il Menghini ci offre nelle pagine finali della sua pubblicazione; ovvero: il testo è cartaceo e della metà del XV secolo; era cantato per le varie terre d'Italia da qualche cantastorie; venne trascritto, a memoria, da un amanuense¹⁶.

A partire da queste informazioni, dal contenuto del testo stesso e dai documenti relativi alla sacra rappresentazione, sono portato a ritenere che questo poemetto di san Giacomo fosse fra le fonti per la sacra rappresentazione ferrarese del 1476 (o viceversa). Una tradizione diversa, quindi, da quella specifica fiorentina: diversa non nelle pratiche (l'allestitore venne da Firenze) ma nell'utilizzo, nel modo di esplicitarsi di competenze che viaggiavano da una corte all'altra. Una ipotesi che supponga che anche il testo per la rappresentazione del 1476 a Ferrara fosse fiorentino è debole in quanto commette due errori: da un lato un travisamento dello spettacolo quattrocentesco, nell'attribuzione di categorie che non gli appartengono (e che sono proprie di un

¹³ M. Menghini (a cura di), *Miracolo dei tre pellegrini*, Bologna, Zanichelli, 1891, p. 16.

¹⁴ G. Romagnoli, *Opere storico-numismatiche di Carlo Morbio e descrizione illustrata delle sue raccolte in Milano*, Bologna, Commissione pe' testi di Lingua, 1870.

¹⁵ *Catalogue d'une collection précieuse de manuscrits et de livres de nombreux statuts et documents*, Leipzig 1889.

¹⁶ M. Menghini, *Miracolo...* cit., p. 16.

teatro successivo) e, dall'altro, una disattenzione nei confronti delle fonti, che finiscono per essere in contraddizione con l'ipotesi. In questo senso, ma lo vedremo più avanti, questa sacra rappresentazione tutto fu meno che «esperienza isolata», «non destinata ad appagare i gusti del duca», come vuole la Calore.

Se per smentire un'ipotesi basta dimostrarne la debolezza, per sostituirla con un'altra è necessario proporre una documentazione più attendibile: questo è ciò che mi propongo di fare con i paragrafi che seguono, analizzando le diverse tradizioni legate a questo particolare miracolo di san Giacomo.

Diamo per comodità un riassunto del testo nelle sue caratteristiche costanti: tre pellegrini, un giovinetto con i suoi genitori, in viaggio verso il santuario di Santiago di Compostela, si fermano ad una taverna per la notte, per potersi ristorare e riposare. La figlia dei locandieri si innamora del giovane pellegrino e la notte, introducendosi nella sua camera, lo tenta. Il fanciullo si nega, in quanto ha fatto voto di arrivare all'apostolo ancora vergine. La fanciulla indispettita, per vendicarsi, nasconde nella sacca del giovane una tazza d'argento, per poi poterlo incolpare, la mattina seguente, del furto. Così avviene: il giovane, accusato dagli osti e condannato dal Podestà, viene immediatamente impiccato mentre i genitori vengono lasciati liberi di continuare il loro pellegrinaggio verso l'altare del santo Barone. Sulla strada del ritorno, decidono di passare nuovamente dal luogo dove il figlio fu impiccato e, con grande sorpresa, lo trovano vivo: l'auto-rità viene subito avvisata. È a questo punto che si inserisce il miracolo del pollo arrosto che torna a volare per convincere l'incredulo Podestà del miracolo avvenuto. Il giovane pellegrino viene quindi tolto dalla forca ed al suo posto vengono giustiziati la fanciulla ed i suoi genitori.

1.3. La tradizione fiorentina

Della rappresentazione del 1476 a Ferrara esistono solo due testimonianze: una è quella contenuta nel diario del Ferrarini, l'altra in quello dello Zambotti. Quest'ultima tace riguardo all'argomento, o, meglio, riguardo al contenuto della rappresentazione¹⁷. La prima, invece, ce lo descrive dettagliatamente. Tutte

¹⁷ *Diario di Bernardino Zambotti*, p. 11, 16 giugno 1476: «A dì 16, la domenica. Denanti a l'officio de le bolette, aprovo la cha' del vescho, fu, suxo uno tribunale, lie in Piazza, rapresentata la lezenda de Sancto Jacobo benedetto, e de la matre e patre li quali andavano a Sancto Jacobo, che fu cosa devotissima».

le ipotesi che si vogliono formulare dovranno quindi passare al vaglio di queste cronache (specialmente quella del Ferrarini), senza contraddirle. Iniziamo quindi col confrontarci con la cronaca di Girolamo Maria Ferrarini:

A dì domenega 16 zugno uno fiorentino insieme cum altri de la città nostra havendo facto fare e parare uno tribunale longo dal lato de le bolete dela città nostra de Ferrara, fece una rapresentatione de uno el quale non poteva havere fioli, quale fece vodo al sancto Jacobo, se ne haveva de andare a visitare la giesia sua e così per vodo la dona sua se impregnò et ne hebene uno qual fiolo, poi andagando a sancto Jacobo fu apichato perché lo hosto diceva che haveva robato una taza e la fiola sua innamorata de hepsò l'haveva messa in le sue tasche. [Corsivi nostri]

Riferiamoci, ora, alla tradizione fiorentina. Il lavoro servirà anche per mettere un po' di ordine negli studi esistenti su questa sacra rappresentazione, al riguardo spesso imprecisi.

La versione più antica di questo «testo» si trova in diversi codici manoscritti della prima metà del XV secolo ed è presente con diversi titoli. Senza notevoli variazioni, la troviamo nei codici Ricc. 1720, Ricc. 2816 e Ricc. 2971 conservati alla Biblioteca Riccardiana di Firenze e nel codice Vittorio Emanuele 483, nell'omonima Biblioteca di Roma. La Newbiggin¹⁸ ci informa di un ulteriore manoscritto del tutto simile ai precedenti e conservato all'Ambrosiana di Milano (C. 35 Sup.).

Fra le edizioni a stampa, esistono sostanzialmente due varianti, come già aveva avuto modo di rilevare il D'Ancona¹⁹, quando pubblicò, attraverso l'Emiliani-Giudici, la *Rapresentatione duno miracolo di tre / Peregrini che andavano a Sancto Iacopo di Galitia*. Si tratta della più antica edizione che si conosca ed è del 1510: si trova alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, segnata B.R. 183.22²⁰.

¹⁸ N. Newbiggin, *Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1983, p. XXII.

¹⁹ A. D'Ancona, *Misteri e Sacre Rappresentazioni*, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1872, vol. III, pp. 465-483.

²⁰ Questo testo era già stato descritto dal De Batines, *Bibliografia delle antiche rappresentazioni sacre nei secoli XV e XVI*, Goerlich, 1958, p. 55, e, successivamente, da A. Cioni, *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 178, che lo confuse con l'altra variante, senza distinguere fra esse. La Newbiggin, *Nuovo Corpus...* cit., p. XXII, pur facendo distinzione fra le due varianti (e sottolineando l'errore del Cioni), confonde il testo sul quale è basata l'edizione del D'Ancona, finendo per confondere anche lei le due diverse redazioni. Preciso, invece, l'inventario a cura di A.M. Evangelista e A.M. Testaverde, *Sacre Rappresentazioni manoscritte e a stampa conservate nella BNC di Firenze*, Firenze, Editrice Bibliografica, 1988, ma il loro lavoro è limi-

L'altra variante, invece, non ha avuto moderne edizioni²¹.

In definitiva, quindi, di questa rappresentazione, nella tradizione fiorentina, esistono tre varianti: quelle manoscritte, tutte uguali, e quelle a stampa, che si suddividono in due gruppi. Ciò che a noi preme sottolineare è come in nessuno di questi tre diversi gruppi si faccia menzione, nei testi, della preghiera fatta dai pellegrini a san Giacomo per avere un figlio, fattore invece fondamentale nella rubrica offertaci dal Ferrarini.

A livello di contenuto, queste tre varianti sono ben caratterizzate: ciò su cui viene posto l'accento è il miracolo da un lato e la punizione della fanciulla perversa dall'altro. Il primo costituisce l'evento spettacolare della rappresentazione mentre il secondo ne costituisce l'ammonimento morale che meglio viene chiarito dalle ultime ottave.

Lo spazio scenico che si ricava dai testi fiorentini, risulta essere abbastanza complesso, richiedendo, come si deduce dalle didascalie, costruzioni praticabili per i personaggi (le scale della forca, per esempio) e numerosi oggetti di scena.

A seguito di queste osservazioni sono portato a ritenere che il testo utilizzato a Ferrara nel 1476, quindi, si stacchi dalla tradi-

tato ai testi conservati nella sola Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. In questa, oltre al B.R. 183.22 (Cioni, XLV.1; Evangelista-Testaverde, 225; De Batines, p. 55), esiste anche il B.R. 183.23 (*Rappresentatione / Di tre pellegrini che andorno allo / Apostolo S. Jacomo di / Galitia*, In Siena: Cioni, XLV.9; Evangelista-Testaverde, 224; De Batines, p. 55), identico al precedente. Altre edizioni uguali a queste sono alla Nazionale segnate Pal. E. 6.7.56 VI,17 (*Rappresentatione duno miracolo di tre / Peregrini che andauano a sancto Iacopo di Galitia*, 1519; Cioni, XLV.3; Evangelista-Testaverde, 644; De Batines, p. 55) e Pal. E. 6.5.1 IV,38 (*La / rapresentatione / d'uno miracolo di / Tre pellegrini che andauano / a S. Jacopo di Galitia / Con una diuota lauda nel finale di nuouo aggiunta / Nuovamente ristampata*: Cioni, XLV.6; Evangelista-Testaverde, 463; De Batines, p. 55).

²¹ La si trova alla Nazionale di Firenze in tre diverse edizioni: Pal. E. 6.5.1 IV,37 (*Rappresentatione / Di tre pellegrini che andorno allo / Apostolo di S. Jacomo di / Galitia*, in Siena, s.d.: Evangelista-Testaverde, 462; De Batines, p. 56); Pal. E. 6.7.56 VII,12 (*Rappresentatione / di tre pellegrini / Che andauano per voto al Glorioso Apostolo, / S. Iacopo di Galizia. / Doue capitando a un'osteria, la figlia dell'oste s'inna- / morò del Giouine Pellegrino, e non volendo accon- / sentire alle sue voglie l'accusò per ladro. / Essendo impiccato, miracolosamente per la grazia / di Dio fu liberato. / Onde scopertosi l'inganno fu impiccato il padre / e la Figliuola (xilografia) / In Fiorenza, 1620*: Cioni, XLV.16; Evangelista-Testaverde, 661; De Batines, p. 56); Pal. E. 6.7.56 VII,11 (*Rappresentatione / Di tre Pellegrini che andorno allo / Apostolo S. Jacomo di Galitia*. Stampata in Siena: Evangelista-Testaverde, 660; De Batines, pp. 55-56). Per altre edizioni, conservate fuori la Nazionale di Firenze (ma sempre uguali ad una delle due varianti citate), cfr. A. Cioni, *Bibliografia...* cit., pp. 178-180.

zione fiorentina la quale, come abbiamo visto, conosce varianti nella prospettiva della lunga durata.

La prima e più importante ragione è quella che si è detta dell'assenza del motivo del voto dei pellegrini per avere il figlio, ragione che li spinge ad andare a Santiago per tenere fede alla promessa. La seconda riguarda il contenuto: mentre a caratterizzare le rubriche degli angeli annunzianti sono il miracolo del santo e l'ammonimento morale nel finale, che esorta ad una buona educazione dei figli, nella cronaca del Ferrarini (così come nel testo pubblicato dal Menghini), gli elementi più caratterizzanti sono, oltre al richiamo al voto, la maggiore enfasi posta sul ruolo della donna tentatrice, fattore non trascurabile e che ci riserviamo di trattare più oltre, nell'appendice. Una terza ragione può essere rintracciata proprio nelle caratteristiche dei testi fiorentini in rapporto alla scena: come si è visto, richiedono luoghi scenici di una certa complessità e ricchezza per consentire lo svolgimento della rappresentazione: ciò, però, non troverebbe riscontro nelle due cronache, le quali, solitamente copiose nelle descrizioni dei palchi e degli attrezzi scenici, in questo caso si limitano ad affermare che il «tribunale» fu «facto fare e parare», dove questo semplice «parare» sembra riferirsi più ad addobbi scenici (tappeti, arazzi, per esempio) che ad una più complessa struttura del palco.

Rimanendo nell'ambito dell'analisi dei testi riguardanti questo miracolo di san Giacomo, prenderemo in considerazione diverse tradizioni europee (cantari, raccolte di miracoli, opere agiografiche, poemi), che ci consentono ulteriori osservazioni.

1.4. Il motivo del miracolo nelle tradizioni scritte ed orali europee

L'episodio del pellegrino accusato e impiccato ingiustamente e quindi salvato da san Giacomo, probabilmente di origine spagnola²², fu molto popolare nell'età media e alla base di una tradizione viva in molti paesi e ricca di numerose varianti²³. Ma la se-

²² Cfr. il capitolo *Cantique des Pèlerins. Aimeric Picandi de Parthenai (vers. 1300). Cantique et itinéraire Des Pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle*, scritto da Victor Le Clerc per la *Histoire Littéraire de la France*, Firmin Didot Frères, 1847, tome XXI, pp. 272-292.

²³ Per questa tradizione cfr. R. Lloréns i Jordana, *Sobre una llegenda popular medieval. Un penjat preservat de morir miraculosamente. Un gall i gallina ressuscitats miraculosamente*, in «Arxiu de tradicions populars», t. I (1928), pp. 200-210 e 266-274, dove vengono riuniti i testi antichi sopra la base di quello pubblicato da AA. SS. *Boll.*, Julii, t. VI, giorno 25. Per alcune versioni orali si veda Victor Smith, *Chants de pauvres en Forez et en Velay*, in «Romania», Paris, Librairie A. Franck, II, 1873, pp. 455-476.

rie che a noi qui interessa è quella tutta quattrocentesca della storia dei tre pellegrini narrata in precedenza, che lega il tema dell'impiccato a quello della donna tentatrice, presente senza notevoli variazioni nel *Voiatge de Nopar sieigneur de Caumont*²⁴ (1417), nello *Spills o Llibre de les dones* (1455-1461) di Jaime Roig (1377?-1478)²⁵ e nel *Ludus sancti Jacobi* (frammento di un Mistero provenzale conservato in un manoscritto del 1495 e fatto risalire al XIV secolo, scoperto e pubblicato da C. Arnaud²⁶).

Ho ritenuto opportuno riportare la tradizione testuale riguardante questo miracolo di san Giacomo, per evidenziare ancora una volta, come era già nella tradizione fiorentina, l'assenza, in tutti i testi analizzati, del motivo del voto dei pellegrini per poter ottenere un figlio. L'aver riscontrato questo motivo, in seguito all'analisi di numerosi testi che esulano anche dall'ambito italiano, nella sola cronaca del Ferrarini e nel manoscritto pubblicato dal Menghini, è per me già prova sufficiente per ritenere che i due testi, quello della sacra rappresentazione e il manoscritto, appartengano ad una stessa tradizione, probabilmente legata all'ambiente culturale ferrarese: da questo non si può certo dedurre che il testo del 1476 fosse proprio quello pubblicato dal Menghini, ma che ad esso fosse in qualche modo connesso sì.

Ma un ulteriore sostegno a questa ipotesi ci viene da un altro riscontro di congruità: quello fra il testo e la situazione familiare del Duca.

1.5. Sociofania e violenza: le motivazioni dello spettacolo

Le motivazioni dello spettacolo restano ignote; per M.V. Calore²⁷ è da inserire in quello spirito festivo e fra i numerosi spet-

²⁴ Cfr. L. Vázquez de Parga-J.M. Lacarra-J. Uría Ríu, *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Medievales, 1948, 3 voll.; il testo si trova pubblicato e tradotto in spagnolo alle pp. 578-579 del I vol. e, in lingua originale (francese antico), in *Voyage d'outremer en Jérusalem*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [anast. dell'ed. Paris, A. Aubry, 1858].

²⁵ In L. Vázquez de Parga et al., *Las Peregrinaciones...* cit., vol. III, pp. 156-157.

²⁶ Estratti del quale sono stati pubblicati da E. du Méril, *Ludus sancti Jacobi, fragment de Mystère provençal, découvert et publié par Camille Arnaud*, Marseille, imprimerie d'Arnaud 1858, in-16, de XIV et 32 pages, in «Jahrbuch für romanische und englische Literatur», Berlin, Dümmler's Verlagsbuchhandlung und Asher & Co., III, 1861, pp. 196-205, e da K. Bartsch, *Chrestomathie Provençal*, Elberfeld, R.L. Friederichs & Co. Éditeur, 1880, pp. 410-416.

²⁷ M.V. Calore, *Rappresentazioni sacre a Ferrara...* cit., e *Pubblico e spettacolo nel Rinascimento*, Bologna, Università di Bologna, 1982.

tacoli di cui la corte estense si fa promotrice in questi anni, nel tentativo di instaurare uno stretto legame con il suo popolo, timorosa di una possibile minaccia dinastica da parte di Niccolò di Leonello d'Este.

Secondo il Lockwood²⁸ è il primo esempio di spettacoli, molto dispendiosi, che il duca era intenzionato ad offrire al suo popolo ogni cinque anni (visto che la seconda testimonianza di dramma sacro è del 1481).

Ma un'altra ipotesi può essere azzardata: di lì a breve (il 21 di luglio, circa un mese dopo) sarebbe dovuto nascere il primogenito maschio tanto atteso dal duca; nella prima ottava del testo pubblicato dal Menghini si dice:

D'um zentile omo che fe' promixione
Se la moiere potesse ingravedare
D'um fiolo masco el fosse consolato
E l'andaria a l'apostolo beato.

Il richiamo, come abbiamo visto più volte, è presente anche nella cronaca del Ferrarini. Non è da escludere, quindi, che il Duca abbia fatto rappresentare proprio questo dramma come buon auspicio per il vicino futuro. Di più: si sa dai diari come, nel 1487, Ercole I si apprestasse a compiere un lungo pellegrinaggio all'altare di san Giacomo di Compostela per un voto fatto in passato: il papa, Innocenzo VIII, per ragioni di tipo prettamente politico, lo fermò a Milano e gli ordinò di tornare a Ferrara pena la scomunica; così fece Ercole I recandosi però a Roma affinché il Papa lo sciogliesse dal voto. È probabile che il voto in questione fosse proprio la promessa del duca di recarsi a Compostela, fatta al tempo della sacra rappresentazione, nella speranza della nascita del primo figlio maschio.

Una sorta di sociofania, dunque, segnata però dall'incombere della violenza. Dietro le immagini di una corte festosa e allegra, come in agguato, vi erano violenti contrasti, così come dietro la figura di un Ercole d'Este, intento a tenere fede ad un voto a tutti i costi, si nascondevano i miti «eretici» di un paganesimo esaltante (nel mito di Ercole, ad esempio). Un sincretismo dell'élite cortigiana fra religione cristiana e miti pagani, tipico delle corti rinascimentali italiane, che a Ferrara si arricchiva di un ulteriore elemento, portando il tutto a sfumarsi nelle avventurose immagini della favola cavalleresca.

²⁸ L. Lockwood, *Music and Popular Religious Spectacle at Ferrara under Ercole I d'Este*, in M. de Panizza Lorch, *Il teatro... cit.*, p. 574.

Accanto alla fabula della nostra storia, quella dei tre pellegrini, i personaggi della rappresentazione ferrarese, vi è anche lo sviluppo di un tema ben preciso che, a Ferrara, come vedremo, incontrerà notevole fortuna: è quello, altrettanto importante, del rapporto amore-violenza, che viene a costituire un «intreccio inestricabile»²⁹. L'amore della fanciulla per il pellegrino, inizialmente innocente e poi violento (nella vendetta consumata con l'accusa di furto); la violenza del Podestà sui pellegrini che, mutando di segno, si riverserà poi sull'intera famiglia dell'oste; la violenza della spada «divina», vittoriosa sul drago.

Nella Ferrara di questi anni pericolo e violenza stavano davvero dietro l'angolo: pericolo nella prospettiva della lunga durata che, come abbiamo visto, era quello della mancanza di un erede al ducato; violenza che, al momento, era costituita dalla minaccia da parte di Niccolò d'Este di usurpare il ducato ad Ercole.

Alla sacra rappresentazione il duca risultò assente: partito da Ferrara il 22 maggio (BZ, 9), era impegnato nelle città di Modena e Reggio Emilia, dove non si era ancora recato dal giorno della sua acclamazione.

La sacra rappresentazione di san Giacomo è solo l'inizio di una storia, lunga 11 anni, cui seguirà la nascita tanto attesa di Alfonso d'Este, che assicurerà così un erede ad Ercole, e si concluderà con il tentativo del duca estense di recarsi in pellegrinaggio a Santiago di Compostela, come i tre pellegrini della storia, nel 1487.

2. La nascita di Alfonso d'Este

Il duca Ercole ha fatto voto a San Giacomo per avere un figlio maschio; ha fatto allestire una rappresentazione in piazza in tema con il voto e il santo; infine il figlio nasce.

Il 21 di luglio del 1476, a mezzanotte, Eleonora d'Aragona, moglie del duca Ercole I, dà alla luce, nel Palazzo di Schifanoia, il figlio maschio tanto atteso, assicurando così l'erede per il ducato di Ferrara. La città è fin dall'inizio in festa ma l'allegria, da subito, si sdoppia: da un lato il disordine, lo sfogo, la sregolatezza del popolo; dall'altro l'ordine, l'esibizione ed il concerto ben diretto dalla Corte del duca Ercole.

Le prime ad annunciare il clima sono le campane che inizia-

²⁹ Riguardo a queste tematiche, rimando all'illuminante saggio di F. Taviani, *Teatro di voci in tempi bui (riflessioni brade su «Aminta» e pastorale)*, in «Teatro e Storia», IX (1994), pp. 9-39.

no a suonare senza tregua; quindi, in ogni piazza di Ferrara (ma non solo, anche le altre terre del ducato fanno festa), si fanno fuochi artificiali e si accendono petardi; nel frattempo sono sfondate e bruciate tutte le chiusure delle porte delle botteghe (è un segno di festa) e una stessa sorte tocca ai banchi del Palazzo della Ragione, in Piazza, e ai banchi delle scuole cittadine; infine vengono lasciati liberi i prigionieri. Il popolo esulta.

Come si può vedere «la contentezza dei cittadini si manifesta rumorosamente ed in modo un po' selvaggio»³⁰, tanto che il duca Ercole I, il giorno seguente, ordina che continuino le feste (fa tenere chiuse le botteghe per tutta la settimana) ma senza gli eccessi verificatisi precedentemente. Ciò che per la città è dimostrazione di gioia, per la Corte che per ora segue il gioco, sembra eccesso e passa allora a condurlo. Placatasi l'iniziale euforia del popolo, iniziano i festeggiamenti di Corte: la festa, gradualmente, si ordina e si sposta all'interno dei palazzi. Il giorno 23, per ordine del duca, viene fatta una processione per le vie della città, con tutto il clero, a cui partecipa anche il popolo, ordinatamente, «per ringraziare il onnipotente Dio del fiolo nasciuto» (BZ, 13); ma dalle cronache non si sa altro: molto probabilmente le processioni ferraresi, a differenza di quelle di altre città italiane, non dovevano presentare elementi spettacolari di rilievo, dato che i diaristi, di solito molto attenti ad ogni elemento che esula dal quotidiano, si limitano alla semplice menzione del fatto.

Il 13 di ottobre Alfonso viene battezzato, ed è questa occasione che dà il via vero e proprio ai festeggiamenti di corte.

La cerimonia avviene in Duomo «con grandissima solennità» (BZ, 22) e a caratterizzarla è soprattutto l'esibizione di ricchezza, la magnificenza: viene costruito un palco, presso la scalinata che porta al Coro, tutto «adornato de tapezarie» (DF, 91) dove l'erede sarà battezzato dal Vescovo di Chioggia, «apparato con mitra in testa» (BZ, 22). Il palco è situato davanti alla porta principale, così da permettere anche al popolo in Piazza di assistere al battesimo. Lo Zambotti si sofferma a descrivere le vesti del piccolo Alfonso, coperto da un velo di seta ricamato con perle e da un panno di broccato d'oro. Ad accompagnarlo in duomo ci sono tutti i cortigiani, i cavalieri più nobili della città e i consiglieri del duca; a chiudere «trenta trombeti» (BZ, 22).

Seguono le feste nella Sala Grande del palazzo di Piazza.

Tutti gli ambasciatori e le persone più importanti della città di Ferrara si siedono in fondo alla sala (solitamente viene eretto

³⁰ G. Pardi, in *Diario di Bernardino Zambotti*, cit., p. 13, n. 2.

un apposito palco lungo il muro di fondo) vicino alla credenza che fa sfoggio di tutte le maggiori ricchezze di Casa d'Este e alle statue di due giganti dorati, mentre gli altri lati sono tutti coperti da tende di seta. Per un'ora si balla «a son di trombe», come dice Zambotti, ma anche di «piffari e tamburini» secondo il *Diario ferrarese*, che ne conta più di cento. Segue quindi la «collatione» tipica presso gli estensi nelle occasioni di maggior rilievo: «castelli, damiselle, arbori, animali», tutti di zucchero, sono introdotti dapprima per deliziare la vista degli ospiti e quindi per andare a soddisfare le voglie del palato. Infine, come ringraziamento, gli ambasciatori e i padrini del piccolo Alfonso, fanno dono al nuovo nato di stoffe preziose.

Come si può notare, il banchetto diviene motivo di spettacolo: c'è la Corte che si pone in una dimensione ideale, tramite il lusso delle vesti, le relazioni tra i convitati segnate da specifici rituali (il dono al nuovo nato, per esempio), lo spazio dell'evento trasformato da tende pregiate, da arazzi, e dalla credenza con tutti gli oggetti preziosi di casa d'Este, ed il cibo stesso, con la sua drammatica presentazione (tutti i cibi sono a foggia di castelli, damigelle, animali) che rimanda ad altro; e, dall'altra parte ci sono gli spettacoli veri e propri, in questo caso le musiche ed i balli. «Il convito è un luogo teatrale del tempo festivo [...]: è la dimensione privata della festa pubblica» (che, come abbiamo visto, in questo caso sono le feste spontanee del popolo in Piazza, segnate dalla sregolatezza e dalla mancanza d'ordine) «ma ovviamente un privato alto e ricco, che i documenti ci offrono nella sua relazione con il pubblico»³¹.

2.1. *Le cronache relative ai festeggiamenti per la nascita e il battesimo di Alfonso d'Este, 1476*

Diario di Bernardino Zambotti, 21, 22 e 23 luglio, pp. 12-13: feste per la nascita di Alfonso d'Este.

A dì 21, la domenega, ad hore 24. *Cum* lo aiuto del sanctissimo Jesù Christo madama nostra madona Eleonora Da Ragona, molgie de lo excellentissimo duca nostro, parturì in Schivanolgio uno fiolo maschio con grande alegrezza de tuta questa citade, de che fonno facte gran feste a son de campane e cum bombarde e fogi per la Piazza e per la terra, e fonno bruxate le robalte de le botege, e li banchi del palazo

³¹ Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 165.

de la Raxon, maxime a terreno, fonno rotti, e laxadi li prexoni, e rotte le banche de le scole. Il simile fu factò anche in tute le terre del dominio del duca nostro. [...]

A dì 22, il luni. Fu facta la crida per comandamento de la Excellentia del duca nostro che niuno avesse ardimento de bruxare né guastare più paramenti né botege, come hè sta factò, per la alegrezza del fiolo maschio nasciuto, dal populo. Et anche fu comandato che ciascheduno artexano tenesse asserate le soe botege per tuta questa septimana. [...]

A dì dicto (23). De commissione del duca nostro fu facta solenne processione per questa citade per tuto el clero per ringraziare il onnipotente Dio del fiolo nasciuto, a ciò che tal parto resti felice. E questa fu de contento asay al populo.

Diario di Bernardino Zambotti, 13 ottobre, pp. 22-23: battesimo di Alfonso e feste.

A dì 13, la domenica. Lo excellentissimo duca nostro fece hozi baptizare il fiolo suo maschio con grandissima solemnitade; il signore Marco di Pii, Signore de Carpi, portò suxo le braza il dicto puto coperto de uno velo de seda recamato de perle e con coperturo de brochado d'oro. Et inanti a luy andava tuti li cortexani e scuderi nobili e cavaleri e consiliarii per ordine, poi messer Nicolò Da Corezo, messer Guron e messer Raynaldo Da Este fratelli del duca nostro naturali, el conte Matheo Boiardo, con trenta trombeti insino al domo. Et fu portato il dicto puto denanti al vescho de Chioza suxo uno tribunale denanti al Crucifixo e lie sotto il baldachino fu baptizato per il dicto vescho. E li compadri son sta' lo ambasciatore de la Signoria de Vinexia e lo ambasciatore de' Fiorentini. E ge fu messo nome Alphonso, Zoanne, Maria, Vincenzo e Francesco. Et epso puto fu cristianato sotto il dicto baldachino denanti da la porta grande per il dicto vescho apparato con la mitra in testa; e soto il dito baldachino baptizato che fu, tuta la compagnia e lo dicto vescho lo acompagnò insino al palazo del duca. E li ambasatori e signori sedèno in capo de la sala grande adorna de le cortine de seda con la credenza grande de vasi de gran valore, dove ge hera dui giganti doradi con maze in mano, e cusì da ore 22 insino a 23 se balò a son de trombe. Da poi se fece una triumphale collatione de confecti e animali de diverse sorte de zucharo, con le trombe; la quale da poi che fu apresentata, tuta andò a sacomano. Et nota che ciascheduno de li ambasadori e compatri donòno una peza de brocha' d'oro al puto in presentia de tuti li astanti. El quale Dio lo conservi!

Diario ferrarese, luglio-ottobre, p. 91: nascita e battesimo di Alfonso d'Este.

MCCCCLXXVI, a dì XXI de Luio, nascete uno fiolo maschio al duca Hercole, di madonna Leonora sua molgie, et fu factò gran festa di campane et faluò; et stetano giorni tri aserate le botege et non si fa-

cea faccende, et fu lassato li prigionieri; et li fu posto nome Alfonso, et fu baptizato a dì XIII de Octobre in vescovado, et fu factò uno tribunale da la scaletta che va in coro, adornato de tapezarie. Et baptizolo il vescovo di Chioza et mese nome Alfonso et Otonello. Lo ambasciatore de' Venetiani lo tene in nome de la Signoria de Venezia, lo ambasciatore de' Fiorentini in nome de' Fiorentini. Et portò il dicto puto el signore Marco di Pii, Signore de Carpi. Et fu factò una bella festa suso la sala grande, et fu factò una bella collatione de confecti: de castelli, damiselle, arbori, animali, tuti de zucharo, che fu una gran spexa, et fu mexo a sacomano et fu uno gran triumpho, et ge erano piffari, trombetti et tamborini più di cento.

3. 1487. *Il pellegrinaggio a Santiago di Compostela*

Siamo giunti al termine: il duca, avuto il figlio, per tenere fede al voto fatto a San Giacomo, si appresta a partire per il santuario di Compostela.

Il 6 di aprile del 1487 Ercole I d'Este lascia Ferrara diretto a Santiago di Compostela, in Spagna, per un pellegrinaggio; il viaggio, però, si interromperà poco dopo la partenza, a Mantova, per un messaggio di papa Innocenzo VIII che esorta il duca a tornare indietro, pena la scomunica. Tutto quello che rimane nelle descrizioni del tempo circa le intenzioni di questo viaggio riguarda quindi la sola partenza da Ferrara, unico elemento che ha avuto la possibilità di concretarsi.

I documenti a nostra disposizione sono di due tipi: da un lato le cronache cittadine, BZ, DF e Ugo Caleffini³² e, dall'altro, la breve descrizione di Giovanni Sabadino degli Arienti³³ di un affresco ritraente il momento della partenza, un tempo a Belfiore e ora andato distrutto.

Cerchiamo di ricostruire l'evento tramite le cronache, non molto diverse l'una dall'altra nella descrizione della partenza.

Il 4 aprile il duca Ercole I, in vista del suo viaggio, fa cantare la Messa dello Spirito Santo ai suoi cantori: la notizia è data dal solo Caleffini, che non specifica però il luogo (ma si presume la Cattedrale) né dà altre informazioni.

Il giorno seguente, di mattina, il duca riceve nella sua camera le Autorità cittadine (i XII Savii) e i più importanti personaggi

³² *Diario di Ugo Caleffini (1471-1494)*, a cura di G. Pardi, in «R. Deputazione di Storia Patria per l'Emilia e la Romagna. Sezione di Ferrara, Serie Monumenti», 2 voll., Ferrara, Premiata Tipog. Sociale, 1938-40.

³³ Sabadino degli Arienti, *De triumphis Religionis*, in W.L. Gundersheimer, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este*, Genève, Librairie Droz, 1972.

della Corte per congedarsi e raccomandare loro lo stato durante il lungo periodo di assenza. È il solo BZ a dare questa notizia e a riportare tutti i discorsi degli uomini più importanti, sottolineando il grande clima di commozione che regnava in quel frangente. Segue la Messa dello Spirito Santo in Duomo (che il Caleffini, probabilmente sbagliando, pone in data 4 aprile) con la benedizione del Vescovo a tutti i pellegrini che accompagnavano il duca Ercole I.

Il giorno seguente, il 6 di aprile, la comitiva si appresta a partire: il duca, prima di scendere completamente la scala di marmo del Cortile Nuovo crea, secondo un cerimoniale tipicamente cortese-cavalleresco, quattro nuovi cavalieri (cfr. BZ), quindi monta a cavallo e con il corteo gira per le strade della città prima di lasciarla.

Le cronache a questo punto, non divergono di molto; l'accento è posto tutto sulla ricchezza e sul lusso della compagnia: le persone che accompagnano Ercole sono 150 (secondo BZ; le altre cronache specificano solo il numero dei cavalli: 250 per UC e 380 per DF) e tutte con la stessa «vesta da cavalcare a dovixa, così li patroni come li famigli, megia morella e megia negra» (DF, 123); poi, «secondo qualitate» le eleganti vesti di sotto: chi di seta con ricami oro e argento e chi di velluto; il duca, con altri cento compagni, indossava una grossa collana d'oro al collo e «zoie in maxima quantitate»; UC e BZ, parlano di staffieri (12 precisa BZ), anch'essi con la divisa mezza nera (la parte sinistra) e mezza morella (sulla destra); e anche i muli (40 erano per BZ), cui spetta portare tutto il necessario, indossano coperte di due colori, come le divise.

Bernardino Zambotti, come al solito più attento degli altri diaristi nella descrizione della vita spettacolare estense, sottolinea anche la presenza di musicisti e, per l'esattezza, di «tri trombetti e tri tamburini» che guidano la testa del corteo per le vie della città, con partecipanti disposti in fila «a dui a dui secondo che hera l'ordine statuito».

Due furono le motivazioni fondamentali che spinsero Ercole I a intraprendere questo viaggio: la prima è di natura privata e religiosa e riguarda un voto, fatto dal duca, di andare a Santiago di Compostela: fra le cronache, è quella dello Zambotti a riferircelo riportando le parole del Giudice dei XII Savii, Niccolò Ariosto (padre del poeta Ludovico): «habiando deliberata de adimpire il vodo facto»; di che natura fosse questo voto lo abbiamo già ipotizzato in precedenza; la seconda, di natura prettamente politica, fu ipotizzata al tempo dai veneziani, che chiesero aiuto al Papa affinché impedisse al duca estense questo viaggio:

il timore nasceva dal sospetto che Ercole I, dovendo attraversare la Francia, stesse per intraprendere intese con il Re Carlo VIII, per farlo venire in Italia e farsi così aiutare a riprendere il Polesine di Rovigo, occupato dalla Repubblica di Venezia durante la guerra con Ferrara di tre anni prima.

Al di là del motivo reale di questo pellegrinaggio, che ci è solo possibile ipotizzare, rimangono le descrizioni di questa partenza che riflettono la cultura tipicamente cortese-cavalleresca della Corte estense, la quale riesce ad invadere lo spazio del sacro, che avrebbe dovuto essere il più evidente, facendolo cadere in secondo piano. Conviene elencare gli elementi che fanno emergere questa cultura relegando l'elemento sacro alla sfera prettamente privata ed intima (il voto del duca): ciò che si concretizza principalmente è l'esibizione di una ben determinata immagine da parte del duca, quella del principe-cavaliere.

La divisa. Le cronache insistono molto su questo aspetto: oltre a sottolineare la ricchezza delle vesti, le gioie e il lusso in generale, c'è la divisa, uguale per tutti, che copre anche i cavalli e i muli; non sembra tanto una compagnia di pellegrini ma la compagnia di un esercito, con i suoi stendardi recanti l'insegna ducale. Lo si riscontra più chiaramente nel DTR, il cui sguardo è interamente incentrato sulla divisa e sui «richi penoni a l'arma... ducale posta ad auro». Questa compagnia diviene anche l'emblema di tutta la Corte, perché reca in sé il meglio di essa: le cronache evidenziano, oltre l'ovvia presenza del duca, anche quella di «cavalieri, doctori e zentilhomini de li più degni e ricchi» che si spostano con «zolghe in maxima quantitate»: c'è l'elemento militare rappresentato dai cavalieri, l'elemento culturale, lo Studio, con i dottori, e il meglio della cittadinanza, la nobiltà. Ancora una volta, ciò che manca è l'elemento religioso.

La creazione dei quattro cavalieri. Questa cerimonia, di tipo prettamente cavalleresco, è uno dei tanti elementi che si allontanano dall'aspetto più prettamente sacro: ciò che emerge maggiormente è la figura del duca, del cavaliere per eccellenza, del condottiero e dei suoi uomini.

La musica. Anche l'aspetto musicale non dovette appartenere all'ambito sacro: non rito bensì esaltazione; la presenza dei soli trombetti e tamburini lo conferma: «l'uso dei trombetti per chiamare il pubblico e alle giostre e alle corse del palio fa parte dell'atmosfera vivace di questi briosi avvenimenti cittadini»³⁴ dove

³⁴ Cfr. L. Lockwood, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 337.

invece a caratterizzare le cerimonie sacre non era musica di tipo strumentistico ma quella corale della Cappella del duca.

Il tempo. Si è parlato fino ad ora di spazio senza considerare la dimensione temporale; nelle descrizioni, il tempo sembra tendere a zero, ad annullarsi: dato il fallimento del viaggio, costretto ad interrompersi poco dopo la partenza, tutte le descrizioni vertono sulla partenza e lì si fermano; non risultano molto diverse dall'affresco descritto nel DTR: una fotografia dove il tempo viene sospeso. In particolare, dalla descrizione di Sabadino degli Arienti ciò che risulta completamente assente sono lo spazio e il tempo della cerimonia religiosa, del sacro: coloro che si apprestano a partire non sono dei pellegrini, ma una «splendidissima compagnia torquéeata d'oro sopra belli cavalli, tutta ad una fogia vestita».

Il corteo. Dall'insieme di questi elementi si può capire come il corteo che, prima di partire, girò per la città in perfetto ordine, non avesse nulla dei cortei religiosi usuali alla città di Ferrara: lo testimoniano in maniera evidente le tipiche musiche utilizzate per le occasioni profane in luogo di quelle sacre, le insegne ducali con la loro simbologia cavalleresca, l'assenza di autorità religiose nel viaggio (potevano anche esserci ma quello che conta è il silenzio delle cronache a riguardo, quello che ci dicono o non ci dicono, e non l'effettiva presenza o meno), le vesti, e, infine, l'inserimento, nel tessuto che sarebbe dovuto essere sacro, di una cerimonia atta a fare emergere la figura del duca quale principe-cavaliere e quindi cortese e cavalleresca (oltre che romanzesca, visto che si lega ai cicli bretoni e carolingi della letteratura francese che tanto favore godevano a Ferrara).

3.1. *Le cronache relative al pellegrinaggio, 1487*

Sabadino degli Arienti, *De triumphis religionis*, p. 69 (descrizione dell'affresco di Belfiore raffigurante la partenza):

Se li vede anchora seriosamente quando la tua Excellentia exitte fuori dela città di Ferrara per andare in Hyspagna ad venerare il templo dello Apostolo Iacobo con splendidissima compagnia torquéeata d'oro sopra belli cavalli, tutta ad una fogia vestita, divisata mezo paonazo e mezo nero, havendo li trombetti avanti con richi penoni al'arma tua ducale posta ad auro et con li mulli carichi delle riche robbe, copertati ale insigne tue ducale.

Bernardino Zambotti, 5, 6, 7 aprile, pp. 182-84:

Aprile, a dì 5, la zobia mattina. Lo illustrissimo et excellentissimo

duca nostro, messer Hercule fece chiamare in la camera soa lo magnifico zudexe di XII Savii, messer Nicolò di Ariosti, con tuti li XII Savii e molti altri zentilhomini. A li quali parlò in presentia de lo ambasatore del duca de Milano e del signor messer Sigismondo e messer Raynaldo, soi fratelli, a questo modo, zoè. «Carissimi e nobilissimi mei cittadini e zentilhomini. Domane de mattina io son per dirizare il camino mio verso Sancto Jacobo de Gallicia. Al quale me exhorta la benivolentia e fidelitate vostra dovere andarge securamente e con animo leto, la quale sempre haviti mantenuta verso de mi e de tuti li precessori mei. Per il che io ho voluto tuore con lo amore vostro questa licentia del partire mio da vui, a ciò che con animo più leto e galgiardo me senta per lo camino, ricomandadove prima lo Stato mio e vostro, li fioli, li fratelli e la molgere, avenga che cognosca tale commendatione per la buntade vostra non essere necessaria». E tale e altre parole a pena poteva proferrere per li singulti lo premeva e lacrime, e fra una parola e l'altra alquanto se fermava de dolceza de core e per la benivolentia mutua lui portava al populo. [...]

Poi soa Excellentia con lo dicto ambasatore e tuta la Corte veneno in domo, dove se cantò la Messa del Spirito Sancto per lo vicario del vescho, e quello benedì tuti li perigrinanti; e de quanto se lezeva dicta benedictione, il duca pianzeva. [...]

A dì 6, il vegneri mattina. Lo illustrissimo duca Hercule fece 4 cavalieri de sopra da la scala de marmoro del cortile novo, inanti ch'el discendesse per montare a cavallo con la compagnia a drizare il viazo suo: zoè Hercule da Camerino suo nepote, el conte Zoanne Boiardo, el conte Francesco Maria Rangone e maestro Francesco Da Castello medico suo.

Da possa montò a cavallo con 150 persone, vestiti tuti de morello e negro a una divisa, e cusì le calze, cum tri trumbetti e tri tamburini, voltando per la citade a dui a dui secondo che hera l'ordine statuito, passòno per la Piazza e tuto il populo pianzeva, sentando tuta la nobiltà de Ferrara andare a tal viazo lontano de Sancto Jacomo, perché ge herano cavalieri, doctori e zentilhomini de li più digni e richi, li quali portavano tuti colane, veste de brocato e de seta e zolgie in maxima quantitate, e haveano 40 muli con le coperte a dicta divisa, li quali portavano le loro robbe, e havean XII stafieri a dicta divisa. Fra tale compagnia ge hera messer Alberto Da Este, fratello naturale del duca, e messer Nicolò Da Corezo suo nepote. E cusì tuti insièmò passòno per il ponte de Castello Thealto per andare a la via de Mantoa. E tuti li cittadini ge tochava la mano.

Diario ferrarese, 6 marzo, p. 123:

A dì VI de Marzo, il duca Hercole se partite da Ferrara per andare a Sancto Jacomo de Galizia con 380 cavali, et ge furno 80 persone con turche di brocato d'oro et di argento et chi de veluto, et havea un'altra vesta da megia gamba de brocato d'oro et de argento et chi de veluto; et havea un'altra vesta da megia gamba de brocato d'oro et de argento et de veluto secondo la sua qualitate; et tuti li cavalieri havea

una colana d'oro bellissima et haveano un'altra veste da cavalcare a do-
vixa, così li patroni come li famigli, megia morella et megia negra. Et
arivèteno il Veneri Sancto a Milano et li ge arivò uno meso del Papa
soto pena de scomunicatione che non dovesse andare più ultra, et an-
dandoge, malediva chi li dava recapito et allogiamento in dicto viaggio.
Et ge dise per parte del Papa che dovesse andare a Roma, che lui lo
absolveria da dicto voto et viaggio. Il duca Hercole lo have molto per
male, ma li bisognò obedire et andare a Roma.

Appendice: il sogno del pellegrino

Vorremmo soffermarci in particolare su un'ottava del testo
pubblicato dal Menghini, quello che, come abbiamo supposto, è
connesso alla rappresentazione ferrarese del 1476. Il brano che
esamineremo narra di uno strano sogno, fatto dal padre pellegrino,
la notte che il figlio si trova a subire le *avances* della figlia
dell'oste. Il sogno non risulta, per noi, di immediata chiarezza;
ma altrettanto oscuro non dovette essere per gli spettatori dell'
epoca.

Vediamo l'ottava:

I peligrine andava ragionando
Il padre al fiolo questo si dixeua:
«Uno greve sonijo me andava soniando
Per zo fiolo dormire non posseva;
Um gram dragone te andava calzando
E vivo et sano inghiotere te voleva;
Da l'aierè del zele vene una spada
La testa a quello dragone l'à cazada».
(vv. 73-80)

Torniamo indietro di qualche verso: il giovane pellegrino ar-
riva ad una taverna con i genitori, prima tappa di un lungo viag-
gio che li porterà fino a Santiago di Compostela, in Spagna; la fi-
glia della «tavernera» si innamora del giovane:

La tavernera fo piena d'erexia,
Avea una su fiola molto bella;
Questo valetto molto le piaveva,
Innamorata [fo] quella donzella.
La tavernera questo si dicea:
«Zentil valetto, intende sta novella;
Se a la mia fia donar tu vò amore
D'um gran tesoro te farò signore».
(vv. 33-40)

ma il sentimento non è corrisposto perché il pellegrino vuole ar-
rivare al cospetto di san Giacomo vergine e casto e a nulla valgo-
no le insistenti proposte della «tavernera» e della figlia:

A l'apostolo San Iacomo beato
Andarò cum la verginitade mia,
Se l'piaxe a Cristo ve la salverò
E in castità a l'apostolo andarò.
(vv. 45-48)

La notte, il padre ha il sogno.

Cosa nascondeva questo sogno? Cosa il contrasto fra il drago
e la spada (cioè a dire: tra il pellegrino e la fanciulla)?

Seguiamo l'indicazione di Taviani: per lo studioso, vi è un
filo «di riprovazione e pericolo, ma anche di sacralità e di espli-
cite assonanze» che collegava «l'Oceano delle passioni, l'adul-
terio, l'eresia, il paganesimo, la ferocia d'amore e quella di guerra,
la devianza erotica e quella spirituale. Una buona immagine di
questo filo è il serpente»³⁵. Seguiremo, allora, questo filo: l'im-
magine del serpente-drago nella Ferrara quattrocentesca.

La lotta del cavaliere con un mostro è, particolarmente nel
Medioevo, legata ad un fondo erotico: «che l'idea del salvamento
sia sempre da ricondurre a quello della difesa della verginità,
cioè dell'eliminazione del rivale e della conservazione della don-
na pel salvatore? In ogni caso si ha qui il più alto motivo erotico
della cavalleria: il giovane eroe, che libera la vergine. Anche se il
nemico è a volte un innocente dragone, l'elemento sessuale vi è
sempre presente»³⁶. Anche Poirion rileva, nella poesia medievale
francese, un legame fra il mostro che il cavaliere sconfigge e la
minaccia sessuale, affermando che nel drago «si concentra la ses-
sualità esaltata dal paganesimo»³⁷.

Secondo Le Goff³⁸, il simbolismo polivalente del drago, si
sviluppa nel Medioevo secondo due direzioni principali: da un
lato c'è il drago sul quale un santo riporta la vittoria; dall'altro il
serpente che divora il cadavere di una donna adultera e che di-
viene il simbolo iconografico della lussuria.

³⁵ F. Taviani, *Teatro di voci...* cit., p. 38.

³⁶ Cfr. J. Huizinga, *Autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1989, p. 101.

³⁷ Cfr. D. Poirion, *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, Torino, Einaudi, 1988, p. 11.

³⁸ Cfr. *Cultura ecclesiastica e cultura folklorica nel Medioevo: San Marcello di Parigi e il drago*, in J. Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 209-255.

Il motivo del combattimento dell'eroe col drago per liberare una fanciulla si presenta quindi spesso come allegoria della lotta fra vizio e virtù: più precisamente, nel nostro caso, la psicomachia dell'ottava in questione è legata ad un fondo erotico: ad essere minacciata è la verginità del giovane pellegrino.

Legato, come abbiamo supposto, all'ambiente culturale ferrarese, questo poemetto ad esso deve essere ricondotto: è necessario cioè, a questo punto, rintracciare in ambito estense le modalità di dispiegamento del motivo del combattimento fra un eroe ed un mostro. Punto di partenza obbligato è la figura di san Giorgio, patrono di Ferrara che, non a caso, dal Quattrocento, unitamente al Castello, «finisce per assumere il ruolo di personificazione allusiva della città»³⁹.

Avremo modo di vedere più avanti altri esempi di psicomachia (ad esempio il mitico Ercole, sempre in riferimento al duca, che sconfigge l'idra di Lerna), ma mi sembra opportuno, per una migliore comprensione, partire proprio dall'episodio di san Giorgio e della sua fortuna nella Ferrara del Quattrocento: in particolare in letteratura, in pittura, nelle sacre rappresentazioni e negli intermezzi delle commedie umanistiche.

Per quanto riguarda le sacre rappresentazioni, l'unico esempio è quello già ricordato del 1444: DF ci informa che nella Piazza di Ferrara fu fatta la Festa di san Giorgio, di come ammazzò il «dragone», e che venne fatto, per l'occasione, «uno bosco con rovere spesse»⁴⁰.

Per quanto riguarda le commedie umanistiche, sono riuscito a rintracciare un solo esempio: si tratta di un intermezzo per una commedia, la *Bachide* del 1502: l'episodio, pur trattato molto liberamente, ha notevoli elementi in comune con la *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varazze (ad esempio, il drago condotto a guinzaglio dopo essere stato sopraffatto). La descrizione si trova in una lettera di Isabella d'Este, riportata in Alessandro D'Ancona:

Nanti a questi era uscita una giovane che passò spaventosamente senza sono, et andò per divorarla: ma appresso lei era uno homo d'arme a pede che la difese, et combattendo col dracone, lo prese, et menandolo legato, la giovane a braccio cum uno giovane lo seguitava; et intorno andavano quelli nudi, ballando et gettando in foco quella vernice⁴¹.

³⁹ Cfr. J. Bentini (a cura di), *San Giorgio e la Principessa di Cosmè Tura*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, p. 41.

⁴⁰ DF, pp. 27-28.

⁴¹ A. D'Ancona, *Origini...* cit., p. 385.

Sempre di questo intermezzo è anche la testimonianza di Niccolò Cagnolo, appartenente al seguito dell'ambasciatore francese, la cui *Memoria* è riportata dallo Zambotti:

E ivi agiunti, fu recitata una comedia, qual durò hore cinque, intitolata *le Bachade* [...]; succedendoghe una presentatione de uno drago grande allato et con gran sbatere le alle andava verso una giovenetta per offenderla. Et tunc vene fora uno homo armato, combattendo con epsò drago, feritelo nel colo cum una lanza e subito ligoe cum una catena al collo, conducendolo per lo proscenio, fazendo la morescha⁴².

È interessante notare come sia la sacra rappresentazione del 1444 che la commedia del 1502, siano inserite in eventi festivi ben definiti: si tratta di festeggiamenti per importanti matrimoni: quello fra Maria, figlia del Re di Napoli e il marchese Leonello d'Este nel 1444 e quello fra Lucrezia Borgia ed Alfonso d'Este, primogenito del duca Ercole, nel 1502.

Non è difficile scorgere il significato allegorico dell'episodio del drago, alla luce di quanto detto in precedenza: siamo di nuovo in presenza di una lotta fra vizio e virtù: il drago, nell'intermezzo del 1502, come è sottolineato da entrambe le cronache, si avvicina ad una giovane per «offenderla», ma l'uomo d'armi riesce invece a salvarla dal pericolo, costringendo il mostro al guinzaglio. Ciò che si vuole proporre con tale allegoria, a mio parere, in entrambi i casi, è la possibilità, da parte dell'uomo (il cavaliere), di portare sulla retta via la donna da sposare, di poterne *sconfiggere* la parte lussuriosa. Nel caso del 1502, non doveva essere cosa troppo velata, vista la cattiva fama (per quanto riguarda la moralità) di cui godeva Lucrezia, malvista soprattutto dalle figlie di Ercole, in particolar modo da Isabella, e considerata indegna per il fratello Alfonso.

Cerchiamo di vedere come queste intuizioni siano ulteriormente confermate in altri ambiti, proseguendo con un'analisi dell'iconografia ferrarese di questo periodo.

A Ferrara, a partire dal 1449 con Piero della Francesca, passano alcuni tra i più grandi pittori europei del periodo⁴³: Pisanello, Jacopo Bellini, Roger van der Weyden, Mantegna che influenzeranno la successiva pittura di Cosmè Tura. Non è un caso che molti fra questi pittori venuti a contatto con la Corte estense abbiano ritratto il Santo nell'episodio della sua lotta con il drago.

⁴² BZ, 4 febbraio 1502, p. 326. Documento pubblicato anche in N. Pirrotta, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975, p. 88.

⁴³ Cfr. L. Zorzi, *Il Teatro e la Città*, Torino, Einaudi, 1977, in particolare pp. 5 e 6.

Ai fini del nostro discorso particolarmente interessanti risultano essere i san Giorgio del Pisanello: *La Madonna con il Bambino e i santi Antonio abate e Giorgio* (datato tra il 1447 e il 1448)⁴⁴ e *San Giorgio si appresta ad affrontare il drago* (datato fra il 1433 e il 1438)⁴⁵, affresco della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia a Verona. In quest'ultimo, ciò che manca completamente è l'azione, «san Giorgio e il drago, non si toccano, non si guardano, non si tendono e neanche si muovono... la leggenda è spenta nella favola di corte»⁴⁶. Per quanto riguarda la tavola, invece, il discorso è differente. È stata avanzata l'ipotesi che il personaggio sulla destra del dipinto non sia san Giorgio, ma un cavaliere vestito come il Santo, molto probabilmente il marchese Ludovico Gonzaga. «L'eremitico sant'Antonio abate, che ha intorno al cappuccio una luminosa aureola prospettica, rivolge lo sguardo severo a san Giorgio e quasi si direbbe voglia indurre l'elegantissimo e mondano cavaliere ad una vita di penitenza come la sua»⁴⁷; nella parte superiore del dipinto, in un alone fiammeggiante, la Madonna con il Bambino. Anche in questo caso siamo in presenza di un'allegoria della lotta fra vizio e virtù: il «mondano» cavaliere, con un cappello di paglia alla moda del tempo al posto dell'aureola, è «richiamato» ad un più corretto stile di vita dall'eremita; in alto, la Madonna, simbolo di purezza, indica la via da seguire, lontano dalle mondanità terrene.

Torniamo ora alla pittura ferrarese: come traccia guida, al fine di comprendere a fondo le valenze che nella città estense assunse la figura di san Giorgio, sembra doveroso prendere la tela del Tura, soprattutto alla luce di due importanti saggi: quello di Guidoni e Marino⁴⁸ e quello, successivo e ad esso legato, del Bertozzi⁴⁹. In questi saggi – ai quali rimandiamo per le interessanti informazioni in essi contenute – vengono messi in risalto tre precisi motivi che partecipano a definire la scelta del «modo» iconologico e artistico di rappresentazione: quello politico, quello municipale e quello filosofico-religioso.

⁴⁴ Cfr. V. Natale, *San Giorgio. Leggenda e immagini*, Milano, Electa, 1985, p. 78.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁶ Cfr. J. Bentini, *San Giorgio...* cit., p. 45.

⁴⁷ Cfr. G. Paccagnini, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Milano s.d., pp. 220-221, cit. in V. Natale, *San Giorgio...* cit., p. 77.

⁴⁸ E. Guidoni-A. Marino, *Cosmus Pictor. Il «nuovo organo» di Ferrara: armonia, storia e alchimia della creazione*, in «Storia dell'arte», 4 (1969), pp. 388-416.

⁴⁹ M. Bertozzi, *Il signore della serpe. Simbolismo ermetico e alchimia nel S. Giorgio e il drago di Cosmè Tura*, in J. Bentini, *San Giorgio...* cit., pp. 55-64.

Fra la pluralità di significati attribuibili ve n'è, però, un altro: è quello della lotta con il vizio, in particolar modo la lussuria. Nella tela del Tura ciò riesce a trasparire, anche se in maniera molto velata: la principessa, come hanno ipotizzato Guidoni e Marino, può essere simbolo della Chiesa⁵⁰; ma l'identificazione può avvenire anche con la Vergine delle ante interne dell'organo in particolare e con il simbolo della purezza più in generale.

La «necessità di conciliare e di armonizzare tendenze... spinte diverse e contrastanti, è alla base dell'intero quadro»⁵¹: fra queste v'è sicuramente la contrapposizione fra spirituale e materiale, rappresentata nella tela del Tura dalla figura dell'impiccato, sullo sfondo dello scomparto della Principessa, simbolo talvolta del distacco dalle influenze terrene e termine del percorso che conduce alla perfezione mistica⁵².

Ma se nel Tura, il motivo Principessa-Vergine e drago-lussuria è solamente adombrato, o forse, solo da noi ipotizzato come ampliamento del motivo Principessa-Vergine dell'Annunciazione, più chiaro risulta essere in altri artisti.

L'immagine di un *Antifonario* ferrarese⁵³ è esplicita: San Giorgio perde, a prima vista, i connotati del guerriero per vestire gli abiti del monaco; l'artista pone in forte risalto la bianca cinta del Santo, simbolo con numerosi significati. Nella *Bibbia* l'espressione «cingersi i fianchi» è simbolo dell'approntarsi alla partenza e alla battaglia⁵⁴: il Santo conserverebbe così gli attributi del guerriero anche se, in questo modo, passerebbero in secondo piano. Ciò che è posto in primo piano è invece la corretta moralità del Santo: la cintura infatti assume anche un secondo significato in quanto «è ricollegabile alla tendenza a rinchiudere la sessualità e perciò diviene facilmente simbolo della temperanza e della castità (come per la tonaca del monaco)»⁵⁵. La presenza della Principessa che, in ginocchio alza le braccia al cielo, sembra confermare questa lettura. Di più: sullo sfondo, dietro i due protagonisti, si intravedono due pavoni. Il pavone, nella simbologia cristiana, assume spesso connotati positivi: la sua carne era considerata incorruttibile. Inoltre, due pavoni che si abbeverano

⁵⁰ Cfr. E. Guidoni-A. Marino, *Cosmus Pictor...* cit., p. 401.

⁵¹ *Ibidem*, p. 411.

⁵² Cfr. M. Bertozzi, *Il signore...* cit., p. 58.

⁵³ *Antifonario X*, c. 2r, *San Giorgio e il drago*, Ferrara, Museo del Duomo, in J. Bentini, *San Giorgio...* cit., p. 48.

⁵⁴ Cfr. H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1991, p. 123.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 123.

(come sembra nella nostra figura) «alludono alla rinascita spirituale»⁵⁶: sembra chiaro, a questo punto, che l'immagine tenda a rappresentare una contrapposizione tra la sfera spirituale e quella terrena (in questo caso, più precisamente, la sfera sessuale, evidenziata dalla cintura, simbolo di castità).

Per quanto riguarda l'ambito letterario, ci occuperemo principalmente delle opere maggiori del Boiardo e dell'Ariosto. Ci accorgeremo così che il drago non simboleggia solamente l'alter ego della dama (la sua parte lussuriosa) da sconfiggere, ma riguarda anche la verginità del cavaliere: se da un lato infatti il mostro simboleggia la lussuria, dall'altro lato la lotta con esso e la sua sconfitta, equivale alla proclamazione della castità del cavaliere. Illuminanti a questo proposito sono alcuni passi dell'*Orlando Innamorato* e dell'*Orlando Furioso*:

Stavasi quieto il figlio di Melone,
Per vedere ciò che al fine avesse a uscire.
Ecco fuor di quel monte esce un dragone,
Terribil tanto, ch'io nol posso dire.
La dama, che sapea la fatasone,
Tenne quell'altra, che volea fuggire,
Dicendo: - Sopra me sta' ti sicura,
Ché solo al cavalier tocca paura.

Questa faccenda a noi non appartiene,
Ma quel barone al tutto fia deserto -.
Rispose l'altra: - Ben se gli conviene,
Ché un più malvagio al mondo non è certo -
Adunque ciascadun m'intenda bene,
Perché il caso di Orlando mostra aperto
Che ogni servizio di dama si perde
Chi non adacqua il suo fioretto verde.
(*Orlando Innamorato*, I, XXIV, 43-44)

La dama che dà del malvagio ad Orlando è Leodilla e il riferimento è alle ottave 13-17 dello stesso canto dove la «donzella», coricatasi in un prato con Orlando per trascorrere la notte spera

Che questo cavalier tanto valente
Non fosse al tutto sì crudo de core,
Che non pigliasse alcun piacere de amore.

Ma se ne deve rimanere «malinconiosa e tacita» di fronte ad un Orlando «vergine e casto». Il poeta scandinavo mette una

⁵⁶ *Ibidem*, p. 378.

punta d'ironia sul tutto: Orlando, resistendo ai desideri di Leodilla, il mattino seguente si trova a dovere combattere contro il simbolo di quel vizio che in quel frangente non lo aveva neppure sfiorato.

In un passo del poema dell'Ariosto, succede qualcosa di simile (*Orlando Furioso*, X, 91-112): Ruggero, a cavallo dell'Ippogrifo, arriva all'isola di Ebuda dove dall'alto scorge

Angelica legata al nudo sasso
[...]
per farne a un mostro poi cibo nefando.

In questa isola un mostro marino esige giovani belle donne in sacrificio. Un cavaliere errante, Ruggero nella circostanza, trovandosi lì per caso, ucciderà il mostro liberando gli abitanti del luogo dal tremendo obbligo.

E Ruggero mirando dall'alto, sul suo ippogrifo

la bellissima donna, così ignuda
come Natura prima la compose
[...]
Pietade e amore a un tempo lo trafisse.

Se ne innamora dunque, ma appena le si avvicina e inizia a scioglierla dai lacci

non seguì; che dentro il fe' restare
il gran rumor che si sentì nel mare.

Ecco apparir lo smisurato mostro
mezzo ascoso ne l'onda e mezzo scorto.

Ma Ruggero non riesce a terminare la battaglia; non riesce a uccidere il mostro ma solo a tramortirlo per poco e la lussuria ha quindi gioco facile:

Ruggier, commosso dunque al giusto grido,
slegò la donna, e la levò dal lido
[...]
Ruggier si va volgendo, a mille baci
figge nel petto e negli occhi vivaci.

Questa situazione si ripete ogni qualvolta un cavaliere si trovi solo con una «donzella»: la lotta con il drago funge quindi da sostituto dell'atto sessuale; il curioso risiede nel fatto che il combattimento sia inevitabile per il guerriero in questione e indipen-

dente dai suoi propositi; gli esempi riportati in precedenza lo confermano: Orlando non nutre «impuri» desideri nei confronti di Leodilla (mentre, al contrario, è la donzella a sperare) eppure la mattina seguente si trova a dovere combattere con il mostro; Ruggero invece è subito colpito da Angelica e vorrebbe immediatamente approfittare della situazione (la donzella legata ignuda al nudo sasso) ma è il serpente marino a impedirglielo. Una volta immobilizzato il mostro (non ucciso però), Ruggero può dare sfogo ai suoi desideri.

Un altro esempio, più complesso, può essere trovato nei canti VIII e IX del libro primo dell'*Innamorato*, con l'avventura di Ranaldo al castello della Rocca di Altaripa: qui, il cavaliere, incontra la vecchia castellana che gli racconta «le origini del drago dal quale dovrà, secondo le usanze stabilite, essere fra poco divorato. Origine che dimora infatti nei casi orrendi di Grifone, di Stella e di Marchino. Costui, sire di Aronda, "preso de amore oltra misura" per la bella Stella, ne uccide il marito Grifone, ma è costretto poi a subire la tremenda vendetta di Stella e della sua stessa moglie, che, novella Medea, gli uccide i due figli. Marchino allora costringe ad una innaturale unione Stella e il morto Grifone»⁵⁷ e, successivamente, dopo averla squartata, «usa con lei morta a tutta fiata»; da questa unione, nasce il drago, che Ranaldo deve combattere:

Fiello il demonio, questa è cosa certa
Del seme de Marchin, che 'n corpo porta
Quella donzella che da lui fu morta.

Come ha osservato Le Goff⁵⁸, il drago che divora il cadavere di una donna adultera, diviene il simbolo della lussuria; nel nostro caso, invece, la donna non è adultera se non dopo essere stata uccisa (e, ovviamente, suo malgrado) da Marchino: non viene così divorata dal drago, ma è lei stessa a dare origine al mostro. Questo drago quindi non può essere altro che una bestia sessuale, risultato di una lussuria sfrenata ed «inumana»: e per questo, ancora più terribile del solito.

All'inizio del canto IX, la storia giunge a conclusione: Ranaldo non può nulla contro il mostro ed in suo aiuto giunge allora l'innamorata Angelica, forte dei poteri conferiti dal mago Malagise; «ma, ancora una volta, Ranaldo, insensibile alle sue profferre, rifiuta perveramente ogni aiuto dalla fanciulla». Durante la

⁵⁷ G. Anceschi, nell'*Innamorato*, Milano, Garzanti, 1978, p. 157.

⁵⁸ J. Le Goff, *Tempo della Chesa...* cit., p. 214.

scena i doppi sensi abbondano; ecco come si rivolge Angelica a Ranaldo:

Te potrai fare de un alto disio saccio,
Se mai ti venne voglia di volare.
Vien, monta sopra a me, baron gagliardo:
Forse non son peggior del tuo Baiardo -.
[...]
Non crediati che sia maggiore ingiuria
Che alla donna che chiede, esser sprezzata.
Tutte hanno in odio che la sua lussuria
Gli possa essere in viso impropertata;
Ma questa dispettosa e trista furia
Angelica non mosse in questa fiata:
Tanto portava a quel barone amore,
Che ogni sua ingiuria a lei pareva minore.

Così, il sentimento d'amore vince il desiderio e Angelica aiuta Ranaldo a sconfiggere il drago: la fanciulla rinuncia alla sua parte lussuriosa per un amore «puro» e il mostro viene ucciso.

Ancora una volta, la lotta con il drago e il successo riportato in essa, è la sconfitta del desiderio erotico, dell'anima istintiva, e la vittoria dell'anima contemplativa, del solo *desiderio di bellezza*.

Anche in altre opere letterarie di autori ferraresi si ritrova il binomio drago-lussuria.

Un esempio lo offre Niccolò da Correggio, nella *Fabula Psyches et Cupidinis*, dedicata ad Isabella d'Este⁵⁹, marchesa di Mantova: l'autore sta parlando dell'amore e delle sue sventure: in particolare sotto accusa è l'amore giovanile, quello dei sensi, irragionevole; nella prima ottava così esordisce l'autore:

L'ardita gioventù, che senza freno
altrui trasporta in periglioso loco,
non si conosce mai, per fin che al seno
non è dagli anni intepidito il foco;
io el scio, che adesso con fatica afreno
el suo veloce corso a poco a poco
e prodigo dil tempo, or mi fo parco,
maledicendo Amore, i strali e l'arco.

Successivamente, all'ottava 13, paragona appunto questo amore giovanile ed irragionevole al morso di un drago:

⁵⁹ N. da Correggio, *Opere*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1960.

O quanti vari son l'aspidi morsi
di questo accerbo e venenoso drago!

Avevamo già accennato alla sovrapposizione fra il mito di san Giorgio e quello del mitico Ercole, con il passaggio da Borso ad Ercole. In un poemetto di Pandolfo Collenuccio, *Specchio d'Esopo*, dedicato ad Ercole I d'Este⁶⁰, il dio mitico diviene un liberatore dell'innocenza grazie alla sua facoltà di domare mostri:

Esopo: O Ercole... Tu sai che di tutti li dèi io ho te solo in precipua venerazione, che solo per virtù liberatore de l'innocenza e domator di monstri.

Conclusioni

Al termine di questa indagine non risultano difficoltà a comprendere la decima ottava del manoscritto pubblicato dal Menghini e riportata precedentemente: il sogno del pellegrino, il cui significato non era chiaro, viene così esplicitato; il *gram dragone* non è altro che la passione amorosa, sconfitta questa volta da una spada mandata dal Cielo: la verginità salvata, in questo caso, non è quella di una dama (o di un cavaliere come nei versi del Boiardo, nei quali la situazione viene spesso ironicamente ribaltata), ma quella del giovane pellegrino, che tenta di portare la sua castità al cospetto di san Giacomo di Compostela.

Questa lunga digressione ci ha anche permesso una ricostruzione del mentale degli spettatori della sacra rappresentazione ferrarese del 1476: il richiamo al dragone della decima ottava, dovette risultare immediatamente chiaro a gran parte del pubblico; un pubblico in sintonia con una cultura egemone, quella di Corte, che reinterpretava anche i miti popolari e della tradizione in chiave di esaltazione dinastica e di prestigio personale.

Un pubblico il cui interesse, per dirla con Taviani, rimaneva desto oltre che «per la non consueta ricchezza delle immagini», anche e soprattutto per una «strana corrispondenza fra il mondo delle immagini» della cultura alta e «l'immaginazione plebea»⁶¹.

L'aver considerato il testo della sacra rappresentazione come uno fra i tanti elementi dell'evento spettacolare, inoltre, ha posto in maggiore rilievo la drammaturgia dell'intero evento:

⁶⁰ Pandolfo Collenuccio, *Operette morali. Poesie latine e volgari*, a cura di A. Saviotti, Bari, Laterza, 1929. La citazione è a p. 87.

⁶¹ F. Taviani, *Teatro di voci...* cit., p. 31.

presistente al testo stesso e indipendente da esso, tanto indipendente da trasformare una tradizione testuale plurisecolare fino a piegarla alle proprie esigenze.

L'elemento principale dell'evento del 1476 è, lo abbiamo visto, la narrazione. Una narrazione che, si potrebbe obiettare, è solo la risultante di diverse ipotesi da noi formulate. Ma un ulteriore sostegno ad essa può venire dal testo: nella messa in scena di questa narrazione viene infatti utilizzato il *Miracolo dei tre pellegrini*, nel quale la storia stessa – ossia il tema voto-nascita-pellegrinaggio – nelle diverse tradizioni scritte ed orali, italiane ed europee, è assente.

Dalla drammaturgia al testo, quindi. Un testo già esistente, con una sua tradizione, a cui viene aggiunto qualcosa.

Se questo, da un lato, è un'ulteriore osservazione che va a sostegno della nostra ipotesi, da un altro pone però un nuovo problema a cui è necessario dare risposta: il tema dominante del testo originale, così come si è evinto dalle diverse tradizioni analizzate, è sempre quello della donna tentatrice, tema che si mantiene, comunque, anche in quello che abbiamo supposto essere il testo connesso con la sacra rappresentazione del 1476. Chiarita e giustificata la pertinenza del primo tema, resta da giustificare la seconda: la scelta, da parte della Corte, del tema della donna tentatrice. Se «il livello "privato" è quello che concerne l'«uso attivo" della cultura» e «il livello "pubblico" è quello che ne regola la "circolazione"»⁶², questa «circolazione», nello spettacolo di piazza per il grosso pubblico, è costretta a passare per il compromesso dell'esemplarità che, nel nostro caso, trova luogo nel tema della donna tentatrice, col consiglio finale dell'ultima ottava di «guardarsi dal demonio traditore».

Un tema, questo della psicomachia fra ragione e sensi, di grande fortuna presso la Ferrara di Ercole. Gli esempi, oltre quelli citati in precedenza, sono numerosi. È nota l'«ossessione»⁶³ del duca Ercole I d'Este per la storia di *Amore e Psiche*, fatta affrescare in una sala del Palazzo di Belriguardo – e da noi conosciuta grazie a Sabadino degli Arienti – e precedente di alcuni anni quelle ben più famose affrescate nel Palazzo del Tè a Mantova e nella Villa Farnesina a Roma. Se anche gli affreschi ferraresi partecipassero dello stesso spirito neoplatonico che è

⁶² Cfr. F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 80.

⁶³ Cfr. R. Shepherd, *Giovanni Sabadino degli Arienti, Ercole I d'Este and the decoration of the Italian Renaissance court*, in «Renaissance Studies. Journal of the Society for Renaissance Studies», IX (1995), n. 1, pp. 18-57.

presente nella Villa romana⁶⁴, non ci è dato sapere; dalla descrizione dell'Arianti si capisce come il ciclo seguisse strettamente le *Metamorfosi* di Apuleio – opera tradotta in volgare, tra l'altro, verso il 1494, da Matteo Maria Boiardo per conto dello stesso duca e, per quanto riguarda la parte di *Amore e Psiche*, ridotta in versi da Niccolò da Correggio – ma la sua insistenza nell'uso della parola «morale», suggerisce che la storia avesse un significato che andava al di là del mero interesse per la narrazione⁶⁵.

Una dialettica, questa fra due diverse concezioni d'amore, presente anche in una particolare giostra ferrarese del 17 maggio 1478:

Lo illustrissimo messer Raynaldo Da Este, fratello naturale del duca nostro, venne armato in Piazza insieme con Jacobuzo, seschalcho del signore messer Sigismondo Da Este, a cavallo, per tenere tavola. E la tenne a trentatré giostradori. Dove ge era uno carro triumphale con lo dio de l'amore, il quale havea acompagnà per la terra lo duca nostro e la illustrissima madama nostra madona Eleonora Da Ragona, in caretta, con le soe donzelle e altre zentildonne. Et il dicto dio d'amore era suxo la schala de la forcha, nudo, con l'archo e sagitte in mano e con il lazo dorado al colo. Il quale messer Raynaldo diceva volerlo apicare como traditore, e li altri giostradore lo volea defendere; unde quando quelli che correvano faceano bella bocte, li soprastanti faceano descendere il dio d'amore uno schalino, e se lo tavolero facea meglio, lo faceano ascendere. E infine epsò dio de amore fu defexo e fu dato lo honore a messer Nicolò Da Corezo, iudicato avere facto meglio. Durò la zostra insino ad hore 23 con gran piacere⁶⁶.

Con questa giostra si riesce bene a capire come a Ferrara gli elementi mitologici fossero continuamente adeguati e trasformati in chiave cortese-cavalleresca; il Varese⁶⁷ sottolinea come sia proprio questa operazione sull'antico a porre Ferrara fuori dalla pertinenza dell'area umanistica rinascimentale: «territorio "cortese" e non "umano"».

Sono due culture differenti quelle che si fronteggiano nella giostra sopra riportata: da un lato ci sono i giostratori che difen-

⁶⁴ Cfr. E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1971, e F. Saxl, *La Villa Farnesina*, in *La storia delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 163-184.

⁶⁵ Cfr. W.L. Gundersheimer, *Art and Life...* cit., p. 21.

⁶⁶ BZ, 17 maggio, 1478, pp. 51-52.

⁶⁷ R. Varese, *Il ciclo cosmologico di Schifanoia: un momento della civiltà «cortese» in Europa*, in W. Moretti (a cura di), *Il rinascimento a Ferrara e i suoi orizzonti europei*, Cardiff-Ravenna, Un. of Wales Press-Ed. del Girasole, p. 316.

dono un Dio d'Amore di ascendenza neoplatonica; dall'altro c'è Raynaldo, che vuole combattere un Cupido traditore, legato per lo più all'ambito classico (Apuleio, soprattutto).

Ad altro livello vengono ad intrecciarsi due «generi» spettacolari: il trionfo da un lato e la giostra dall'altro: ossia il mito dell'antico trasfigurato nell'avventura cavalleresca. Nel 1480, questa giostra sarà ripetuta ma a vincere, in questa circostanza, saranno gli avversari di Amore e ci vorrà l'intervento del duca Ercole affinché Cupido venga salvato dall'impiccagione⁶⁸.

Ercole I d'Este, che salva Cupido da morte certa, appartiene a quel partito contraddittorio («non-partito») dei «moderati», come ha sottolineato Taviani, nel quale si trovavano pacifisti, gnostici, agnostici, cultori di Lucrezio, «di coloro che educavano in sé il culto d'Amore in tutte le sue forme» e che sapevano della complementarità del Bene e del Male; che erano consapevoli che le diverse religioni «potevano essere modi diversi di formulare pensieri sostanzialmente simili»; un «non-partito» nel quale «si addensavano le élites che non vedevano vera e profonda differenza fra il paganesimo ed il cristianesimo, e trovavano corrispondenze ed identità nell'una e nell'altra mitologia»⁶⁹.

Ma, si diceva, lo spettacolo di piazza esige esemplarità; deve educare e istruire. Deve, in qualche modo, perdere d'ambiguità. Nel suo rapporto col pubblico, la cultura va, in certi aspetti, «regolata», ossia si compromette per poter essere espressa, rinunciando a una parte di sé: e nella lotta fra ragione e sensi – l'invincibile desiderio – il consiglio non può che essere quello di stare lontani dal «demonio traditore». Lo spettacolo del Quattrocento (ma non solo di questo secolo), si suole dire, corre su due livelli: uno colto, della «lingua chiusa, polisensa e precisa»⁷⁰ – enigmatico – e l'altro basso, edificante, rivolto al popolo – esemplare⁷¹. Sarebbe quindi al rapporto fra elemento enigmatico ed elemento esemplare che si legherebbero, rispettivamente, il tema voto-nascita-pellegrinaggio e quello della donna tentatrice?

L'enigmaticità è tale se rimanda al possibile, inteso non nel senso di «entro i limiti del reale», ma di probabile; che riguarda non l'*hic et nunc*, ma il futuro; sta, a suo modo, a metà strada fra

⁶⁸ Cfr. BZ, p. 79.

⁶⁹ F. Taviani, *Teatro di voci...* cit., p. 34.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 33.

⁷¹ Per quanto riguarda il rapporto enigmatico-esemplare, come anche quello fra pubblico e privato, mi rifaccio ad osservazioni di S. Ferrone e A. Picchi, espresse in occasione del «III Convegno per Fabrizio Cruciani», Bologna, Teatro «La Soffitta», 6-7 dicembre 1995.

la speranza e la divinazione. È un possibile, per certi versi, che ha che fare col divino. E, nella rappresentazione del 1476, ha a che fare col divino secondo due prospettive: come possibilità-desiderio – un voler essere, il voto a Dio per ottenere l'immortalità, anche se *sub specie dinastiae* – e come parallelismo con l'avvento cristiano. L'elemento sul quale si coagula tutta l'energia della narrazione – l'atto significativo – è, infatti, proprio l'attesa della nascita di Alfonso, vero e proprio avvento. Un privato che informa un progetto ma che, tramite questo, si riversa nel pubblico. Si era detto: qualcosa di non evidente, che sfocia nell'evidenza.

È chiaro che, più che nella contrapposizione enigmatico-esemplare, o alto e basso, la dialettica risiedette nel rapporto pubblico-privato. L'enigmaticità non si esplicò attraverso un messaggio esoterico, destinato solo a quella parte del pubblico che era in grado di comprenderlo, ma trovò il suo compimento nell'attesa della nascita di Alfonso, desiderio ultimo del quale la sacra rappresentazione fu, in qualche modo, preghiera, auspicio.

IL SOGNO TEATRALE DI MAURICE SAND

Nota come premessa. Questo lavoro prosegue una ricerca da me iniziata nel 1991 in occasione del dottorato di ricerca ed in seguito sfociata in una tesi (Cuppone 1994), in una sua pubblicazione riveduta ed ampliata attualmente in corso (Cuppone 1996b), oltre che in altri saggi minori (v. qui bibliografia), cui rimando per qualsiasi approfondimento. La ricerca ricostruiva per la prima volta la cronologia del Teatro di Nohant, il teatro di campagna dove i Sand per sedici anni tentarono una «*éxhumation*» della commedia dell'arte; ne ristabiliva il valore storico e letterario, fondativo della nostra attuale idea di commedia dell'arte; grazie anche alla pubblicazione di una grossa mole di inediti, che qui saranno così citati:

Recueil, seguito da volume e pagina, sta per: M. Sand, *Recueil des principaux types créés avec leurs costumes sur le Théâtre de Nohant. Dessinés par Maurice Sand [1857-63]*, raccolta di acquerelli in 2 voll., Bibliothèque Nationale di Parigi, Tb 471 rés.

Dessins sta per: *Chateau de Nohant. Masques et bouffons. Dessins inédits et originaux. Maurice Sand (1850 à 1858)*, raccolta di 96 schizzi preparatori allegati al manoscritto di *Masques et bouffons*, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fonds Sand, H 317.

EA (Elenco Alfabetico) sta per: *Catalogue des pièces qui ont été jouées. Nohant 1850*, elenco alfabetico delle *pièces* rappresentate a Nohant, a cura di M. Sand, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fonds Sand, H 320.

IC (Indice Cronologico) sta per: *Pièces jouées sur le théâtre de Nohant*, indice cronologico delle rappresentazioni di Nohant, a cura di M. Sand, in *Archives du théâtre des marionnettes de Maurice Sand*, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fonds Sand, H 322.

TS (Tavola Sinottica) sta per: *Théâtre de Nohant / Théâtre des marionnettes*, tavola sinottica delle rappresentazioni del teatro degli attori e del teatro dei burattini di Nohant, a cura di M. Sand, in *Archives du théâtre des marionnettes de Maurice Sand*, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Fonds Sand, H 322.

Corr., seguita da volume e pagina, sta per: George Sand, *Correspondance, édition de George Lubin*, 25 voll., Paris, Garnier, 1964-1991.

Le citazioni dai canovacci sono tutte prese da questi miei stessi la-