L'OCCULTAMENTO DEL PRINCIPE.
LORENZO IL MAGNIFICO E IL *BARLAAM E JOSAFAT*
DI BERNARDO PULCI.

GIANNI CICALI

Riassunto: Il *Barlaam e Josafat* di Bernardo Pulci rappresenta sia un interessante testo drammaturgico, sia un altrettanto originale e interessante sottotesto encomiastico di Lorenzo il Magnifico. Rappresentata nel 1474, come evidenziato da alcuni documenti d'archivio, la trama di questa sacra rappresentazione altro non è che la storia di Siddharta poi detto il Buddha tradotta in greco, e poi cristianizzata e circolata in Europa attraverso numerosi manoscritti. Trasformati i personaggi principali nei santi Barlaam e Josafat, un eremita e un giovane principe (alias il Siddharta della fonte), la leggenda venne inclusa nella sua *Legenda Aurea* da Varagine. Pulci, anche seguendo un gusto per l'orientalismo successivo al concilio delle chiese d'Oriente e d'Occidente tenutosi a Firenze nel 1439, riesce a intessere all'interno di una sacra rappresentazione, andata in scena in S. Marco, e dunque nella sfera d'influenza culturale e politica dei Medici, una raffinatissima trama encomiastica, ma anche un ancor più abile sottotesto politico tutto in favore delle manovre condotte dal Magnifico in quegli anni.

Il *Barlaam e Josafat*¹ di Bernardo Pulci si struttura intorno a un nucleo narrativo relativamente compatto e centripeto. Alcuni degli elementi che compongono la base contenutistica di quest'opera sono la riflessione tra il principe Josafat e sé stesso; la storia della sua conversione al cristianesimo grazie all'incontro col santo eremita Barlaam; il cambiamento del ruolo di Josafat nel mondo; così come l'atteggiamento rinunciatario nei confronti del potere che influirà sul rapporto tra lui e il re suo padre.

La trama è così riassumibile: il re pagano di un paese orientale diventerà padre di un bambino che si convertirà al cristianesimo e diventerà santo. Il principe Josafat sarà marchiato fin dalla nascita da questa profezia sulla sua conversione al cristianesimo. Per scongiurare tale pericolo, il re suo padre, seguendo il consiglio di uno dei saggi di corte, lo relega in un magnifico palazzo per fargli condurre una vita gioiosa fatta di studi, feste e giochi (seppur elargiti "onestissimamente a tempo e loco" — vv. 87-88).

¹D'ora in avanti solo *Barlaam*. Il testo utilizzato è quello pubblicato in D'Ancona 1872, 2:141-186.

Circondato da giovani belli e sani, Josafat non dovrà mai interrogarsi, nelle intenzioni del padre, sui grandi perché della vita, sul dolore dell'esistenza o, tanto meno, pensare al cristianesimo.

Egli vive la sua infanzia e la sua adolescenza in un mondo incontaminato, circondato dalla bellezza, passando i suoi giorni in una sorta di *hortus conclusus* cortese². Naturalmente la vita, nel suo divenire doloroso, e il cristianesimo, nella sua valenza salvica e ultramondana, si introdurranno nell'esistenza del principe. La prima attraverso l'incontro con un cieco e un lebbroso, emblemi della caducità e della fragilità dell'esistenza; il secondo per mezzo dell'eremita cristiano Barlaam che, come il destino che bussa alla porta, entrerà travestito da mercante nel palazzo di Josafat e lo convertirà. Così come era stato profetizzato, Josafat sarà un cristiano, nonostante i tentativi del re di riportarlo dalla parte del paganesimo. Dopo aver contribuito a diffondere il cristianesimo nella sua metà del regno, il giovane principe converte anche il re, che abdica in suo favore. Ma Josafat cede la corona per seguire la sua vocazione contemplativa mettendosi alla ricerca di Barlaam. Lo ritroverà dopo due anni di pellegrinaggio nel deserto e lo assisterà nel momento del trapasso.

Il *Barlaam* si conclude quasi in tono minore, discendente. La morte dell'eremita, con accanto Josafat che rimane solo nel deserto dopo aver seppellito il suo maestro spirituale, è l'esito sereno, ma anche un po' crepuscolare, di una rappresentazione che si affida più alla parola che allo spettacolo, nonostante sia prevista la presenza, nel testo, di *mansiones* che potevano essere anche magnificamente decorate³, insieme ad apparizioni di angeli, e a inserti di altra spettacolarità come balli e musiche.

L'autore del testo è Bernardo Pulci, membro di quella "famiglia accademica", come la definì de Robertis⁴, che ebbe strettissimi contatti con la famiglia dei Medici. L'autore, che sposò Antonia Giannotti a sua volta autrice di *sacre rappresentazioni*, fu uno dei poliedrici artisti gravitanti nell'orbita medicea di Cosimo il Vecchio e del Magnifico. Il fratello Luigi, autore del famoso *Morgante*, era particolarmente benvenuto da Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo. C'era un terzo fratello Pulci, Luca, i cui

²Sulle valenze dell'*hortus conclusus* connesse con la cultura cortese e aristocratica vedi Zorzi, *Carpaccio*, 78-93 e note.

³Le *mansiones* del *Barlaam* sono: La reggia con il trono del Re; il palazzo di Josafat; la grotta di Josafat ("spelunca"). Da aggiungere il deserto — agito forse anche con fondale e probabilmente parte dello spazio destinato alla "spelunca" di Barlaam; e forse una scena con prospettiva di città sullo sfondo non sarebbe implausibile da ipotizzare, anche per certi riferimenti nel testo.

⁴Citazione in Nigro, 24.

figli, in seguito ai suoi tracolli finanziari e alle disavventure giudiziarie, furono amorevolmente allevati (anche in ristrettezze economiche) da Bernardo e da Antonia. Dei tre fratelli, Bernardo fu il più giovane e “presto si affrancò” da modelli prelaurenziani “e fece propria la poetica del Lorenzo maturo e strinse amicizia col Ficino”(Carrai, 7).

Come altre sacre rappresentazioni, anche il *Barlaam* attinge alla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine. La *fabula* in realtà è la storia del Buddha tradotta in greco, cristianizzata e diffusa in Occidente⁵. Attraverso numerosi ma-noscritti e numerose varianti narrative, questo nucleo leggendario ebbe un'ampia fortuna in tutta l'Europa, dal Medioevo⁶ fino all'età Barocca.

Se il fine esplicito di queste rappresentazioni era quello di mettere in scena storie edificanti e cristiane onde ‘istruire intrattenendo’ i giovani di qualche confraternita fiorentina (e procurare un “onesto divertimento” anche a protettori e parenti), i mezzi possono essere diversi: spettacolari, nel senso di una magniloquenza scenica riscontrabile in alcuni testi come, esempio perfetto, il *Costantino imperatore* quasi coevo del *Barlaam*, probabilmente di Castellan dei Castellani⁷; oppure spettacolari ma intimisti e anche sottilmente allusivi come nel *Barlaam*.

Come quasi tutte le altre sacre rappresentazioni fiorentine, anche questa è scritta in ottave di endecasillabi che seguono lo schema consueto ABABABCC. Il ricorso alla forma metrica più diffusa non esclude l'utilizzo nel corso del testo di metri diversi (settenari e ottonari, soprattutto) che spezzano il ritmo facile, ma in parte anche monotono, dell'ottava⁸.

Partendo dal testo possiamo riflettere, in parte, su alcuni elementi scenografici del *Barlaam* che presentano aspetti interessanti. Nella scena conclusiva, sul palco rimane da solo un giovane che con devozione seppellisce il suo *rabbi* e si rivolge a Dio nel mezzo di un deserto. La grotta (“spelunca”), un monte con un'ampia apertura, è la *mansio* in cui si spegne serenamente un vecchio eremita e di fronte alla quale rimarrà un principe a dialogare con l'Altissimo⁹.

⁵Vedi D'Ancona, 2:142-162.

⁶Si vedano, *pars pro toto*, Frosini, e Sonet, entrambi ottimi contributi sulla tradizione manoscritta europea, e la fortuna, della leggenda di Barlaam.

⁷Per l'attribuzione del *Costantino imperatore*, *San Silvestro papa e Sant'Elena* al Castellani vedi Ponte, 66.

⁸Sull'uso dell'ottava nelle sacre rappresentazioni fiorentine vedi Ventrone, “Per una morfologia della Sacra rappresentazione”, 199-202.

⁹Interessanti alcune *mansiones* del *Costantino*, come quella del monte Soratte (“Siratti” nel testo, v. 670).

La "spelunca" di Barlaam e il suo spazio antistante fanno venire alla mente paesaggi adatti all'iconografia di san Girolamo, tuttavia essa è da ritenersi più un *locus deputatus* della scenografia devota che una suggestione iconografica. La grotta, anche in quanto elemento del repertorio sacro-scenografico, ha strette e osmotiche relazioni con le arti visive, è cioè elemento del paesaggio pittorico¹⁰. Tale elemento scenografico, così come emerge dal testo, è da inserirsi in quella tradizione, o pratica che possiamo definire binaria ed osmotica, per cui la grotta-monte passa dal teatro all'arte, secondo il ribaltamento operato da Zorzi dell'assunto di Kernodle (dall'arte al teatro, invece), diventando così quasi uno stilema di 'repertorio' di una iconografia che vive anche come scenografia secondo processi più o meno osmoticamente intensi.

La collocazione spazio-temporale definisce questa sacra rappresentazione ben oltre il dato offerto dal testo e dalla sua analisi. A quanto sappiamo dalla ricerche della Newbegin, il *Barlaam* venne rappresentato nel 1474, come riporta una nota di pagamento della Compagnia della Purificazione in San Marco, sede della rappresentazione¹¹. Alla tipologia di questo 'reperto' testuale, che fa sì che esso debba essere considerato testo 'rappresentato' e 'rappresentabile', si associa la testimonianza documentaria circa la messinscena e il luogo dell'allestimento, confermando così il dato offerto dalla drammaturgia.

La compagnia di San Marco, fondata nel 1427 da alcuni membri della confraternita dell'Arcangelo Raffaello¹², era sensibilmente legata ai Medici e venne particolarmente beneficiata da Cosimo il Vecchio¹³. Proprio l'autore del *Barlaam*, Bernardo Pulci, aveva scritto alla morte di Cosimo nel 1464 un capitolo ternario di 181 versi, commemorativo ed encomiastico al tempo stesso, in cui l'illustre defunto veniva paragonato niente meno che a Pericle, Epaminonda, Scipione e ad altri famosi personaggi storici (basti per tutti il paragone con Pericle)¹⁴. La rappresentazione del *Barlaam* è dunque da collocare in uno spazio e in un tempo eminentemente medicei, e non è improbabile che, a dieci anni di distanza dalla morte di Cosimo e a cinque da quella del padre Piero, il venticinquenne Lorenzo il Magnifico

¹⁰Sul monte come elemento scenografico condiviso, in un rapporto di reciproco scambio, da pittura e teatro vedi Zorzi, "Figurazione pittorica", 429-431.

¹¹Newbegin, "The word made flesh", 368, 373-374 n. 23.

¹²Eisenbichler, *The Boys of the Archangel Raphael*, 26

¹³Eisenbichler, *The Boys of the Archangel Raphael*, 45-46.

¹⁴Sul capitolo ternario di Bernardo Pulci in memoria di Cosimo vedi Martelli, 117.

assistesse al *Barlaam* di Bernardo Pulci, scrittore legatissimo alla sua famiglia¹⁵.

Date queste premesse, è logico aspettarsi certe 'strategie', ed è probabilmente doveroso andare alla ricerca di allusioni significative indirizzate ai Medici e in particolare a Lorenzo il Magnifico, che allora, quattro anni prima della Congiura dei Pazzi del 1478, era il giovane più in vista e più potente della sua città.

Josafat abbandonerà il suo rifugio dorato per prendere la via della fede rinunciando al potere; Lorenzo, invece, era e rimarrà sempre coinvolto nella politica. Come conciliare questi due aspetti, apparentemente contraddittori, con la restituzione di un'immagine del principe che alluda al Magnifico? Se il poeta deve restituire del principe (principe *de facto* com'era il Magnifico) un'immagine gratificante, perché Lorenzo non è delineato quale era in realtà? La risposta, in parte consequenziale, è che il Pulci non doveva ritrarre Lorenzo come Josafat, ma inserire nel *Barlaam* elementi sufficienti a creare allusioni gratificanti. L'immagine doveva essere allusiva e solo parzialmente esplicita, comprensibile ma non appariscente. Essa doveva essere colta da quella parte dell'udienza (e/o dei lettori potenziali) raffinata e avvezza a ricevere i più sofisticati omaggi artistici.

Seguendo questa lettura ipotestuale del *Barlaam*, la sacra rappresentazione si offre come un interessante ritratto del Magnifico come giovane principe. Non riesce difficile immaginare che l'autore potesse alludere a Lorenzo quando (vv. 105-102) il re ordina di allestire un torneo ("tornamiento") per allietare le giornate del figlio. Lorenzo era stato protagonista di un famoso e sontuoso torneo svoltosi in Piazza Santa Croce a Firenze pochi anni prima (1469). Con quel torneo Lorenzo "si inseriva in una consolidata tradizione cittadina che riconosceva a questo genere di manifestazioni il valore di una sorta di rito di passaggio precedente l'ingresso nella maggiore età, ossia nell'età che consentiva l'accesso alle cariche pubbliche"¹⁶. La gara fu vinta da Lorenzo e la vittoria celebrata in versi da Luigi Pulci ne *La giostra*, un componimento in 160 ottave di sei endecasillabi a rime alternate e chiuse da un distico a rima 'baciata': lo stesso metro della sacra rappresentazione del 1474.

Le parole circa il torneo messe in bocca al re del *Barlaam* sono un piccolo corto circuito encomiastico: Bernardo Pulci evoca un "tornamiento" che a sua volta rievoca la celebre giostra illustrata in versi dal fratello Luigi

¹⁵Su Bernardo Pulci vedi Angelini, Carrai, Flamini, Nigro, ma anche Ponte, Antonia Pulci, Luigi Pulci *Morgante e Lettere*.

¹⁶Ventrone, "Feste e spettacoli", 21.

(probabilmente già quasi completata al tempo della rappresentazione)¹⁷ per omaggiare e immortalare il passaggio dall'adolescenza all'età virile (e quindi alle cariche politiche) di Lorenzo.

Ma se nella *Giostra* i riferimenti al Magnifico sono espliciti anche nei giochi di parole di gusto petrarchesco (come, ad esempio, "Lauro")¹⁸, quelli nel *Barlaam* non sono altrettanto manifesti per una semplice ragione: la *Giostra* era un poemetto in ottava rima composto allo scopo di fornire una sorta di cronaca in versi per tramandare e celebrare una giornata memorabile in cui Lorenzo aveva brillato come *primus inter pares* ed era passato allo *status* virile; il *Barlaam*, invece, è una sacra rappresentazione e dunque con finalità istituzionalmente affatto diverse. Se devono esserci (come ci sono) riferimenti a un potente essi saranno sfumati e sottilmente encomiastici. In altre parole, possiamo paragonare la presenza di Lorenzo nel sottotesto del *Barlaam* alle figure dei committenti dipinte in certi quadri o affreschi: esse sono molto spesso collocate in posizione subalterna rispetto al soggetto religioso, e non di rado sono di dimensioni ridotte in confronto ai personaggi ultramondani. Il parallelo è particolarmente calzante, e può tornare utile citare una bellissima miniatura fiorentina della metà del Quattrocento di committenza medicea (un antifonario manoscritto per S. Lorenzo). La miniatura, di Gherardo e Monte di Giovanni, è quasi coeva al *Barlaam*, datando circa 1477 (Garzelli, 281). L'immagine rappresenta il martirio di S. Lorenzo¹⁹, santo legatissimo ai Medici, che subisce 'spettacolarmente' il supplizio di fronte a due schiere di personaggi (cavalieri in armatura da un lato, sacerdoti pagani dall'altro) in cui è possibile distinguere, in primo piano tra gli armati, Lorenzo il Magnifico, in costume sì, ma pur sempre, anche se nella finzione, in atto devoto. La definirei una forma di devozione iconografica (in questo caso specifico), ma che può anche essere definita in forma più allargata 'devozione teatrale'.

Tutto il *Barlaam*, se osservato in questa prospettiva (cioè in quella di un sottotesto in cui si celebra 'obliquamente' un principe), prende quella coloritura allusiva, sfumata sì, ma in parte anche esplicita, cui accennavamo avan-

¹⁷ L'ultima ottava della *Giostra* di Luigi Pulci si chiude con l'annuncio del torneo cui parteciperà Giuliano, fratello più giovane di Lorenzo. Questo secondo torneo si svolse nel 1475 (e sarà 'cantato' dal Poliziano). Tuttavia è assai probabile che sia Lorenzo, sia, ovviamente, il fratello di Luigi Bernardo, fossero già a conoscenza dell'opera, che forse era già completa o quasi completa quando andò in scena il *Barlaam* (vedi Luigi Pulci, *Opere minori*, 55-60).

¹⁸ Vedi Luigi Pulci, *La giostra*, in Idem, *Opere minori*, 61-120 *passim*.

¹⁹ La miniatura, di Gherardo e Monte di Giovanni, si trova nell'Antifonario K della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze.

ti. È un gioco di specchi in cui il (potenziale, nonché prevedibile) spettatore e/o lettore più illustre può autocontemplarsi ed essere contemplato da amici e cortigiani, s'innesci cioè quel meccanismo altrimenti definibile come *auto-contemplazione indotta*, declinato nelle sue caratteristiche generali da Ludovico Zorzi nel suo *Il teatro e la città*, allorché lo studioso prende in esame gli affreschi della sala dei mesi di Palazzo Schifanoia di Ferrara²⁰.

Josafat, circondato da splendidi giovani nel suo *hortus conclusus*, è dedicato sia agli studi, sia ai piaceri. Piaceri, tuttavia, rigorosamente onesti: “fate che viva sempre in festa e giuoco / Onestissimamente a tempo e loco” (vv. 87-88), raccomanda il re circa l'educazione del figlio²¹. Quindi il principe è sì mondano, ma onestissimo.

Non è difficile intravedere un parallelo tra il palazzo di Josafat e il palazzo Medici in via Larga a Firenze progettato dal Michelozzo e finito di costruire una ventina d'anni prima della rappresentazione del *Barlaam*²². Il Pulci è adulatore esperto e accorto poiché gratifica, e in un certo senso celebra, la dimensione ancora cortese di Lorenzo ritraendolo, *sub specie theatri*, circondato di coetanei ideali, intento agli studi (“provvedi che sia saggio e riverente”, raccomanda il re al precettore, v. 85), non dimenticando però di sottolineare il principio dell'onestà, non scordando di evidenziare una ricercata eccellenza nella cultura (“Tal che si lievi sopra agli altri a volo”, v. 86) che alluda contemporaneamente alle caratteristiche di *primus inter pares*, cioè al ruolo egemonico rispetto agli altri ottimati fiorentini. Tutta l'ottava (vv. 81-88) è un'abile e raffinata adulazione non solo di Lorenzo ma anche di suo padre e indirettamente del nonno Cosimo.

Come i Medici dissimulavano il loro effettivo potere su Firenze²³, così

²⁰Zorzi, *Il teatro e la città*: cap. Ferrara: il sipario ducale, 3-59.

²¹La “onestà” del divertimento e dello svago è un concetto sostanziale e fondamentale fino a tutto il Settecento italiano, in cui si trova diffusamente utilizzato questo termine per definire gli spettacoli e i divertimenti che potevano essere considerati degni dal governo di una nazione e quindi dalla società. Inutile dire, forse, che le eccezioni alla regola (o all'intenzione) erano numerose sia ai tempi del Magnifico, sia nel secolo del *Don Giovanni* di Wolfgang A. Mozart e Lorenzo Da Ponte.

²²Sulle vicende del progetto brunelleschiano rifiutato da Cosimo il Vecchio in favore di quello di Michelozzo vedi Zorzi, *Il teatro e la città*, 167n-168n e bibliografia ivi citata.

²³Vasta la letteratura su questo argomento. Per lo spettacolo come *instrumentum regni* in epoca cosimiana e laurenziana vedi Zorzi, *Il teatro e la città*, 63 e sgg. Dal punto di vista storico, invece, si vedano i classici, ma ancor validi, Albertini, Diaz, Rubinstein.

Josafat-Lorenzo è un'accorta velatura del principe che era in realtà Lorenzo il Magnifico. Josafat non vuole il regno, brama Dio; Josafat non vuole il potere, vuole la fede; Josafat non cerca il dominio sugli altri, vuole elargire la sua misericordia. Quando riceve dal padre metà dei suoi domini, Josafat dice ai suoi "baroni":

Poi che c'è dato in terra possedere
 Di questi ben caduchi tanta copia,
 Fate pel regno mio di provvedere
 Ove sentita sia maggior inopia (vv. 579-582)

È il ritratto del perfetto principe misericordioso. Anche Lorenzo aveva ricevuto "ben caduchi" in "tanta copia", ma il Pulci subito sottolinea, attraverso la finzione teatrale e per interposta *persona*, la generosità, il disinteresse, la signorilità di colui che divenuto ricco grazie a un'eredità si preoccupa di alleviare la povertà ("inopia") dei cittadini più deboli e sfortunati. Così facendo anche il populismo mediceo è collocato dall'autore in una sfera di pietà e carità cristiane.

In questa sacra rappresentazione l'immagine del principe deve essere non solo un'immagine ideale e portatrice dei migliori valori cristiani, ma deve anche distogliere da quelle che erano le reali funzioni di un principe *de facto* in una repubblica che, di fatto, non era più una repubblica ma una signoria. A tale scopo il Pulci crea una duplice illusione: da un lato quella di Josafat come ritratto di Lorenzo nelle vesti di giovane cortese e magnifico, chiuso nel suo bel palazzo, intento ai divertimenti ma anche allo studio per eccellere su tutti in cultura e sapienza (quindi un *primus inter pares* come era definito il ruolo, con formula che oggi definiremmo *politically correct*, del Magnifico nell'ambito delle famiglie magnatizie fiorentine); dall'altro lato costruisce, sempre attraverso Josafat, l'illusione che Lorenzo non sia affatto interessato al potere. Egli diviene, nel gioco illusionistico creato dal poeta, un ricchissimo patrizio non insensibile ai bisogni dei poveri con cui condivide i suoi beni disinteressandosi delle prerogative regali, se non nella misura in cui esse possono essere uno strumento per operare il bene e diffondere il culto cristiano. Tutto il breve esercizio del potere da parte di Josafat è nel nome di un fine più alto. Infatti, quando il re gli offre metà del suo regno (vv. 571-576), il giovane principe risponde:

Benchè il mio regno in altro loco attendo
 Io ti ringrazio, e a buon fin lo prendo (vv. 577-578)

L'immagine del principe restituita all'udienza (anzi alla parte di essa in grado di recepire gli elaborati messaggi del Pulci) è quella di un giovane uomo (com'era lo spettatore Lorenzo) che accetta il potere solo per fare del

bene, che è più interessato alla fede che al regno, che è pronto in qualunque momento a lasciarlo per seguire Gesù:

O Giesù mio benigno redentore,
Di seguitarti, ch'ì' l vo' fare adesso,
E vo' lasciar la patria e 'l grande onore
E ogni cosa, per venirti appresso. (vv. 645-648)

E ancora:

E benchè mi sia dura la partita
A lasciar la mia regal sedia famosa,
Per non vederla più nella mia vita,
E ch'io non porti meco alcuna cosa,
Pur ne vo lieto, perchè chi m'invita
Mi mostra patria assai più graziosa:
A dio del mondo umana pompa e magna,
E tu, Signor, per tutto m'accompagna. (vv. 651-658)

Bernardo Pulci si dimostra non solo autore esperto all'altezza di un sottotesto encomiastico in una sacra rappresentazione, ma anche artista che oculatamente elegge il soggetto della medesima. Egli sceglie, infatti, dalla *Legenda aurea* un racconto adatto a creare questo leggero ma sensibile reticolo di adulazioni e messaggi politici. Viste le considerazioni sopra elencate e i riferimenti alla persona di Lorenzo il Magnifico, appare evidente che la scelta è dettata dall'esigenza di avere una materia prima che potesse accogliere docilmente un sottotesto con finalità encomiastiche e che al tempo stesso si prestasse a fornire una sorta di piccolo bugiardino, cioè di piccolo manifesto politico 'bugiardo', fedele però alle linee ufficiali della politica laurenziana. Nello stesso tempo, la natura probabilmente percepita già come orientale della leggenda contribuiva anche all'inserimento del *Barlaam* in un gusto, in un interesse e in un clima culturale locali in cui sono ancora evidentemente sensibili le tracce di un Oriente transitato come una cometa per Firenze in seguito al concilio del 1439, tanto voluto da Cosimo il Vecchio. Considerando una potenziale udienza accorta e sensibile alle vicende dell'amministrazione del potere cittadino, Pulci presenta un Lorenzo-Josafat disinteressato al potere, devoto, pronto a lasciare la corona in ogni momento e tutt'altro che ossessionato dall'idea di diventare un sovrano.

Il depotenziamento semantico di un ruolo, l'abbassamento di un'immagine del potere troppo invadente rispetto agli equilibri politici interni della città, erano state forse alcune delle motivazioni per cui Cosimo il Vecchio aveva rifiutato il disegno di Filippo Brunelleschi per il suo nuovo

palazzo e si era rivolto a Michelozzo. Il progetto del Brunelleschi prevedeva che la nuova residenza della famiglia sorgesse proprio di fronte alla chiesa di san Lorenzo, la chiesa dei Medici, e fosse isolata dalle altre abitazioni. Caratteristiche che avrebbero palesato una prossemica imbarazzante, che avrebbero evidenziato, cioè, a causa dell'accostamento emblematico di troppi segni del potere mediceo (la chiesa e il palazzo, soprattutto, cioè il potere religioso e quello magnatizio), una posizione dominante nella compagine delle famiglie dominanti della città, una collocazione disturbante la griglia semiotica dell'urbanistica fiorentina coeva. Cosimo perseguiva un'accorta strategia di *understatement*, proseguita da Lorenzo il Magnifico (almeno in parte), mentre Piero (detto lo Sfortunato o il Fatuo), figlio del Magnifico, abbandonerà questa astuzia e/o saggezza politica causando la rovina, momentanea, dei Medici, o meglio di una parte di essi²⁴. Piero il Fatuo dovrà lasciare Firenze (per mai più ritornarvi) nel 1494, a soli due anni dalla morte del padre, del *primus inter pares*.

Il sottotesto del Pulci segue abilmente e scientemente sia i canoni della celebrazione cortigiana, sia le linee guida di una politica medicea intesa a esercitare il potere senza ostentarlo. In questo contesto interpretativo, sono apparentemente di più difficile decodificazione alcuni versi, precisamente quelli in cui Josafat, rivolgendosi al padre, esprime la necessità di tradirlo e di fuggire da lui per rimanere fedele alla sua vocazione:

Tempo è d'amare e tempo è da disdire,
 Tempo di pace e tempo di discordia;
 Non è lecito sempre d'ubbidire
 Nè usare contra a Dio misericordia.
 S'io vedrò che mi voglia perseguire,
 Non ch'io cerchi da te pace e concordia,
 Ma dall'aspetto tuo, chè non mi pigli,
 Come serpente fuggirò gli artigli. (vv. 355-362)

Come si concilia questo tradimento annunciato di un figlio con la lettura fin qui condotta, e cioè la restituzione all'udienza di un'immagine positiva e allusiva del principe, per altro con una precisa eco del *Koheler*? L'ottava, e i versi successivi, sarebbero in parte una contraddizione, in quanto mostrerebbero un Josafat-Lorenzo che rinnega il padre pur di seguire Cristo, come d'altronde è il dettato dei Vangeli. Ritengo che questi versi non siano da ascrivere d'acchito al sottotesto allusivo intessuto dal

²⁴Infatti, l'altro ramo mediceo, quello dei Medici di Cafaggiolo, sarà ben lieto della rovina di Piero il Fatuo, vedi Plaisance, "L'*Invenzione della Croce* et le mythe du second Charlemagne", 43-59.

Pulci, almeno non nel senso della tessitura relativa all'immagine di Lorenzo che abbiamo fin qui esposta. Essi sono piuttosto da intendere come una sottolineatura dell'aspetto religioso del personaggio, e dunque indirettamente di Lorenzo, nella sacra rappresentazione. Solo in seconda istanza essi vanno ricollegati all'immagine di un principe che si disinteressa del potere temporale (che rinnega addirittura, come Gesù chiedeva ai suoi discepoli, il padre e, dunque, il potere) ricollegandosi così alla nostra analisi del sottotesto.

Da notare, invece, un'altra lettura del *Barlaam* in chiave politica ma in senso diverso da quello qui proposto. Georges Ulysse vede in questa sacra rappresentazione “une morale politique qui conseille la ruse et en montre les effets.” Lo studioso francese fornisce come prova di questa sua interpretazione l'episodio di Anacor (vv. 387 e sgg.), il finto Barlaam ingaggiato dal re per dissuadere il figlio dal seguire la religione cristiana. Anacor riconsidera la sua scelta di tradire Josafat, ne valuta i rischi, decide di venir meno all'accordo con il sovrano e ricalibra il suo intervento nella finta disputa organizzata per evidenziare la debolezza delle argomentazioni del vero Barlaam. Ulysse rileva nella scena una connotazione machiavellica che lo studioso allarga a tutto il testo in cui “plusieurs fois est proclamée, y compris par la bouche de Barlaam, la nécessité d'être secret, prudent, d'attendre l'occasion propice pour déclarer ou agir”. Prosegue dicendo che “on est bien dans la Florence de Laurent et de Machiavelli” e che non manca “la dénonciation de la Fortune” (tanto cara al Machiavelli), “mais surtout, comme dans les *Sacre rappresentazioni* de Laurent et de Lorenzo di Pierfrancesco, la vanité du pouvoir est mise à nu”. Conclude dicendo che “s'imposerait aussi une comparaison avec les œuvres de Laurent de Médicis et de son cousin [Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, fiero nemico del Magnifico] qui ont pu influencer Bernardo Pulci réceptif aux suggestions sincères ou mystificatrices des grands qu'il côtoyait, ou sensible au climat qui régnait dans sa ville” (Ulysse, 182-183). L'interpretazione, certo affascinante, si discosta da quella da noi condotta, che evidenzia come l'immagine di Lorenzo riflessa sulla scena tenda a depotenziare le eventuali valenze machiavelliche della sua politica. Resta da dire, tuttavia, che l'analisi dello studioso risulta, per certi aspetti, più suggestiva che precisa. Infatti ci si chiede come Pulci abbia potuto trarre ispirazione dalle sacre rappresentazioni di Lorenzo il Magnifico e di suo cugino visto che sia *La rappresentazione di SS. Giovanni e Paolo* del Magnifico, sia *L'Invenzione della Croce* di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici sono successive al *Barlaam*. Quella di Lorenzo fu rappresentata nel febbraio del 1491²⁵, e quella di suo cugino

²⁵Eisenbichler, “Confraternities and Carnival”, 130 e bibliografia ivi citata.

sicuramente dopo il 1474²⁶, anno in cui Machiavelli aveva solo cinque anni, essendo nato a Firenze il 3 maggio del 1469. L'analisi di Ulysse, pur ricca di spunti brillanti, manca di una preventiva, e prudente, collocazione del *Barlaam* in un tempo e in uno spazio letterari e spettacolari²⁷. Laddove queste coordinate spazio-temporali vengano ignorate si può facilmente indulgere in considerazioni che, talvolta, poco hanno a che vedere con la realtà del dato offerto dalla rappresentazione, sebbene anche questo, nonostante possa essere corredato di numerose informazioni, si offra sempre come parzialmente aleatorio per la natura evanescente dello spettacolo in quanto oggetto di indagine storica prima dell'era della riproduzione audiovisiva.

Il dato più interessante offerto da questa sacra rappresentazione consiste proprio nel sottile gioco di specchi, di riflessi compiacenti di un potere che non vuole ancora mostrarsi per quello che è, ma che ama mostrarsi col suo volto migliore e, direi, in un contesto religioso in cui la valenza politico-drammaturgica sfuma, seppure in forma intrinsecamente teorica, in quella spirituale e teologica, seguendo il soggetto offerto da una leggenda orientale, in quella Firenze che nel 1439 aveva ospitato l'ultimo concilio tra la chiesa d'Occidente e quella d'Oriente.

Una drammaturgia, dunque, che l'autore deve tessere intrecciando diversi fili e componendo una trama che, pur seguendo standard noti e consueti, mostri *sub specie theatri*, come in un tessuto cangiante, le sfumate e raffinatissime sciarade del potere mediceo, celebrando al tempo stesso il giovane Lorenzo e proiettandolo in una dimensione di "onestissima" magnificenza. Bernardo Pulci mette in scena l'abdicazione e l'ascesi di un giovane re, ma sa di scrivere un'elegantissima ed elaboratissima mitopoiesi teatrale per un giovane principe.

University of Toronto

Opere citate

- Albertini, Rudolf von. *Firenze dalla repubblica al principato. Storia e coscienza politica*, pref. Federico Chabod. Torino: Einaudi, 1970.
- Angelini, Franca. "Pulci, Bernardo", *sub voce* in *Enciclopedia dello spettacolo*. Roma: Le Maschere: 1954-1963. 10 vols.
- Carrai, Stefano. *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*. Napoli: Guida Editori, 1985.

²⁶Plaisance, "L'Invenzione della Croce *et le mythe du second Charlemagne*", *passim*.

²⁷L'articolo di Ulysse è stato stampato nel 1994, ma si riferisce a un intervento del 1992. L'articolo di Nerida Newbigin in cui si dà notizia del documento attestante l'andata in scena del *Barlaam* nel 1474 è stato stampato nel 1990.

- Cioni, Alfredo. *Bibliografia delle sacre rappresentazioni*. Firenze: Sansoni Antiquariato, 1961.
- Cipriani, Giovanni. *Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino*. Firenze: Olschki, 1980.
- D'Ancona, Alessandro. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, XVI*. Firenze: Le Monnier, 1872. 3 vols.
- Diaz, Furio. *Il granducato di Toscana*. Torino: U.T.E.T., 1987.
- Eisenbichler, Konrad. *The Boys of the Archangel Raphael: A Youth Confraternity in Florence, 1411-1785*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- . "Confraternities and Carnival: The Context of Lorenzo de' Medici's *Rappresentazione di SS. Giovanni e Paolo*", in *Medieval Drama on the Continent of Europe*, eds. Clifford Davidson, and John H. Stroupe. Kalamazoo (Mich.), Medieval Institute Publications-Western Michigan University, 1993, 128-139.
- . "Spazi e luoghi nel teatro fiorentino del Cinquecento". *Year book of Italian Studies* 6 (1987): 51-62.
- Flamini, Francesco. "La vita e le liriche di Bernardo Pulci". *Il Propugnatore* 1:1 (1888): 217-248.
- Frosini, Giovanna. "Il principe e l'eremita. Sulla tradizione dei testi italiani della storia di *Barlaam e Iosafas*". *Studi medievali* 3:1 (June 1996): 1-74.
- Garzelli, Annarosa. "Gherardo e Monte di Giovanni", in *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*, ed. Annarosa Garzelli. Firenze: Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia, 1985, 1:265-283.
- Martelli, Mario. "I Medici e le Lettere", in *Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici*, ed. Cesare Vasoli. Firenze: Giunti-Martello, 1980, 113-140.
- Newbigin, Nerida. "The Word Made Flesh. The *Rappresentazioni* of Mysteries and Miracles in Fifteenth-Century Florence", in *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, eds. Timothy Verdon, and John Anderson. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1990, 361-375.
- Nigro, Salvatore. *Pulci e la cultura medicea*. Roma-Bari: Laterza, 1972.
- Plaisance, Michel. "L'*Invenzione della Croce* et le mythe du second Charlemagne", in *Culture et religion en Espagne et en Italie aux XVème et XVIème siècles*. Abbeville: Paillart, 1980, 43-66.
- . "L'*Invenzione della Croce* de Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici", in *Culture et religion en Espagne et en Italie aux XVème et XVIème siècles*. Abbeville: Paillart, 1980, 67-107.
- Ponte, Giovanni. *Attorno al Savonarola. Castellano Castellani e la Sacra Rappresentazione in Firenze tra '400 e '500*. Genova: Flli Pagano Tipografi Editori, 1969.
- Pulci, Antonia. *Florentine Drama for Convent and Festival. Seven Sacred Plays*, annotated and translated by James Wyatt Cook; eds. James Wyatt Cook, and Barbara Collier Cook. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Pulci, Luigi. *Morgante e lettere*, ed. Domenico De Robertis. Firenze: Sansoni, 1984.
- . *Opere minori*, ed. Paolo Orvieto. Milano: Mursia, 1986.
- Rubinstein, Nicolai. *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, trans. Michele Luzzati. Firenze: La Nuova Italia, 1971.

- Sonet, Jean. *Le roman de Barlaam et Josaphat. I: Recherches sur la tradition manuscrite latine et française*. Namur: Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de Namur / Paris: Édition J. Vrin, 1949.
- Ulysse, George. "Un couple d'écrivains: les *sacre rappresentazioni* de Bernardo et Antonia Pulci", in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance*. Actes du colloque international, Aix-en-Provence, 12, 13, 14 novembre 1992. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1994, 177-196.
- Varagine, Jacopo da. *Legenda aurea*, eds. Alessandro Vitale Brovarone, Lucetta Vitale Brovarone. Torino: Einaudi, 1995.
- Ventrone, Paola. "Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico", in *Le tems revient. L tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*. Catalogo della mostra Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 8 aprile-30 giugno 1992. Ed. Paola Ventrone. Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 1992, 21-53.
- . "Per una morfologia della Sacra rappresentazione", in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, ed. Raimondo Guarino. Bologna: Il Mulino, 1988, 195-225.
- Zorzi, Ludovico. *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visibilità dello spettacolo nel Quattrocento*. Torino: Einaudi, 1988.
- . "Figurazione pittorica e figurazione teatrale", in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*. Torino: Einaudi, 1979, 1: 419-463.
- . *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Torino: Einaudi, 1977.