



Università degli Studi di Ferrara

DOTTORATO DI RICERCA IN "MODELLI, LINGUAGGI E TRADIZIONI NELLA CULTURA OCCIDENTALE"

CICLO XX

COORDINATORE Prof. Paolo Fabbri

«Con sanctissima pompa»

Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1429-1505)

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

Dottorando

Dott. Lipani Domenico Giuseppe

Tutore

Prof. Seragnoli Daniele

Anni 2005/2007

*Chi costruì Tebe dalle Sette Porte?
Dentro i libri ci sono i nomi dei re.
I re hanno trascinato quei blocchi di pietra?*

Bertold Brecht

INDICE GENERALE

INTRODUZIONE.....	9
1 Lo spettacolo quattrocentesco.....	12
2 I documenti sullo spettacolo sacro ferrarese.....	20
2.1 Sguardi diversi, eventi diversi: le cronache cittadine.....	22
2.2 I registri di pagamento.....	27
2.3 Altre fonti.....	30
3 Lo stato degli studi.....	32
3.1 Un cumulo di ambiguità.....	32
3.2 Lo scavo documentario.....	34
3.3 Toschi e le ideali origini del teatro.....	36
3.4 Apollonio e lo spettacolo di corte.....	37
3.5 La “nuova storiografia”.....	38
3.5.1 Per una storia documentaria del teatro.....	41
I LA LINGUA LITTERARIA.....	43
1 La costruzione di una identità: Ferrara nel contesto padano.....	43
2 Il magistero di Guarino Veronese.....	47
2.1 La mascherata mitologica del 1433.....	54
3 Gli allievi di Guarino e la nuova lingua della corte.....	62
3.1 Terenzio tra le diverse lingue.....	66
4 La nuova lingua nelle arti.....	71
4.1 La presenza di Leon Battista Alberti e il <i>De re aedificatoria</i>	74
5 Alcuni fiorentini a Ferrara.....	77
5.1 Antonio di Cristoforo da Firenze e Niccolò Baroncelli.....	77
6 La Festa di San Giorgio.....	81
DOCUMENTI I.....	86
II LA LINGUA RELIGIOSA.....	97
1 Alcuni cenni sul Concilio di Ferrara.....	97
2 I Francescani: un discorso religioso alternativo.....	99
2.1 La canonizzazione di Bernardino da Siena.....	104
2.2 La processione del Corpus Domini.....	106
3 Altre dimensioni della festa religiosa cittadina.....	109
3.1 L’ingresso di papa Pio II.....	110
4 La predicazione e il teatro.....	112
4.1 Teatri della memoria.....	117
5 Lo spettacolo della piet�: iconografia della Passione.....	123
5.1.1 Testimonianze iconiche ferraresi.....	126
DOCUMENTI II.....	129
III INTERMEZZO. LA LINGUA CORTESE.....	140
1 La lingua cortese a Ferrara.....	140
1.1 La strategia di Borso.....	142

1.2 Lo spettacolo cortese.....	144
DOCUMENTI III.....	147
IV LA LINGUA DELLA CONTAMINAZIONE. ERCOLE I E LE SACRE RAPPRESENTAZIONI.....	159
1 Transitorietà e persistenza delle immagini.....	159
1.1.1 Ercole, “religiosissimo principe”.....	162
2 La paraliturgia erculea e lo spettacolo della carità.....	165
3 Le sacre rappresentazioni.....	171
3.1 La leggenda di San Giacomo.....	171
3.2 La Passione del 1481.....	181
3.2.1 Una Passione nel 1484 (?).....	189
3.3 Il ciclo della Passione del 1489.....	191
3.3.1 Il palco in piazza: alcune note sulla cultura materiale dello spettacolo.....	192
3.3.2 La scena.....	195
3.3.3 Lo spettacolo.....	196
3.3.4 Altri spettacoli sacri negli anni Novanta.....	202
4 La prassi del teatro: circolarità tra sacro e profano.....	207
4.1 Circolarità ideologica: la magnificenza.....	208
4.2 Circolarità materiale: maestri apparatori.....	210
4.2.1 I legami con la tradizione fiorentina.....	211
4.3 Circolarità intellettuale: gli <i>Spectacula</i> di Pellegrino Prisciani.....	213
5 Le rappresentazioni del 1503.....	216
5.1 Passione, Annunciazione e Adorazione dei Magi.....	219
5.1.1 Il ciclo della natività a Pasqua: un'ipotesi.....	222
6 La Comedia de Jacob et de Joseph.....	226
DOCUMENTI IV.....	231
CRONACHE E FONTI MANOSCRITTE.....	278
BIBLIOGRAFIA.....	281

Abbreviazioni

ASM Archivio di Stato di Modena

CDE Camera Ducale Estense

ASF Archivio di Stato di Ferrara

ASCF Archivio storico del Comune di Ferrara

ASD Archivio storico Diocesano, Ferrara

BCA Biblioteca Comunale Ariostea

BEM Biblioteca Estense di Modena

BAV Biblioteca Apostolica Vaticana

INTRODUZIONE

I capitoli di questa tesi cercano di mettere in evidenza il dialogo ma anche lo scontro tra lingue diverse e compresenti nella Ferrara quattrocentesca. Abbiamo avviato la ricerca convinti di poter trovare tra le maglie dei documenti un discorso alternativo a quello già spesso investigato sebbene, crediamo, non ancora consumato, della corte. Un discorso che in qualche maniera limitasse la pretesa dell'altro di porsi come universale, quasi che potesse esaurire in sé ogni tentativo ed ogni dimensione del rappresentarsi che la civiltà estense è riuscita a mettere in campo. Non abbiamo la pretesa di credere che questa alterità avesse la consapevolezza della contestazione, per quanto ogni discorso altro sia opposizione al discorso del potere, il quale si vuole l'unico possibile e crede di rappresentare interamente una società. Ma un discorso diverso, la cui flebile voce a stento si coglie già nella sua contemporaneità, rischia di perdersi definitivamente nella fatica della ricostruzione storica. Giacché i documenti sono i segni che una classe dominante lascia di sé oltre il suo stesso dominio, si è tentato di leggerli cercando tra le righe l'apparente silenzio dell'alterità negata, appuntando lo sguardo oltre la loro immediata referenzialità. Non sempre vi si è riusciti. Le trame talvolta strette della carte fanno sì che tutto, al di fuori di se stesse, taccia. Altre volte però quelle trame si sono presentate fluide e pertanto gravide di possibilità, concedendo una visuale più profonda e penetrante, come se da una rete ben tessuta, con un guizzo, si potesse sfuggire verso una più ampia comprensione.

C'è, nel Quattrocento a Ferrara, una lingua egemone e ricercata, una lingua che si è formata attraverso il magistero pedagogico di Guarino Veronese, attorno al quale un circolo di intellettuali raffinati ha delineato un modello culturale che intuisce la connessione fondante tra la letteratura ed il mito e per questo tramite si auto-rappresenta. In questo contesto, il messaggio di Guarino si fonde con il messaggio dei classici e diviene sotto il governo di Leonello la lingua della corte, se lingua è, marxianamente, l'espressione del pensiero. Tuttavia, si badi bene, questa è la lingua di una classe dominante, che si vuole misura ed ordine del mondo, non già una lingua compresa e condivisa. È

una lingua che non prevede consenso né, al limite, dissenso; che si giustifica da se stessa per approvazione dei soggetti che la parlano. Una comunicazione tra gruppi di potere, o meglio, in questo caso, interna al gruppo di potere.

La ristretta cerchia di intellettuali riuniti attorno al maestro di Verona, però, non coincide con la corte, ma ne è l'élite culturale; ne incarna la quintessenza, ma non esaurisce la sua pluralità antropologica. Questa si rende evidente allorquando più netto si fa lo scarto tra il marchese e gli intellettuali, quando il *signore* cessa d'essere un *principe umanista*. È quello che succede a Ferrara dopo la morte di Leonello d'Este. Il suo progetto politico di fare del centro padano la città delle Muse, in un'ottica di continuo rimando alla classicità, si interrompe con l'arrivo di Borso alla signoria. La vita culturale della corte mostra una sua alterità linguistica. Quei riferimenti che durante il breve regno di Leonello, pur presenti, erano rimasti in secondo piano, riemergono con tratti più chiari e più connotanti. Riaffiora l'opzione cortese, il gusto cavalleresco, la vicinanza con la Borgogna. Tutti aspetti che, si badi bene, sono di lunga durata: già presenti da tempo nella cultura ferrarese e che continueranno a caratterizzarla a lungo, al punto che si può non percepire una differenza sostanziale o un mutamento di stile nella vita concreta della corte, ma la diversità è invece netta nell'immagine che questa proietta di sé e pertanto nelle tracce che lascia.

Contemporaneamente c'è una lingua altra – e, perciò, un pensiero altro – parlata al di fuori della ristretta cerchia dei cortigiani; è la lingua che con accortezza usano i predicatori ma che ad essi non appartiene, la lingua della religiosità, che la religione ufficiale usa ed alimenta, ma non esaurisce. Anche questa propone una sua mitologia, lontana da quella pagana e classicheggiante o per altri versi cavalleresca, ma viva ed operante nell'esperienza quotidiana delle classi subalterne. È la mitologia cristiana, i cui protagonisti sono spesso santi ma più spesso gli stessi credenti. E questo è in un certo senso un anticipo di quella rivoluzione antropologica che porterà con sé la commedia rinascimentale. La centralità dell'uomo comune, le sue vicende, ora di pellegrino, ora di semplice peccatore, ora di discepolo, dicono di una prospettiva lontana dalla realtà del potere ma comunque una prospettiva presente ed attiva nella città. E vogliamo sottolineare come la dimensione spettacolare del religioso sia fenomeno propriamente urbano. La commedia,

anch'essa fenomeno cittadino, assorbirà quest'alterità all'interno della sua costituzione a genere e la normalizzerà, riducendola di fatto al silenzio.

C'è però un tentativo ancora precedente che cerca di ridurre al discorso dominante l'alterità della religiosità subalterna. Ed è un tentativo che si propone di far convergere queste diverse lingue e per il tramite di questa convergenza creare consenso e coesione. Quel consenso e quella coesione che i predicatori sanno suscitare ma che gli umanisti al limite aborriscono. Crediamo che il vasto progetto culturale erculeo sia riassumibile in questo tentativo di uniformità linguistica, che, attraverso una liturgia celebrata «con santissima pompa», dunque con ambivalente “magnificenza devota”, trasmette nell'identificazione col principe-sacerdote l'immagine compatta di un corpo sociale trasfigurato. La peculiarità sta nel fatto che questo progetto è reso operante per mezzo del teatro a matrice religiosa. È, di fatto, un progetto teatrale, che nell'apparente glossolalia dei suoi eventi, nella commistione continua tra sacro e profano, tra curtense e popolare, tra egemonia e subalternità, prima che divenga lingua strutturata, grammatica di un genere definito, mostra i sensi irriducibili di una dialettica sociale non composta e mai veramente pacificata.

1 Lo spettacolo quattrocentesco

I fatti di spettacolo nel Quattrocento si presentano come oggetti dallo statuto epistemologico ambiguo e sfuggente. Un qualunque tentativo di definizione è costretto a misurarsi con due ordini di difficoltà. Un primo aspetto da considerare è dovuto all'evidenza documentaria di eventi che solo tangenzialmente si possono definire di spettacolo, ma che più idoneamente si collocano tra le espressioni del vivere civile e religioso; una copiosità di notizie tale da surclassare in quantità e qualità ogni altro tipo di documentazione. E ormai da più di un secolo, dalle *Origini del teatro italiano* di D'Ancona, questa molteplicità di oggetti è entrata a pieno titolo negli studi teatrali. Da ciò deriva la seconda questione: la necessità di dover ripensare gli studi sul teatro non alla luce di un mero allargamento dei loro oggetti e della legittimità di tale operazione, misurata sul grado presunto di pertinenza, quanto in forza di un'acquisita consapevolezza della costante pluralità ed irriducibilità dei fatti di spettacolo.

Questo comporta una ridefinizione dello spazio dello spettacolo come spazio an-

tropologico di uomini che pensano e fanno, talvolta tra le tante altre cose, spettacolo, vale a dire organizzano materiali disparati in funzione di un intento comunicativo e simbolico preciso. Come osserva Cruciani: «non si tratta di ricorrere all'abusato e consumato schema interpretativo di "teatro e società", quanto di indicare lo spazio antropologico della società del teatro all'interno delle molte società compresenti: uno spazio di uomini che hanno tecniche, idee, esperienze, progetti» (CRUCIANI 1982: vol. II, 452). Questa apertura, non dunque di classi di oggetti ma di classi di relazioni, ha permesso nel caso dello spettacolo rinascimentale di coglierne le visioni attraverso la lente di un istituto culturale, la festa, inteso come «insieme di forme espressive autonome»; di comprenderne la dimensione spettacolare non in forza di una intrinseca spettacolarità delle sue componenti, ma in ragione delle loro relazioni e della loro organizzazione simbolica, in ragione, cioè, dell'«incontro tra il "tempo diverso" segnato dalla sua [i.e. della festa] cornice e la qualità delle sue componenti» (GUARINO 1988: 12).

Stretti, dunque, tra «le origini sacre e la fisionomia di creazione collettiva attribuite allo spettacolo medievale [...] e le forme apparentemente compatte [...] dello spettacolo rinascimentale» (GUARINO 1988: 9), i fatti di spettacolo quattrocentesco stentano a trovare una loro collocazione. Se per tutta la prima parte del secolo è la prossimità ai moduli spettacolari propriamente medievali ad essere posta in rilievo, per quanto riguarda la seconda parte, come osserva Guarino, ad una più chiara, almeno in apparenza, definizione dello spettacolo convergono due fatti distinti:

l'imporsi dell'idea e della visione umanistica del teatro, ricavata dai reperti monumentali e letterari del teatro antico; e il coincidere, confuso ma relativamente omogeneo sul piano dell'estrazione e del progetto ideologico, di espressioni e pratiche di vertice dell'intrattenimento, dalla recitazione all'apparato, nella vita festiva di alcune corti (GUARINO 1988: 9).

In un certo senso, nel momento in cui più chiaramente si delinea una dimensione dello spettacolare ed un suo dominio preciso di riferimento, questo dominio viene a coincidere con le pratiche, vuoi di intrattenimento vuoi pedagogiche, delle classi dominanti. A questo concorrono, crediamo, le peculiarità della documentazione nonché le modalità di approccio a quest'ultima. Avviene in pratica che, laddove non si hanno informazioni specifiche su fatti di teatro, sono valorizzate le notizie, pur minime, di eventi in qualche modo riconducibili ad una dimensione spettacolare, spesso insistendo sugli

aspetti comunitari di tali eventi, a cui pertanto si attribuiscono lineamenti di creazione collettiva; al contrario, tali notizie, pur presenti, vengono del tutto trascurate quando le carte ci ragguagliano in maniera dettagliata su ciò che, dalla nostra prospettiva, giudichiamo teatro. Una tale impostazione fa sì che si trascurino alcune questioni di capitale importanza: tace, ad esempio, la complessità di quella cultura, definita ora popolare ora subalterna¹, che, per quanto sfuggente alla consistenza documentale, è, a quest'altezza cronologica, cultura largamente condivisa e non propriamente di classe; forza ad una dimensione collettiva esperienze, che, se pur furono comunitarie, rimasero comunque d'élite; costringe i documenti talvolta a dire troppo su realtà a loro solo tangenti, talaltra a non dire nulla, obliterando pure quel punto di tangenza.

Sappiamo come il definirsi dell'idea moderna di teatro, in un certo senso parallela al definirsi dell'istituzione Teatro, sia un processo che attraversa in lungo ed in largo i secoli XV e XVI, e come, prima di cristallizzarsi in generi, il teatro avesse vissuto di realtà molteplici e a volte irriducibili:

le danze figurate e le sacre rappresentazioni, le liturgie pubbliche e private, civili e religiose, le rappresentazioni allegoriche come azioni e come figurazioni, il discorso oratorio, la lezione universitaria, il dialogo, il narrare, il comico, le prassi codificate del conversare, il comportarsi "recitato" nelle microsocietà delle corti e delle aggregazioni culturali...(CRUCIANI 1980: 77).

Questa molteplicità è propriamente la potenzialità del teatro quattrocentesco, prima che tale potenzialità si incarni nella concretezza di un genere rappresentativo. «Il teatro è il luogo, fisico e metaforico, dell'interrelarsi dei 'possibili espressivi'». Tacere questa molteplice possibilità, nel momento in cui più definito appare uno tra i tanti "possibili espressivi", significa tacere la densità del teatro, la sua varietà gravida d'espressione. È già successo nel caso della Ferrara quattrocentesca, nel momento in cui le messe in scena di Plauto e Terenzio sono diventate, nella percezione comune, la prassi del teatro estense *tout court*. Per fare un esempio, un avvenimento marginale e assai lon-

1 La scelta dell'uno o dell'altro termine è tutt'altro che equivalente, trascinando con sé prospettive e visioni in parte differenti. L'acquisizione della cultura popolare come cultura delle classi subalterne si deve a PROPP 1975, tuttavia se tale acquisizione chiarisce in parte la definizione di cultura popolare per l'età moderna, per il medioevo in senso stretto la questione rimane irrisolta, come sottolineava a suo tempo GUREVIĆ 1981. La bibliografia a riguardo è vastissima, in generale si vedano, oltre agli studi già citati, GUREVIĆ 1972 e BACHTIN 1965. Un inquadramento propriamente antropologico della questione è in CIRESE 1992, cui fare riferimento anche per ulteriori approfondimenti bibliografici.

tano nel tempo può essere indicativo del persistere di talune convinzioni: riporta Fabrizio Cruciani che

quando, nel 1841, si inaugurò a Modena il sipario per il nuovo Teatro Comunale, agli spettatori apparve la raffigurazione di Ercole I che rappresentava al popolo di Ferrara i *Menecmi* di Plauto (CRUCIANI 1994: 209).

La circostanza in sé, più che semplice riferimento, nel ducato modenese, ad una passata gloria estense, dice di alcuni luoghi comuni che forse la storiografia ha contribuito ad alimentare. Prima di tutto, conferma il legame mentale assai diffuso tra rappresentazione rinascimentale e sala all'italiana; in secondo luogo, lascia emergere l'idea del teatro come istituto culturale monolitico e perennemente uguale a sé stesso; infine, suggerisce la totale coincidenza tra la prassi spettacolare estense e i volgarizzamenti plautini. E proprio quest'ultimo equivoco relega lo spettacolo sacro ferrarese a fratello minore di una maggiore, ben più innovativa e sperimentale pratica. Ciò dimostra la difficoltà di accostarsi allo spettacolo quattrocentesco, la cui ambiguità di statuti si incarna pienamente nello spettacolo ferrarese a matrice religiosa, da un lato prossimo per temi e figurazioni allo spettacolo medievale, dall'altro propriamente rinascimentale per la committenza e la fruizione cortigiana che lo caratterizza.

Questa eterogeneità è stata talvolta risolta in una concezione evolucionistica della cultura, riducendo la molteplicità delle pratiche a stadi successivi sempre più organici e a tentativi di volta in volta maggiormente coerenti con l'idea moderna del teatro. In questa direzione i volgarizzamenti plautini sono parsi il necessario passo verso la drammaturgia dell'Ariosto e la nascita della commedia moderna, mentre le sacre rappresentazioni l'inevitabile strascico di una pratica ormai esaurita. Ma a scontrarsi con una tale impostazione resta il fatto che uno sperimentalismo drammaturgico, a Ferrara, ha sempre accompagnato lo sperimentalismo allestitivo, peraltro senza mai rifiutare la materia devota. Di più, questa stagione di sperimentazione, promossa e guidata da Ercole I, si chiude nel 1504 proprio con la messa in scena della *Commedia de Jacob et de Joseph* di Pandolfo Collenuccio, che in una siffatta visione evolucionistica rappresenterebbe un ossimoro: drammaturgia nuova e vecchia insieme. In verità, una tale prospettiva si limita a creare canoni di riferimento e poi misurare ogni altra esperienza sul presunto scarto rispetto al modello.

Le deficienze di questa impostazione stanno principalmente nell'aver considerato riconducibili l'una all'altra, per motivi di ordine strutturale, le due diverse tradizioni: quella della macro-spettacolarità cittadina e quella dello sperimentalismo teatrale cortigiano. Eppure sarebbe improvvido anche il volerle considerare estranee perché eterogenee. Crediamo si possa riconoscere che di fatto esiste una prossimità tra questi fenomeni, non dovuta però a motivazioni epistemiche; cioè non riteniamo che la loro commensurabilità sia data dall'appartenenza ad una categoria sovraordinata dello *spettacolare*, a cui pertengono le categorie subordinate di *cerimonia* e *teatro*. Piuttosto sono le contingenze a renderle raffrontabili e ad unificarle, e queste contingenze consistono proprio in ciò che abbiamo chiamato, con Cruciani, lo spazio antropologico del teatro: quello spazio in cui gli uomini si scambiano idee ed esperienze, in cui chi predispone l'arredo urbano per la festa lavora fianco a fianco con chi allestisce un apparato scenico e in cui ad un architetto è dato di progettare la città e al contempo soprintendere alla costruzione di una macchina teatrale.

In quest'ottica svaniscono i generi e le categorie², e con essi l'errata percezione di trovarsi davanti a differenti epoche teatrali o peggio davanti a diversi stadi evolutivi di un unico e immutabile istituto culturale, ma si incontrano gli uomini, che propongono una quantità non indefinita di soluzioni alle esigenze spesso simili che si trovano ad affrontare. Se si giunge ad una consapevolezza della continuità delle problematiche, alla pluralità dei fatti e dei documenti che li riportano ci si può accostare con uno sguardo interpretativo unificante.

2 I documenti sullo spettacolo sacro ferrarese

Nel caso ferrarese ci troviamo davanti ad un periodo, nella fattispecie il ducato di Ercole I, in cui si assiste ad una fioritura eccezionale di esperienze spettacolari a matrice religiosa, che lascia una fin troppo evidente traccia documentale, a fronte dei periodi precedenti in cui ogni notizia tace. È inevitabile, al fine di ritrovare l'ambiente culturale da cui poi quella stagione prese le mosse, che si cerchi altrove l'informazione il più possibile attigua alla cultura teatrale che ci accingiamo ad esaminare, insomma un altrove

² Quantomeno svaniscono i generi in quanto astratti modelli teorici mentre permangono in quanto modelli di orientamento delle pratiche.

che contribuisca a tracciare i lineamenti di una cultura del rappresentare e del rappresentarsi e che manifesti una dimensione pubblica e visibile del rapporto con il sacro. Concretamente questo altrove si sostanzia nelle cerimonie del vivere civile e religioso. Ed in questa prospettiva abbiamo cercato nella cornice della festa pubblica le tracce di quella civiltà. Il problema su delineato riemerge in tutta la sua evidenza: come acquisire a valore documentario per una storia del teatro notizie ed informazioni che non riferiscono di eventi teatrali, ma genericamente di spettacolarità collettiva. Rischiamo di cadere in contraddizione con quanto detto appena sopra, pertanto è necessaria un'ulteriore precisazione metodologica.

C'è una cultura della rappresentazione che si concretizza nelle cerimonie cittadine civili e religiose. Questa cultura lascia dietro di sé una lunga serie documentaria che non ci dice tanto dello spettacolo sacro quanto di una modalità di manifestarsi del rapporto con il sacro. Per i fini del nostro discorso il contenuto informativo di questi documenti è pressoché nullo, anche perché appartengono ad una serie di notizie simili la cui quantità non riesce a tramutarsi in qualità. Che ci fossero delle processioni o delle feste in un dato periodo è cosa di ben poca novità. Se il nostro obiettivo fosse quello di fare un censimento della spettacolarità pubblica, misurare quante volte ed in quali occorrenze si renda necessario esprimere un ordine sociale attraverso l'ordine processionale, potremmo ritenere un risultato già l'acquisizione al nostro lavoro di tali informazioni. Ma se cerchiamo di ritrovare i segni di una prassi spettacolare che eventualmente, in forza di un consapevole progetto ideologico o politico, si convertano in cultura teatrale, allora queste notizie non bastano. Quel che vorremmo conoscere, ma che raramente viene riportato, è semmai come fossero strutturate queste processioni, quali gli eventuali apparati, quali i costumi, quali i significati evidenti e quali quelli latenti. Questi aspetti, in quanto espressioni condivise del vissuto religioso, spesso vengono sottaciuti dalla documentazione. Appartengono infatti a quella zona grigia di intersezione tra le conoscenze del mittente (autore della cronaca) e quelle del destinatario (eventuale lettore coevo) che conserva il non detto perché ovvio³. In aggiunta, la notizia di cronaca nella sua immediatezza il più delle volte non si presta a sottigliezze interpretative. Quel poco che dice è denotativo. Bisogna far ripartire il circolo ermeneutico con ulteriori acquisizioni.

³ Sullo statuto epistemologico del documento teatrale e sulle dinamiche della sua portata informativa si veda DE MARINIS 1988 specialmente alle pp. 41-61.

L'organizzazione del materiale in funzione simbolica e spettacolare, e dunque comunicativa, fa da collante alle diverse componenti di cui si sostanzia la festa. Questa organizzazione necessita di progettualità e della capacità di tradurre i progetti in pratica: necessita dunque di specialisti. Solo in quest'ottica possiamo considerare anche la documentazione non immediatamente pertinente come elemento informativo per i nostri obiettivi. Abbiamo riscontrato, infatti, il diffondersi nei momenti diversi della macrospettacolarità cittadina di esperienze e pratiche, di competenze e tecniche, in definitiva di professionisti dello spettacolo. Questa acquisizione non sottintende dunque una visione evolucionistica, dal generale al particolare, che rimanda ancora una volta ad una questione sulle origini, la quale può essere capziosa e fuorviante. Si può anche ricercare nel discorso religioso e nelle sue varianti propriamente antropologiche lo strutturarsi del teatro sacro, ma con questo non deve intendersi una immanenza dei fatti teatrali nella religione. È un discorso che si può fare ma che non ci interessa. Quel che invece ci preme è mostrare come quelle competenze e quelle esperienze possano migrare nel teatro religioso e dargli una forma concreta, una fenomenologia definita. Dalla nostra prospettiva, riconoscere che esiste una modalità di vivere il rapporto con il sacro, che si esprime secondo moduli spettacolari e che da questo immaginario multiplo si condensa una forma teatrale a seguito di un progetto unitario, significa più propriamente dire che la cultura materiale della religione può investire appieno la cultura materiale del teatro. Insomma c'è un discorso che manifesta il sacro, proprio di una società in un determinato momento storico, e questo discorso è lo scheletro anche ideologico, certo culturale, che informa i diversi modi, compresi quelli più esplicitamente spettacolari, di dire il rapporto religioso. Nondimeno a darci informazioni sulla cultura teatrale non è il discorso in sé bensì i portatori di questo discorso⁴.

Posto che ci poniamo nella prospettiva della cultura materiale del teatro, l'informazione riportata da una cronaca su una processione o una festa pubblica ci deve suggerire ulteriori ricerche: chi sono i professionisti della festa, ovverosia i detentori del *saper fare festivo*? Questa domanda elusa per ovvie ragioni dai diaristi, cui più spesso

4 Per meglio illustrare i rischi di una tale prospettiva, facciamo un esempio preso dalla "drammaturgia" alto-medioevale. Si può anche dire, ed è stato detto, che la messa sia essa stessa un dramma liturgico, l'affermazione da una prospettiva antropologica, volta a rimarcare gli elementi rituali nel teatro, è certamente vera, ma non ci aiuta a comprendere nulla di più sul dramma liturgico e al contrario rischia di farci travisare del tutto il senso della messa.

preme dire chi sia a *far fare*, può trovare una risposte in quei giacimenti semi-inesplorati che sono i registri di pagamento di numerose istituzioni cittadine. In questi archivi, tra loro spesso assai diversi, rimangono i nomi e le attività di professionisti festaioli e attraverso la paziente composizione delle notizie si possono ricostruire i legami che dalla festa civile conducono allo spettacolo sacro. Seguendo questa via, bisogna integrare tra loro le due principali tipologie di fonti che più delle altre ci danno informazioni sullo spettacolo ferrarese: le cronache cittadine e i registri di pagamento.

2.1 *Sguardi diversi, eventi diversi: le cronache cittadine*

La produzione cronachistica a Ferrara nel Quattrocento è particolarmente florida⁵, massime nella seconda metà del secolo. Considerando solo le cronache non ufficiali, dunque non commissionate direttamente dal principe ma scritte su iniziativa di privati cittadini, nei soli anni di governo di Borso ed Ercole (1450-1505) si contano ben nove cronache. A queste si affianca la letteratura cortigiana e, dunque, quella che in qualche modo possiamo definire la storiografia ufficiale degli Estensi, di cui le *Historiae Ferrariae* di Pellegrino Prisciani⁶ sono forse l'esempio più compiuto, per quanto dedichino solo una parte del decimo libro (oggi perduto) alla contemporaneità. A questo ambito appartiene in generale la produzione umanistica, caratterizzata da «una forte eterogeneità culturale, che si traduce [...] in opere straordinariamente varie quanto a fonti d'ispirazione e a registri narrativi» (FOLIN 2001: 32). Di tale produzione ricordiamo gli *Annales marchionum Estensium* di GIOVANNI DA FERRARA, in parte pubblicati a cura di Luigi SIMEONI nel *RIS*, il *De laude et commendatione vitae clarissimi principis Herculis Estensium* di Pier Candido DECEMBRIO e altre opere che si riferiscono ad occasioni circoscritte, come matrimoni, viaggi, ecc. Tra queste ultime, di particolare interesse per la vita spet-

5 Un valido supporto per una bibliografia delle cronache manoscritte è senz'altro ANDREOLLI 1991, nello specifico per la situazione ferrarese sono tuttora fondamentali ANTOLINI 1891 e ANTONELLI, un contributo più recente di inquadramento delle fonti cronachistiche negli stati estensi è di Marco FOLIN 2000 in PROSPERI 2000.

6 Le *Historiae Ferrariae* di Pellegrino PRISCIANI sono conservate presso l'Archivio di Stato di Modena, *Biblioteca*, mss. 129 (libro I), 130 (libro IV), 131 (libro VII), 132 (libro VIII), 133 (libro IX). Altri manoscritti sono presso la BEM: ms. α E. 1.4 (libro I) e ms. α I. 2.27 (libro I e parte del libro IV); ed infine presso la BCA di Ferrara: ms. Cl. I, 192 (libro I), ms. Cl. I, 388 (libri I e parte del II), Cl. I, 428 (libro I) e Cl. II, 287 (libri I e II). Sulle *Historiae* si veda ZANELLA 1992, altre indicazioni si trovano in ROTONDÒ 1960.

tacolare sono l'*Historiola del viaggio di Borso d'Este a Roma* di Francesco ARIOSTO, pubblicata in CELANI 1890, e l'*Orazione per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia* di Pellegrino PRISCIANI pubblicata in PANDOLFI 2004⁷.

Questi letterati al servizio del signore operano prevalentemente secondo una logica di contaminazione delle diverse fonti preesistenti, dedicando molto spazio alla rielaborazione di vecchie cronache e trascurando, al contrario, la contemporaneità. Come osserva Folin

mentre [...] in tutta Italia i letterati più originali si dedicavano a reinterpretare il presente alla luce delle categorie classiche e i principi commissionavano opere che fornissero una giustificazione ideologica delle loro recenti conquiste, a Ferrara si coltivavano le genealogie dei Signori, si interpolavano i testi di Riccobaldo sulle origini della città, si ricopiavano cronache trecentesche o persino biografie di Matilde di Canossa – preferendo rappresentare gli avvenimenti coevi sotto forma poetica o di esplicita finzione letteraria (FOLIN 2001: 37-38).

C'è infine una produzione propriamente di cancelleria, spesso anonima, perché in qualche modo riferibile agli uffici più che alle singole personalità, che tende a confondersi con la produzione privata, a cui molto spesso si rifà; per questa commistione tali opere non si distinguono molto dal resto delle cronache cittadine, talvolta riportate quasi letteralmente⁸, e assumono una prospettiva propriamente municipalistica, molto concentrata sulla capitale e poco interessata al resto dei domini estensi.

A questa tipologia di produzione cancelleresca appartiene il *Diario Ferrarese* di autori incerti, pubblicato già dal MURATORI e quindi da PARDI nel *RIS*. L'impressione di compiutezza, che lo mostra simile ai tanti diari privati del quattrocento ferrarese, è dovuta alla sua sorte editoriale moderna, che lo ha separato dal suo contesto d'origine, licenziandolo come opera autonoma. In realtà il *Diario* si trova nello stesso codice che tramanda il *Chronicon estense* e gli *Annales o Chronaca nova* di Delayto da Rovigo, con i quali forma in un certo senso un'opera unica (cfr. FOLIN 2001: 35)⁹.

Dei diari privati, le fonti maggiormente informative per la storia dello spettacolo

7 Riconducibile a questa sfera di produzione cortigiana è la fondamentale *Politia Litteraria* di Angelo Camillo DECEMBRIO, fratello di Pier Candido, la cui edizione moderna è del 2002 a cura di Norbert Witten. Sulla *Politia* cfr. *infra*, cap. I 3.

8 Va segnalato che a ricoprire incarichi ufficiali nella cancelleria erano uomini riconducibili alla stessa cerchia dei cronisti cittadini, quando non esattamente gli stessi, pertanto è comprensibile l'omogeneità tra fonti pubbliche e fonti private.

9 Il *Diario ferrarese* di Autori incerti è tramandato dal Ms. Lat. 369 (α W.3.5) della BEM alle cc. 202r-360r, insieme al *Chronicon estense* (cc. 1r-119r) e gli *Annales* di Delayto (cc. 119r-202r).

sono sicuramente lo ZAMBOTTI, pubblicato da Pardi nel *RIS* e il FERRARINI, tramandato dal ms. Ital. 178 (α.F.5.18) della BEM e recentemente edito a cura Primo Griguolo dalla casa editrice Minelliana (2006). Minuzioso e dettagliato anche se più superficiale negli sguardi che dedica al teatro è il diario di Ugo CALEFFINI, conservato presso la BAV, cod. *Vat. Lat. 9263* e anch'esso recentemente pubblicato (2006) a cura di Franco CAZZOLA per la Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria. A queste si affiancano altre cronache minori e di solito molto parche di informazioni per gli studi teatrali, tra le quali la *Cronaca* di PAOLO DA LIGNAGO, conservata presso la biblioteca dell'Archivio di Stato di Modena (ms. 69), la *Cronaca* di HONDEDIO¹⁰ conservata a Ferrara presso la BCA, ms. 257 della *Coll. Antonelli*, e gli *Annali* di Giuliano ANTIGINI, anch'essi presso la BCA, Ms. Cl. I, 757. Infine tangente al nostro periodo di riferimento è la *Cronaca* di ZERBINATI che va dal 1500 al 1527, edita sempre dalla Deputazione di Storia Patria a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli. Come si può vedere da questo rapido *excursus*, le condizioni di accesso a queste fonti sono notevolmente migliorate negli ultimi dieci anni, durante i quali gran parte delle cronache è stata riedita a seguito di scrupolosi lavori filologici. Un caso esemplare è la *Cronaca* di Caleffini, che era già stata parzialmente edita da PARDI 1938-40, il quale aveva operato diversi tagli e riadattamenti, al punto che potremmo dire di trovarci davanti ad un'opera diversa.

Ponendosi dalla prospettiva propria della storia dello spettacolo, tuttavia, nonostante questa copiosa produzione, la situazione è meno florida di quanto possa sembrare a prima vista. Va infatti considerato che le fonti maggiormente informative sono riconducibili a gruppi omogenei per cultura ed estrazione sociale (pur con qualche eccezione di non poco conto) e che, pertanto, a prevalere è uno sguardo assai prossimo a quello della corte; ciò riduce notevolmente la pluralità dei punti di vista. I cronisti di estrazione sociale relativamente bassa, come Hondedio di Vitale, sono, al contrario degli altri, assai critici nei confronti del potere politico e guardano con malumore all'azione culturale del duca, percepita come espressione di lusso e di disinteresse verso le condizioni di indigenza dei sudditi, ragion per cui tendono a non soffermarsi sulle notizie di spettacolo.

La situazione è in parte diversa per quei cronisti di estrazione media, integrati nell'apparato amministrativo estense, pur ricoprendone i livelli inferiori. È il caso di Ugo

¹⁰ Una trascrizione della cronaca di Hondedio è in AZZALLI 1998, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Ferrara.

Caleffini e dello Zerbinati. Appartenenti a famiglie non aristocratiche per quanto benestanti, questi cronisti guardano con ammirazione alla corte, ma spesso si mostrano assai più sensibili agli aspetti economici e sociali della vita cittadina. È usuale in Caleffini imbattersi in notizie che informano sui prezzi di cereali, piuttosto che in descrizioni di eventi cerimoniali e/o spettacolari. Cionondimeno, il loro punto di vista si rivela molto interessante per lo studioso, perché meno addentro alla visione unidirezionale ed encomiastica della corte. In un certo senso, da questi cronisti si riesce a percepire, almeno in parte, la risposta della città alla politica culturale dei signori. Si intuisce così, dai giudizi di Caleffini sugli spettacoli, l'auto-referenzialità della corte, attenuata solo in parte quando si tratta di spettacoli sacri. Lo sguardo di Caleffini è uno sguardo altro, antropologicamente etico, che arricchisce di pluralità la nostra visione.

Con tutto ciò, a mostrare maggiore sensibilità nei confronti della cultura spettacolare sono proprio i due cronisti, Zambotti e Ferrarini, più vicini agli ambienti cortigiani¹¹. La loro è una visione accurata e penetrante, a tratti anche meravigliata¹². Riferiscono con precisione degli apparati e dei “trucchi”, mostrano altresì di intendere i significati immediati e di accorgersi di quelli meno evidenti e più specificamente politici. Riprendendo le argomentazioni di Franco Ruffini, potremmo dire che i due cronisti sono «spettatori *nella* festa» piuttosto che «spettatori *della* festa», in grado di cogliere la valenze profonde dello spettacolo, proprio perché culturalmente affini ai mittenti/ideatori degli eventi (cfr. RUFFINI 1986: 241). Tuttavia, se la prospettiva dei due maggiori cronisti ferraresi si mostra consapevole di un più ristretto e definito ambito del teatro, è pur vero che questa consapevolezza specifica implica una dequalificazione di quegli elementi teatrali presenti in altri contesti. In definitiva, alla profondità di osservazione fa da contraltare un livellamento dei giudizi su toni largamente encomiastici e mai critici. Questa situazione, in parte dovuta ad una soggezione dei cronisti di fronte al carisma del principe¹³, ha delle motivazioni altre, connesse con lo specifico della cultura teatrale ferrarese. A differenza di altre città¹⁴, infatti, la vita spettacolare di Ferrara è riconducibile

11 Anche se di fatto non appartengono in senso stretto alla corte.

12 Non si può non riconoscere in alcune pagine di Ferrarini lo stupore del cronista davanti alla magnificenza e alla pomposità di taluni allestimenti, stupore che per nostra fortuna si traduce in una visione vigile e meticolosa.

13 Si veda a questo proposito FOLIN 2001: 8-16.

14 Si pensi ancora a Firenze e ai suoi spettacoli di tradizione “comunale” oltretutto all'ambivalenza del rapporto tra queste tradizioni e la politica di Lorenzo de' Medici (Cfr. CRUCIANI-TAVIANI 1980).

in gran parte all'azione accentratrice e unificante della corte. Tutto ciò si traduce, in ultima istanza, in una sorta di sudditanza della storiografia coeva nei confronti dell'azione ducale, tale da indurre i cronisti a sorvolare quegli elementi culturali all'altro rispetto alla civiltà curtense.

Oltre agli spettacoli, le cronache riferiscono di diverse tipologie di feste e cerimonie. Si va dalle feste religiose cittadine alle allegrezze per le elezioni papali, alle processioni di singoli ordini religiosi, ai passaggi di ospiti illustri, fino alla dimensione solo in apparenza privata di nascite, matrimoni, funerali nobiliari o della stessa casata d'Este.

Abbiamo in parte discusso quali problematiche di ordine epistemologico siano connesse all'inclusione di queste notizie nella nostra ricerca. Il caso specifico della documentazione ferrarese richiede due ulteriori precisazioni. Il pluralismo culturale rappresentato da questi eventi sfuma notevolmente nelle cronache estensi, proprio per quella dialettica che celebra la città solo attraverso la magnificenza signorile. In una cerimonia cittadina, il cui senso risiede nella "distribuzione del carisma" (GUARINO 1988: 14-19), le presenze altre si appiattiscono su una dimensione di semplice comparsa, se questo carisma di fatto non è condiviso. È un vizio costitutivo della storiografia estense, con cui bisogna fare i conti. Peraltro – e siamo alla seconda precisazione – le notizie che riportano questi avvenimenti sono, dalla nostra prospettiva, poco accurate. In esse spesso manca una visione in grado di cogliere ciò che Cruciani ha definito la «teatralità dello spettacolo», riferendosi con essa ad uno sguardo che legge in quanto teatro la cerimonia o il rito¹⁵. Purtuttavia rivelano la coscienza di un medesimo intento che sottostà ai diversi eventi: comunicare un'immagine insieme di *pietas* e di magnificenza, di pomposità e di religiosità; rimarcando ancora una volta la presenza ingombrante della corte.

2.2 *I registri di pagamento*

Accanto alle cronache, l'altro filone di informazioni sulla vita dello spettacolo a Ferrara viene, come abbiamo già preannunciato, dai registri di pagamento delle diverse istituzioni cittadine e della corte. Documenti assai ostici da consultare, giacché si presentano come lunghe e noiosissime liste di entrate ed uscite, questi registri ci informano

¹⁵ Nello specifico Cruciani si riferiva alla descrizione fatta da Pio II della processione del *Corpus Domini* a Viterbo nel 1462 (cfr. CRUCIANI 1983: 14).

sulla dimensione propriamente materiale degli spettacoli, quella dimensione di “costruzione” dell'evento che necessita di competenze specifiche. È ovvio che queste informazioni da sole non riuscirebbero a farsi memoria del teatro, ma, opportunamente integrate con le altre fonti e specialmente con le cronache, permettono di far luce su quegli aspetti di cultura materiale, non manifesti e perciò taciuti, di cui si sostanzia la visibilità di quegli eventi.

Spesso queste notizie sono state trascurate dalla storiografia teatrale, assai più affascinata dalla complessità ideologica della progettualità che non dall'apparente irrilevanza del dato fattuale. Si è sentito così il bisogno nella nostra ricerca di ritrovare questa dimensione, certi che avesse qualcosa da dirci.

Facciamo un esempio pratico, riservandoci di argomentare di volta in volta nel corso dei capitoli seguenti le diverse acquisizioni che tale documentazione ci ha fornito. I rapporti dello spettacolo sacro ferrarese con la tradizione fiorentina non sono stati mai veramente affrontati dagli studi¹⁶. Questo per l'evidente diversità delle due tradizioni. A ben vedere, questa diversità è ancora una volta progettuale, di committenza, ideologica insomma. Si sottolinea come in un caso siamo di fronte ad una pratica collettiva, un costume proprio di una città con trascorsi di libero comune, mentre nell'altro si tratta di una tradizione inventata, per così dire, ad uso e consumo della corte.

Talvolta, davanti ad un'evidenza venuta fuori dalle cronache, la storiografia ha accennato ad una possibile relazione: così nel caso della rappresentazione in piazza a Ferrara nel 1476 di una *Leggenda di San Giacomo*¹⁷. Rispetto alla notizia riportata da Ferrarini relativamente all'allestimento dello spettacolo da parte di un fiorentino, si sono riconosciuti dei legami, visti però sempre in un'ottica teleologica: trattandosi di una “prima prova” di spettacolo sacro a Ferrara, ci si doveva inevitabilmente rivolgere ad una tradizione ben più consolidata. Una tale affermazione denuncia una costruzione ideologica: perché lega un'esperienza specifica ad una serie, la cui serialità non è immediata ed è semmai da dimostrare; e perché la dimostrazione del legame con Firenze non si esaurisce nella presenza fortuita di un allestitore fiorentino.

Dai pagamenti registrati invece si riesce a desumere la presenza a Ferrara già da-

¹⁶ Intendiamo riferirci alla scenotecnica fiorentina e non alla tradizione della sacra rappresentazione.

¹⁷ Per un'analisi della *Leggenda* cfr. *infra*, cap. IV 3.1

gli anni Cinquanta di alcuni maestri festaioli fiorentini¹⁸, che lavorano di concerto con maestranze ferraresi¹⁹. Ritroveremo queste ultime poi accanto ad un pittore locale, Giovanni Bianchini detto Trullo, che fu tra i principali allestitori delle *Passioni* messe in scena a Ferrara negli anni Ottanta del secolo. Il punto di contatto con la *Leggenda* del 1476 salta (rivelando l'esilità della sua costruzione ideologica) e si affaccia forte e documentata una trasmissione di saperi tra maestri apparatori fiorentini e ferraresi. I registri, dunque, ci offrono la possibilità di ricostruire le trame concrete delle relazioni tra le diverse maestranze, dalle quali emerge la presenza a Ferrara di un gruppo omogeneo di allestitori, che giungono a soluzioni anche di notevole imponenza e complessità. Ovviamente questo nulla toglie alla centralità della dimensione progettuale e politica degli spettacoli, ma aggiunge un'altra dimensione, che non si può obliterare, perché è quella che dà forma ai progetti. Questo è tanto più vero nel caso di sacre rappresentazioni, la cui lettura, anche nella contesto ferrarese caratterizzato da una continua tensione sperimentale di vertice, si pone principalmente su di un piano essoterico.

Già da questo esempio si evince l'importanza fondamentale che tale documentazione ha quando non ci si voglia perdere nei meandri interpretativi di una nuova *Theaterwissenschaft* ma più umilmente si voglia scrivere una pagina di storiografia teatrale²⁰.

Per quanto riguarda la composizione di questo materiale documentario, ci troviamo davanti ad una situazione complessa. Gran parte delle informazioni sono tramandate dall'*Archivio della Camera Marchionale poi Ducale Estense*, presso l'Archivio di Stato di Modena²¹. Per Camera deve intendersi l'organismo preposto all'amministrazione finanziaria della casa e dello stato. Sostanzialmente l'archivio camerale è diviso in due tronconi principali: quello proprio della casa e quello della cancelleria²². Quest'ultimo conserva gran parte dei documenti di nostro interesse e comprende, tra le altre serie, la

18 Cfr. *infra*, cap. I 5.8.

19 L'occasione è l'ingresso in città di papa Pio II, al secolo Enea Silvio Piccolomini, cfr. *infra*, cap. II 3.1

20 Gli esempi si potrebbero moltiplicare. I registri, per esempio, rivelano la presenza di una spettacolarità diffusa nelle pratiche pie delle confraternite, dimostrano la circolarità nella prassi teatrale della corte tra spettacoli sacri e profani, ecc. In generale si darà conto nel corso della ricerca di questa evidenze.

21 Per la composizione e la strutturazione dell'Archivio di stato di Modena si veda VALENTI ET AL. 1983. Il complesso dell'archivio estense, diviso in due archivi principali, l'*Archivio segreto*, di natura politica e l'*Archivio camerale*, di natura finanziaria, è assai vasto ed articolato, pertanto, esulando dal nostro scopo una descrizione generale dell'archivio, ci riferiamo ai soli fondi che conservano i documenti analizzati nel corso della ricerca.

22 Ci riferiamo all'archivio camerale della cancelleria, dunque sempre da riferirsi all'amministrazione finanziaria e da non confondersi con le serie della *Cancelleria* dell'*Archivio segreto estense*.

Computisteria, che contiene i registri dei *Mandati*, cioè gli ordini di pagamento, e, tra i registri di contabilità generale, i *Memoriali*, dove si registrano le operazioni contabili in ordine cronologico, il *Conto generale* e i *Libri camerati diversi*, che registrano diverse spese raggruppate anno per anno. Fondamentali sono poi i registri della contabilità di uffici particolari che comprendono le *Bollette dei salariati* e i registri *Munizioni e fabbriche* tenuti dall'*ufficiale della munizione*, un ufficiale sottoposto dell'ingegnere ducale, che curava le spese e i movimenti di materiale per le fortificazioni militari e le residenze civili. Proprio sotto le voci *Munizioni e fabbriche* sono archiviate gran parte delle spese per gli spettacoli dagli anni Ottanta del secolo in avanti²³.

Agli archivi estensi vanno affiancati gli archivi di singole istituzioni cittadine e massimamente del comune, che registrano anch'essi alcuni momenti della vita spettacolare della città. Tra questi la serie *Finanziaria* dell'*Archivio storico del Municipio*, già presso l'Archivio di stato di Ferrara²⁴ e dal 2008 trasferito presso l'Archivio storico comunale di Ferrara. Altra importante serie documentaria sono gli archivi delle *Confraternite* del fondo *Residui Ecclesiastici* presso l'Archivio storico diocesano di Ferrara.

Da questo variegato complesso documentario emerge la continuità di una cultura della rappresentazione, i cui percorsi sotterranei innervano in molteplici direzioni la vita artistica cittadina, dalla pittura alle arti plastiche, all'urbanistica; percorsi che trovano un momento di coagulo nella vita festiva della città e che di qui si riversano in quella festa nella festa che è il teatro.

Le cronache conservano la memoria del teatro estense, delle sue figurazioni, delle sue occorrenze spettacolari, in cui si manifesta la cultura teatrale; ma la pratica in cui essa consiste, lo sfondo ineliminabile di quelle figurazioni, è tramandata da questi documenti. In essi si scorgono i molteplici nessi che dal *possibile* fecero scaturire gli eventi e, grazie ad essi, dagli eventi si riacquista consapevolezza del possibile in quanto complessità culturale.

2.3 Altre fonti

Se i registri di pagamento ci informano sul contesto di produzione dello spettacolo sacro, e le cronache lo inseriscono nella più ampia cornice della vita cittadina, il conte-

²³ Si noti che l'ufficio alle *Munizioni* fu istituito solo a partire dal 1465.

²⁴ Per la composizione dell'Archivio di stato di Ferrara si veda SPEDALE 1983.

sto e le modalità di ricezione dell'evento sono specificate da un'altra tipologia di fonte: le lettere. Scritte da cortigiani, umanisti, membri della famiglia ducale, contengono descrizioni degli spettacoli, degli apparati e più in generale notizie che ci aiutano a comprendere le condizioni ricettive degli spettatori, o quantomeno di quegli spettatori privilegiati in possesso degli strumenti culturali idonei non solo a leggere lo spettacolo ma anche a scriverne in seguito. In effetti queste fonti riportano, se vogliamo, una prospettiva emica. Tuttavia questa ricca documentazione, assai informativa nel caso degli spettacoli profani, è invece di secondaria importanza nel caso degli spettacoli sacri, limitandosi ad informarci sullo svolgimento di alcune rappresentazioni. Un'unica eccezione è rappresentata dalla lettera di Isabella d'Este a Francesco Gonzaga il 24 aprile del 1503, in cui la marchesa di Mantova descrive con dovizia di particolari l'*Annunciazione* rappresentata in duomo (in quel giorni si metterà in scena anche una *Passione*, il 14 aprile e una *Adorazione dei magi e strage degli innocenti*). La lettera è stata pubblicata da D'ANCONA (1891: 390-391).

Queste lettere si soffermano spesso sugli elementi di grandiosità e di spettacolarità degli allestimenti, e mostrano invece assai poco interesse nei confronti dell'ispirazione devota degli spettacoli. Proprio per questo gli spettacoli sacri degli anni Ottanta, quindi quelli che, come vedremo meglio, sono più organici alla dimensione del discorso religioso e strettamente legati alle cadenze del calendario liturgico, sono quasi del tutto assenti da questi documenti. La stessa lettera di Isabella non rappresenta una vera eccezione all'interno di tale tipologia documentaria, giacché nel 1503 saranno le peculiarità spettacolari piuttosto che quelle devote a connotare l'*Annunciazione*. In effetti, le diverse lettere rispondono alla logica della committenza cortigiana con ciò riducendo al silenzio la polivalenza antropologica dello spettacolo sacro e limitando di molto la sua potenziale alterità. Non a caso proprio in uno di questi documenti, la lettera del 29 Marzo 1504 di Bernardino Prosperi alla stessa Isabella, il buon andamento della rappresentazione è così giustificato: a Ferrara «hanno reportato de li modi che impararono a Mantova, de non lassare entrare ogni poltrone» (D'ANCONA 1891: 392). Al di là della paggeria di Prosperi, che magnifica i modi mantovani alla marchesa, quel che è veramente indicativo in questo passo è la riduzione dello spettacolo sacro a fenomeno cortigiano, al punto da interdire l'ingresso ai «poltroni». Affronteremo meglio la que-

stione (cfr. *infra*, cap. IV 6), qui basti riconoscere le peculiarità di questo tipo di fonti e la coincidenza del loro discorso con il discorso del potere.

Altri problemi specifici investono tali documenti, problemi dovuti al loro statuto epistolare, che prevede dunque un destinatario immediato. La questione è stata affrontata già a suo tempo da RUFFINI, laddove tratteggia un modello comunicazionale del documento: «il documento [...] esibisce [...] il rapporto tra il sapere di colui che compila il documento e quello di colui o di coloro ai quali esso è, più o meno esplicitamente, indirizzato» (1983: 68). Il modello è generalizzabile alle diverse tipologie di documenti, giacché, in quanto atto di comunicazione, in ogni documento si instaura un rapporto tra mittente ed eventuale gruppo di destinatari; tuttavia nei documenti di natura epistolare questo rapporto è preponderante, essendo il destinatario ma soprattutto il suo *dominio culturale* noti al mittente. Nel caso delle cronache, invece, la loro stessa volontà di porsi come memoria storica degli eventi riduce potenzialmente il margine del non detto, per quanto non esaurisca il dicibile.

Più evidente e maggiormente critica si fa la questione quando i parlanti condividono gran parte del *dominio culturale*, aumentando così quella che Ruffini chiama la zona di silenzio del documento. È proprio il caso delle lettere succitate. Il problema non è solo semiologico e di comunicazione, ma anche e, dalla nostra prospettiva, soprattutto antropologico. L'estraneità culturale è duplice ed ugualmente limitante. È nostra, contemporanea, in quanto lettori che si pongono di fronte ad una cultura altra, ed è storica, di quelle classi il cui punto di vista nella fruizione dello spettacolo sacro vorremmo intendere, ma di cui non abbiamo testimonianza diretta bensì indiretta, quando non mediata dal disprezzo che gli altri, i cortigiani, portano nei confronti dei «poltroni»²⁵.

Di altre tipologie di fonti utilizzate si discuterà di volta in volta nel contesto specifico della ricerca.

25 Queste questioni hanno ampiamente animato la riflessione epistemologica di una disciplina mista come l'antropologia storica. Illuminanti in questo senso alcune pagine di Carlo GINZBURG, laddove discute l'attendibilità dei documenti provenienti dai cosiddetti "archivi della repressione" ossia le carte dei processi dell'Inquisizione nei casi di stregoneria e/o eresia, esempio in cui l'alterità culturale tra dominante e subalterno si fa più acuto e tragico (si veda a questo proposito diffusamente GINZBURG 1966 e GINZBURG 1976). Molte di quelle osservazioni sono state riprese in GINZBURG 2006.

3 Lo stato degli studi

3.1 Un cumulo di ambiguità

Abbiamo riconosciuto già nelle cronache un'impostazione fortemente ideologica e tutta tesa a magnificare il ruolo e la preponderanza della corte. Questa centralità di fatto non si può sminuire e sarebbe forzatura volerlo fare. Ciò non toglie che ci si possa accostare ai documenti con la coscienza delle loro intenzioni encomiastiche. Così non sempre è stato. Anzi spesso si è assecondata l'ideologia cortigiana con un'ideologia storiografica, e le cronache, in quanto primissima sede di elaborazione storiografica, lo dimostrano ampiamente.

In un tale contesto la storiografia teatrale non sempre ha mostrato maggiore consapevolezza. In questo caso a inibire una più organica comprensione dei fatti è stata la visione preconcepita di un fine verso cui far tendere le esperienze. La riflessione di certa storiografia – tuttora assai radicata fuori dai ristretti ambiti disciplinari della Storia del teatro ma non estranea nemmeno alla disciplina, quantomeno nella sua vulgata manualistica – è stata volta a ricercare i sensi della nascita del teatro moderno nelle pratiche quattrocentesche. A questa situazione di ambiguità propria del Quattrocento, momento di incontro-scontro tra diverse visioni del mondo, va aggiunta la problematicità propria del teatro a materia sacra.

Una ricerca sul teatro sacro rischia di muovere da una non chiara consapevolezza del proprio oggetto di studio, tendendo così ad inglobare ogni fenomeno pur vagamente spettacolare, ad una consapevolezza troppo ristretta e perciò artatamente selettiva, trascurando così fenomeni che sono parte integrante di una cultura teatrale. Gli studi sul teatro sacro spesso si sono mossi tra i poli di questa dialettica, esercitandosi in modo particolare sul Medioevo. Si è radicata così una prospettiva evolucionistica, dovuta in gran parte alla temperie culturale tardo-positivista – momento di grande slancio negli studi –, che ha condizionato in gran parte ogni discorso successivo sul teatro sacro. Ma se è oggi pacifica la problematicità di un concetto come Medioevo, non si può dire che si sia a sufficienza riconosciuta allo spettacolo sacro la stessa complessità. Così permane, al di fuori di pochi ambiti specialistici, la visione progressiva della sua storia, dai

suoi “tentativi”²⁶ liturgici alle sue più imponenti manifestazioni tardo-medievali, con la variante, tipica negli studi italiani, del compimento drammatico nella sacra rappresentazione fiorentina, attraverso la fase intermedia della lauda. Gli studi sullo spettacolo quattro e cinquecentesco a Ferrara condividono in gran parte questa parabola più generale, che investe la riflessione sul teatro dalla fine dell'Ottocento ai nostri giorni.

Pur su posizioni distanti, diverse scuole si sono misurate con la questione delle origini. Sia gli studiosi positivisti del tardo Ottocento che quelli storicisti del Novecento hanno visto, quindi, nelle cerimonie liturgiche del Medioevo occasioni in cui la categoria perduta del Teatro cercava la via per riaffacciarsi nella storia. È chiaro che questo presuppone un concetto a priori, una categoria preesistente che si informi in un assoluto teatrale. Non è casuale che alcuni studi sul teatro sacro, ancora oggi assai citati, contengano nel titolo la parola “origini”: *Origini del teatro italiano* di Alessandro D'ANCONA (1891), *Le origini della poesia drammatica italiana* di DE BARTHOLOMAEIS (1924), *Le origini del teatro italiano* di Paolo TOSCHI (1955), ed anche studi meno noti ma indicativi della pervasività di un certo pregiudizio storiografico, come *La lauda in Assisi e le origini del teatro italiano* di Arnaldo Fortini (1961). Ma la questione delle origini ha influenzato ogni tentativo anche più recente di guardare al teatro attraverso la lente di una strumentazione antropologica.

3.2 Lo scavo documentario

Usciva nel 1872 a Firenze *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI* di Alessandro D'Ancona che impostava un discorso ed un approccio metodologico che si compirà vent'anni dopo, nel 1891, nei due tomi, già citati, di *Origini del teatro italiano*. L'operazione di D'Ancona acquisisce agli studi molti fenomeni «popolari» e ha dunque il pregio di allargare la concezione del teatro da una prospettiva fortemente testocentrica ad una antropologicamente più fondata e più attenta alla dimensione propria dello spettacolo. Questa apertura però rimane invischiata nella prospettiva evolucionistica, tutta tesa nella dinamica tra origini, sviluppi e sopravvivenze, rivolta com'è a

²⁶ *Tentativo* è un termine assai usato in una siffata impostazione, proprio perché si imposta la visione del prima in funzione (verrebbe da dire in tentazione) del dopo.

ritrovare nel culto cristiano il germe della nuova arte drammatica, notare le vicende di questa nel volger dei tempi, e seguirla sino al momento in che fu oppressa e soverchiata dal crescente amore dell'antichità, sicché una pallida immagine ne restò soltanto, quasi segregata dal civile consorzio, nelle usanze del contado (D'ANCONA 1891: 5).

È evidente che in un tale approccio permanga, come osservava Raimondo Guarino, «l'idea monistica di una natura univoca del teatro in cui confluiscono fatti e testi, e la ricerca del senso originario che ne racchiude l'impulso e lo sviluppo potenziale». Ciò ha comportato, continua lo studioso, «associazioni puramente meccaniche [che] hanno finito col produrre fantasmi di teatro» nei quali le fonti sono trasfigurate dall'«immagine della relazione teatrale istituzionale» (GUARINO 1988:10). Sono questi i meriti e limiti, oltretutto di D'Ancona, di gran parte degli studi positivisti, dai lavori di Ernesto MONACI (1874) a quelli di Vincenzo DE BARTHOLOMAEIS (1924).

Il grande pregio dell'opera di D'Ancona risiede piuttosto nell'imponente scavo documentario, che in un certo senso segna il culmine degli studi tardo-ottocenteschi, ponendosi come «base di riporto dell'erudizione di un'epoca». Nello specifico, la seconda appendice al lavoro²⁷, sul *Teatro mantovano nel sec. XVI*, analizzando il mecenatismo di Isabella d'Este, riporta diverse notizie sugli spettacoli ferraresi; su questi materiali si è esercitata gran parte della riflessione successiva.

Al fondamentale versante della ricerca documentaria si dedicarono in quegli anni diversi studiosi. Ne indichiamo i principali, senza la pretesa di esaurirne la bibliografia. Di capitale importanza è il lavoro di Alessandro LUZIO e Rodolfo RENIER sulle commedie classiche apparso sul «Giornale Storico della Letteratura Italiana» (1888) come pure quello sulla cultura e le relazioni letterarie della marchesa di Mantova, apparso sulla medesima rivista tra il 1899 e il 1903 ed oggi edito integralmente a cura di Simone ALBONICO (2005).

Essenziale è altresì l'opera di Remigio SABBADINI, che, pubblicando gran parte dell'epistolario di Guarino Veronese (1915-1919) e più tardi di Giovanni Aurispa (1931) ricostruì i tratti salienti della cultura umanistica a Ferrara, appuntando lo sguardo alla prima parte del secolo XV e dunque illuminando il momento di formazione della cultura ferrarese. Un lavoro di recupero dei lineamenti culturali della Ferrara estense si deve a

²⁷ Gli studi sul teatro mantovano erano già usciti a più riprese sul *Giornale Storico della Letteratura Italiana* (vol. V-VI-VII).

BERTONI che nel 1903 pubblicava *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, che indaga alcuni inventari dei libri posseduti dagli estensi nel XV secolo e pubblica in appendice oltreché gli inventari anche i *Mandati* di pagamento che riguardano la libreria. Sulla biblioteca estense aveva già lavorato nel 1886 Antonio CAPPELLI, al quale si deve anche la pubblicazione della *Cronaca in rime* del Caleffini (CAPPELLI 1864B). Sempre su un impianto fortemente documentario sono, infine, i lavori di PARDI²⁸, tra questi *Il teatro classico a Ferrara* (1904), e quelli di CATALANO (1931).

Tutta questa intensa stagione di ricerca documentaria ha l'innegabile pregio di aver reso accessibili una mole notevole di documenti e anche quando non si è espressamente dedicata al teatro, ha portato alla luce il fermento culturale in cui questo si radica. Forse non è eccessivo dire che di questa rendita gli studi hanno goduto fino ad oggi.

3.3 *Toschi e le ideali origini del teatro*

Una svolta verso una comprensione antropologica dello spettacolo sacro si ha con Paolo Toschi. Già in polemica con D'Ancona a partire dal 1926, quando pubblica *L'antico dramma sacro italiano*²⁹, fornendo così alla demologia di stampo storicista un paradigma che influenzerà a lungo gli studi sulle tradizioni popolari, Toschi mitiga in parte il suo giudizio negativo sullo studioso ottocentesco nelle sue *Origini* (1955), riconoscendo «l'utilità e e vitalità (s'intende, *sotto una prospettiva storica*) della sua opera, anche per quel che riguarda le origini del “teatro profano” e i diversi aspetti del “teatro popolare”» (TOSCHI 1955: vol. I, 4, corsivo nostro). La prospettiva di Toschi, basandosi su una visione del sacro antropologicamente orientata, accoglie una varietà maggiore di forme spettacolari, dimostrandosi così più aperta verso la molteplicità costitutiva dei fenomeni. In questa direzione si deve intendere la categoria di rito-spettacolo che lo studioso conia, al fine di render conto di questa molteplicità. Il senso ultimo su cui riposa una tale categoria ermeneutica risiede nell'origine rituale delle forme, con ciò denunciando una prospettiva che di fatto si mostra poco incline a più precise determinazioni storiche. Accade così che l'opzione funzionalistica tesa a dimostrare la permanente efficacia rituale nel fatto spettacolare costringa la visione di Toschi in un vicolo dottrinale,

28 A Pardi, come abbiamo già visto, si devono inoltre le edizioni moderne delle cronache di Zambotti e di autori incerti.

29 Cfr. TOSCHI 1926.

dimostrando il carattere metastorico della categoria. Tuttavia alcune osservazioni rivelano una notevole apertura di vedute. Si pensi a quanto detto a proposito delle processioni:

fu la processione che prima chiamò a collaborare al teatro sacro gli artisti, gl'ideatori e costruttori «ingegni», di quegli «edifici», di quei «trionfi», che costituirono la scenografia delle originarie forme drammatiche fiorentine (TOSCHI 1955:692).

C'è in questa constatazione il rilievo del tutto condivisibile della centralità degli uomini che fanno spettacolo, e con esso il ricondurre le diverse forme artistiche ad un gruppo omogeneo di produttori in un preciso contesto storico. Si riconosce la concretezza dei soggetti promotori, ideatori e costruttori, riportando così il discorso all'interno di più precise coordinate storico-geografiche³⁰. Più problematiche invece appaiono oggi le indicazioni sulla persistenza del “tono psicologico” nelle sacre rappresentazioni come quelle sulla continuità delle forme drammatiche sacre nella tradizione popolare (1955: 704-714)³¹. La via suggerita da Toschi nel cogliere le connessioni tra la ritualità festiva e il teatro a matrice devota, scrostata da talune categorizzazioni eterodirette, crediamo possa essere recuperata in una nuova formulazione che si orienti verso i “soggetti-attanti” e dunque verso le concrete determinazioni storiche in cui si trovano ad operare.

3.4 *Apollonio e lo spettacolo di corte*

La centralità del ruolo della corte e di Ercole I nello spettacolo sacro ferrarese è messa in assoluto rilievo da Mario Apollonio nella sua *Storia del teatro italiano*³². In essa lo storico recupera la problematicità dello spettacolo quattrocentesco, cogliendone la molteplicità costitutiva e l'irriducibilità delle sue pratiche e la risolve nella nozione di “sincretismo” della cultura cortigiana. Il riferimento a più definite condizioni storiche nonché ad un sottoinsieme riconoscibile e determinato della cultura di un'epoca riesce a

30 Più in generale, rimangono assai valide le indicazioni di Toschi sull'«esecuzione del rito-spettacolo come prerogativa di particolari associazioni» (1955: 79-103), e la ricognizione da lui fatta sui «gruppi rituali come soggetti promotori» (cfr. anche quanto rilevato da GUARINO 1988: 11).

31 Non è questa la sede per affrontare la questione sulla presenza-persistenza di forme medievali nel folklore. Chi scrive ha proposto una direzione di analisi indirizzata più a cogliere le analogie strutturali che non a ricercare modelli originari (LIPANI 2008: 160 e *passim*)

32 L'edizione a cui facciamo riferimento è quella del 2003 a cura di Fabrizio Fiaschini, che integra le precedenti (è del 1958 l'ultima approvata dall'autore) con alcuni ampliamenti per una nuova edizione a cui stava lavorando Apollonio nell'ultimo periodo della sua vita. Sulla questione si veda la *Nota all'edizione* di FIASCHINI (APOLLONIO 2003: XXI-XXIV).

sottrarre l'analisi dalle luttuose questioni sulle origini e dalle tentazioni metastoriche, per quanto ogni riflessione storiografica cerchi sempre di oltrepassare i fatti, la certezza del tempo, al fine di cogliere i sensi, dunque una qualche verità nel tempo.

Non estinguendo la sua riflessione in un sociologismo meccanico, Apollonio pone le basi di un metodo che cerca di integrare la fenomenologia degli eventi con una più ampia comprensione delle civiltà³³. Tutto ciò si traduce nella presa d'atto del carattere eminentemente politico delle rappresentazioni ferraresi, specialmente del teatro sacro, carattere che giustifica ampiamente la cura posta dal duca negli allestimenti.

D'altronde il senso di chiamata a raccolta del popolo attorno al suo signore era ben presente già nei contemporanei³⁴ e non poteva non affascinare Apollonio, il quale sempre concepì lo spettacolo quale colloquio tra «l'artefice che propone e la folla che risponde» (APOLLONIO 2003: 7)³⁵. E certo in Ercole I lo studioso vide il vero artefice del teatro ferrarese. In questo, forse, risiede uno dei limiti di una tale opzione, attutito certo dalla cultura e dalla finezza intellettuale dello studioso, ma pur sempre rilevabile allorché nella civiltà sincretica della corte non si voglia esaurire la varietà culturale del teatro sacro.

Sarà il magistero di Apollonio a promuovere presso la Cattolica la serie di Storia del Teatro dei *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna*, con un volume del 1968 che contiene gli studi di COPPO sugli spettacoli alla corte di Ercole I e di ROSITI sulle traduzioni e le messe in scena di Plauto, studi tra i primi, dopo quelli ottocenteschi, ad occuparsi nello specifico della cultura teatrale a Ferrara nell'ultimo scorcio del Quattrocento.

3.5 La "nuova storiografia"

Una svolta decisiva si ha tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso con il definirsi della Storia del teatro quale disciplina autonoma e non più quale appendice de-

33 Si veda a questo proposito il nuovo paragrafo sulla *Civiltà del Rinascimento*, che fa da preambolo alla parte seconda della *Storia del teatro italiano*, posto in appendice all'edizione del 2003 (APOLLONIO 2003: 717-720).

34 Si pensi a Pellegrino Prisciani che sottolinea, certo con un misto di adulazione cortigiana e acuta visione politica, il carattere di ammaestramento degli spettacoli promossi da Ercole: «Non mancho nui dovemo laudare Vostra Celsitudine, la quale cum tanti e tanto ordinati spectaculi, congregi questo suo fidissimo et dolce populo, lo delecti, lo amaestri in questo suo mondano vivere, lo inviti al studio et al farsi docti homini ad honore et beneficio non mediocre de tuta la republica» (MAROTTI 1974: 54).

35 La dimensione politica del teatro in Apollonio, attribuendo un ruolo attivo e partecipe al "coro" degli spettatori, va indiscutibilmente al di là dell'uso strumentale che ne fecero i principi del Rinascimento (cfr. a riguardo la prefazione di Sisto Dalla Palma ad APOLLONIO 2003).

gli studi filologici e letterari. Gli studi teatrali si rinnovano radicalmente, pervenendo ad una sempre più definita consapevolezza epistemologica e disciplinare. Cade il pregiudizio testocentrico, si sposta l'attenzione dalla letteratura drammatica alle pratiche dello spettacolo e nelle pratiche non ci si limita a guardare l'evenemenziale del momento di esibizione allo spettatore, per quanto questa rimanga circostanza privilegiata di emersione della cultura teatrale, ma si cerca di coglierne la persistenza dialetticamente viva tra tradizione ed innovazione, il loro essere memoria attiva che orienta le dinamiche di produzione e modifica le modalità della fruizione.

La storia del teatro non si dà [...] come collezione di eventi paragonabili ad oggetti. Possiamo osservarla nella dimensione di grandi processi di simbolizzazione, che percorrono e modellano durate particolari, trasformano spazi e mobilitano comunità. Possiamo unificarla, nel suo molteplice manifestarsi nelle culture umane, solo presupponendo la ricostruzione di un sistema cognitivo comune che si basa sul progetto e la verifica dei principi di efficacia. Possiamo più semplicemente riconoscerne la molteplicità, poiché ogni inchiesta tocca sistemi culturali o processi che richiedono verifiche circoscritte, relative a singole azioni o a singoli contesti (GUARINO 2005: IX).

La molteplicità costitutiva del nuovo approccio ha allargato le vedute e la comprensione delle culture teatrali, ampliando la base documentaria su cui esercitare la riflessione storiografica³⁶ e fecondando lo sforzo ermeneutico con prospettive pluridisciplinari. Non è questa la sede per dibattere sulle acquisizioni e/o sulle manchevolezze della disciplina, quanto piuttosto osservare come queste acquisizioni abbiano influito sulla esegesi dello spettacolo estense.

Inevitabilmente il fermento culturale degli studi rinnovati ha portato a misurarsi maggiormente con i periodi ai limiti – per scarto, per sperimentalismo, per non finitezza del teatro e delle sue culture – della storia dello spettacolo, poiché nella maggiore evidenza delle sue aporie più esemplarmente si è potuta dispiegare la ricchezza del nuovo impianto metodologico e perché l'irriducibilità di quelle culture trovava ampio spazio di comprensione nella molteplicità della disciplina nascente. Così il Novecento e il Rinascimento sono stati i campi privilegiati di indagine, poiché in essi più che altrove le possibilità del teatro non si acquietano in un canone definito; e forse l'anti-canonicità è stata la peculiarità ed il pregio di questi studi.

³⁶ L'acquisizione del materiale iconografico a documento sul teatro è stata una delle rivoluzioni copernicane della nuova storiografia.

La Ferrara rinascimentale si è allora mostrata come terreno fecondo su cui provare e trovare una nuova strumentazione investigativa, per la complessità e l'intensità della sua cultura teatrale, fucina del possibile prima e più che del nuovo.

In questa prospettiva, gli studi di Ludovico ZORZI (1977), con la ricognizione fatta sugli affreschi del Salone dei Mesi a Palazzo Schifanoia, hanno rivelato le feconde possibilità di una disciplina che libera il suo oggetto di studio dalla tirannia di un genere letterario o lo apre alla contiguità delle figurazioni pittoriche e visive³⁷. Lo studioso nelle sue analisi esemplari fa convergere fatti e documenti di natura diversa, pittorica, architettonica, urbanistica, che però si completano e si illuminano a vicenda. La riflessione sullo spazio del teatro a Ferrara si sottrae così dal finalismo cui l'avevano relegata gli studi, vedendo nella "città ferrarese" uno stadio intermedio verso la definitiva acquisizione della scena di città rinascimentale, e recupera la complessità e la ricchezza di una civiltà teatrale che inventa soluzioni originali, rielaborando le tante culture del rappresentare.

Cultura continuamente sondata, quella ferrarese, ma che non ha trovato veramente un momento organico di riflessione e di sintesi, rimanendo bersaglio estemporaneo del settorialismo disciplinare. Di fatto, non si è prodotta nessuna monografia sul teatro estense e ad oggi il tentativo più compiuto rimane quello a più mani di Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti e Franco Ruffini pubblicato sul primo numero degli annali di «Teatro e Storia»³⁸, contributo che raccoglie materiali diversi che dovevano confluire in un volume collettivo, mai realizzato.

Il contributo affronta la cultura teatrale estense da più prospettive, fornendo un inquadramento generale della vita spettacolare della città nel primo Rinascimento e affrontando, più nello specifico, le questioni dello spazio e della scena, per come si sono configurate nella pratica teatrale (la "città ferrarese"), e quelle pertinenti la drammaturgia aristesca. Per quanto riguarda le rappresentazioni sacre, sebbene affrontate dall'unica prospettiva della committenza ducale e più su un piano di rendiconto degli eventi che non propriamente interpretativo, se ne riconosce l'organicità con la vita dello spettacolo e l'assoluta contiguità delle forme spettacolari sacre con quelle profane. Lo spettacolo

37 Si veda dello stesso autore sui rapporti tra figurazione pittorica e figurazione teatrale anche ZORZI 1978 ora in CRUCIANI-SERAGNOLI 1987.

38 Cfr. CRUCIANI-FALLETTI-RUFFINI 1994.

sacro ferrarese esce così dal limbo in cui era stato ricacciato dagli studiosi ottocenteschi, assai più affascinati da quella che ritenevano la “novità” delle commedie classiche piuttosto che dall'attardarsi su pratiche ritenute tradizionali.

Un'attenzione specifica al teatro a matrice devota ai tempi di Ercole si doveva già a Marina VECCHI CALORE, che nel 1980 aveva dedicato due studi alle sacre rappresentazioni ferraresi³⁹. Grazie allo spoglio delle principali cronache, la studiosa metteva per la prima volta in rilievo la centralità di tali spettacoli e ne analizzava i moventi politici che ne erano alla base. Proponeva, inoltre, dei possibili legami con la tradizione fiorentina, con motivazioni tuttavia più di contesto che non desunte da documenti. Anche per tali motivi queste argomentazioni vennero contestate da Sergio COSTOLA che si occupò della messa in scena della *Leggenda di san Giacomo* nel 1476, mettendo in discussione il legame con Firenze. Nel suo studio, apparso su «Teatro e Storia» nel 1996⁴⁰, lo studioso analizza le motivazioni e i significati che poté avere lo spettacolo del 1476, collegandolo ad un pellegrinaggio programmato dal duca e poi mai realizzato⁴¹.

Un'analisi degli spettacoli religiosi in relazione alle coeve esperienze dell'arte plastica ferrarese, specialmente i compianti del modenese Guido Mazzoni, artista assai apprezzato alla corte degli estensi, si deve recentemente a Daniele Seragnoli (2003), che ne mette in rilievo la problematicità e la varietà culturale di cui sono portatori. In un intervento più recente (2009), lo studioso si è occupato del rapporto tra teatro, Chiesa e religione. Nelle analisi proposte, Seragnoli mostra gli spettacoli come oggetti culturali stratificati, nei quali si sovrappongono diversi livelli di lettura e di comunicazione. Come dei veri e propri patchwork in essi confluiscono civiltà figurative e plastiche, tensioni religiose e sociali, ansie politiche ed esigenze di rappresentanza: lo spettacolo sacro condensa per accumulazione e per contaminazione la cultura di tutta una civiltà.

3.5.1 Per una storia documentaria del teatro

Ogni bivio impone una scelta, spesso dettata dalla meta, talvolta dalla disposizione alla casualità. Ogni opzione interpretativa apre visioni nuove e inesorabilmente ne

39 Cfr. VECCHI CALORE 1980A e VECCHI CALORE 1980B

40 Estratto dalla tesi di laurea discussa al DAMS di Bologna nell'a.a. 1994-95 (relatore prof. Arnaldo Picchi).

41 Per una discussione delle tesi sostenute da Costola v. *infra* cap. IV 3.1.

chiude altre: ciò può non essere un limite se si acquisisce la consapevolezza della non definitività delle proprie domande e della non esaustività delle conseguenti risposte. La ricerca delle dissonanze nell'immagine compatta della corte può realizzarsi a discapito delle consonanze, pure presenti ma messe in secondo piano. Ai bordi delle certezze storiche e storiografiche si possono scavare ulteriori dubbi: la presente ricerca tende verso questo obiettivo, senza pretendere di esaurirlo.

Tuttavia, perché il percorso si mostri conforme alla meta, questo necessita di coerenza e solidità. La prima lo rafforza dall'interno, in quanto analisi adeguata ai dati, la seconda dall'esterno, in quanto presenza di dati che giustificano un'analisi. Il rischio di pastoie interpretative, che troppo spesso hanno appesantito la riflessione storiografica, può essere esorcizzato dal ritorno alle carte. Riordinare i documenti, anche noti (e forse più noti che conosciuti), è il punto di partenza di ogni ricerca, ma crediamo possa essere anche il punto di arrivo. Perché tra le tante teatologie possa ritrovare il giusto spazio una storia documentaria del teatro.

1 La costruzione di una identità: Ferrara nel contesto padano

La vita culturale ferrarese lungo il corso del Trecento è considerata, a causa di un pregiudizio assai diffuso, marginale rispetto al contesto dell'Italia settentrionale e priva di esperienze significative¹. Questo pregiudizio ha radici che vanno molto in là nel tempo. Basti pensare che Ludovico Carbone nell'orazione funebre a Guarino affermava che prima dell'arrivo del grande umanista non vi fosse nella città chi avesse studiato la grammatica o avesse sentito nominare Sallustio o Cesare². Tuttavia, per quanto ci sia nelle parole di Carbone una punta di esagerazione, è innegabile che «una vita culturale nel senso pieno e pregnante del termine, a Ferrara si ebbe solo con il Guarino» (CHIAPPINI 2001: 93).

Tale situazione era certamente dovuta, nel corso del XIV secolo, alla precarietà del potere estense. Da un lato pesava la fragilità e la quasi irrilevanza territoriale dello stato, stretto tra la morsa di ben più solide entità statali, quali Venezia, Milano ed il papato; dall'altro il dominio della casata non poteva ancora contare sull'assoluta fedeltà dei sudditi. Frequenti erano i disordini interni, per quanto già dal 1264, con una ben poco spontanea acclamazione popolare, stando al racconto del cronista Riccobaldo da Ferrara (ZANELLA 1983), gli Estensi si fossero fatti proclamare signori perpetui della città e avessero imposto la loro supremazia sulle rivendicazioni comunali. Negli statuti del 1287 ogni libertà comunale è estinta e tutto il potere viene consegnato nelle mani del signore³. Ma tale dominio non è tuttavia immune dal rischio di insurrezioni interne: basti ricordare che ancora nel 1385 una sollevazione popolare costa la vita a Tommaso da Tortona,

1 Alcuni studi specialistici hanno invece messo in rilievo una significativa attività artistica e culturale; in ambito figurativo un apporto decisivo alla riscoperta del Trecento a Ferrara è VARESE 1976, come pure RAGGHIANI 1987. Una impostazione più generale del problema è CHIAPPINI 1987.

2 L'orazione di di Ludovico Carbone è stata tradotta e pubblicata in GARIN 1952: 382-417.

3 Per quanto riguarda l'ascesa al potere degli Estensi a Ferrara si veda MONTORSI 1958 nonché SIMEONI 1919 e LAZZARI 1954. Per l'elezione di Obizzo a *dominus* si veda in particolare SIMEONI 1935. La *Chronica parva ferrariensis*, oltre all'edizione già citata (ZANELLA 1983) è reperibile nel *Rerum Italicarum Scriptores* al tomo VIII. L'attribuzione a Riccobaldo della *Chronica* è stata argomentata in MASSERÀ 1911 e MASSERÀ 1915.

Giudice dei Savi e consigliere del marchese Nicolò II (LAW 1984). Sarà tale avvenimento a suggerire ai marchesi la necessità di una fortezza che fosse «baluardo della signoria contro il popolo» (CHIAPPINI 2001: 88) nonché segno visibile di un dominio inespugnabile, inducendoli nello stesso 1385 a dare inizio alla costruzione del castello.

A queste motivazioni di ordine politico si affiancano, a quest'altezza cronologica, le inclinazioni ed i gusti personali della dinastia, fattore questo che rimarrà rilevante nel determinare gli indirizzi della politica culturale estense lungo tutto il Quattrocento. E tali inclinazioni sono orientate, più che agli studi, agli ideali della vita cavalleresca. Ciò non deve indurre a credere che gli studi siano del tutto assenti nella Ferrara trecentesca, bisogna piuttosto rilevarne la sporadicità da un lato e la intima connessione con la vita di corte dall'altro.

Dal 1376 è a corte Benvenuto da Imola, il quale, oltre alla *Commedia* di Dante, commenta Lucano, Valerio Massimo e le tragedie di Seneca. Sempre dell'ultimo ventennio del secolo è la presenza a Ferrara di Donato degli Albanzani, che dopo aver insegnato grammatica e retorica a Ravenna ed a Venezia, si stabilisce presso la corte ferrarese, dove è precettore di Nicolò III e dal 1398 referendario della cancelleria marchionale⁴. Amico di Boccaccio e di Petrarca (che gli dedica il *De sui ipsius et multorum aliorum ignorantia*) nonché del Salutati, Donato traduce per Nicolò, probabilmente in occasione delle sue nozze nel 1397, il petrarchesco *De viris illustribus* e il *De claris mulieribus* di Boccaccio. Si delinea già in questo ultimo scorcio di secolo una dinamica di fitte relazioni con i centri finitimi, primo tra tutti Bologna. Lo stesso Benvenuto da Imola legge Dante presso lo Studio bolognese l'anno prima di giungere a Ferrara, nel 1375.

Già da questi brevi accenni si rende evidente come nel corso del Quattrocento si instauri un dialogo continuo tra i principali centri di area padana, uno scambio fecondo ed un'intensa circolazione di uomini ed idee che concorre a delineare una contesto culturale relativamente omogeneo, da cui muovono gli scarti propri delle singole identità cittadine. Questa dialettica segue percorsi che, per quanto già affrontati dagli storici della letteratura, restano nell'ambito della storia del teatro tuttora da approfondire. Bisogna infatti rilevare come tale trama di relazioni oltrepassi l'ambito letterario, investendo la società tutta, o quantomeno la micro-società della corte, giacché questo universo lettera-

4 Sulla presenza di Donato degli Albanzani presso la corte estense si veda NOVATI 1890.

rio, diviene un collante sociologico, un riferimento coagulante con cui si misura la società cortigiana:

Il fenomeno penetra, scompaginandoli, in statuti consolidati di filosofia, medicina, teologia o nei canoni compositivi delle arti figurative, fino ad improntare di sé lo stesso stile di vita delle corti e dei ceti emergenti: la mitopoietica tramandata dai grandi testi antichi, l'*epos* cavalleresco, la fenomenologia amorosa dei canzonieri si riversano, certo, nel costume scrittoria, ma sono, al tempo stesso, veicolo e cemento di un codice di comunicazione più generale, segno caratterizzante di una civiltà. Ferrara e Bologna vivono *nella e per la* letteratura, al tempo stesso raffinata matrice della nuova società cortigiana, grandioso giacimento ermeneutico e sapienziale, possente fucina di un immaginario curioso e spregiudicato (ANSELMINI-AVELLINI-RAIMONDI 2007: 691).

Cogliere questa contiguità tra le due città significa acquisire nella sua complessità una geografia culturale che, ben oltre il suo contesto letterario, rende evidente la pluralità di scambi e di intrecci di cui si sostanzia il Quattrocento padano, attraverso l'emersione consapevole di un orizzonte di riferimenti che, pur nelle diverse declinazioni, trova nella connessione e nell'allusione al mito, per il tramite del *medium* letterario, la spazio di una propria costruzione identitaria.

Questo non comporta un disconoscimento delle alterità tra realtà oggettivamente diverse, alterità che sono evidenti soprattutto per quanto riguarda l'approccio a questo universo, a Bologna, per esempio, orientato verso la riflessione e l'ermeneutica, mentre a Ferrara più incline alla prassi ed alla produzione (ANSELMINI-AVELLINI-RAIMONDI 2007: 691). Tale polarità è ovviamente una semplificazione, ma mostra due tendenze presenti nei processi culturali delle due città, che, oltrepassati i confini della letteratura, giungono anche alla cultura teatrale, presentandosi come forma di lunga durata nella civiltà estense, attiva lungo tutto il secolo e particolarmente evidente sotto il ducato di Ercole I. Gli studi hanno già evidenziato come la riflessione sui classici sia a Ferrara affiancata dalla prassi, spregiudicata nell'adattamento e nel riutilizzo all'interno delle esigenze proprie del potere politico. Ferrara è il luogo della sperimentazione, del fare, dove i progetti e le riflessioni degli umanisti trovano uno spazio di applicabilità, dove il dialogo con i classici si traduce in pratica. Si pensi ad esempio ai due grandi commediografi latini: «Plauto, Terenzio [...] sono teatro a Ferrara [...], mentre sono cultura e progetto altrove» (RUFFINI 1983: 90). C'è in ciò una circolarità tra teatralità e letteratura per la quale l'una rimanda continuamente all'altra. Da un lato la tensione verso gli autori classici

mira alla massima circolazione e fruibilità del testo (ANSELMI-AVELLINI-RAIMONDI 2007: 699) e trova nel volgarizzamento lo strumento principe di tale diffusione. D'altro canto nella dimensione della vita cortigiana la letteratura viene riagganciata alla griglia dell'oralità e diviene pratica d'intrattenimento⁵. Le stesse traduzioni commissionate da Ercole I a partire dagli anni Ottanta del secolo, sottostanno a questa logica di diffusione e riuso.

Non bisogna tuttavia obliterare la forte presenza di un circolo di umanisti raccolto attorno alla figura di Guarino Veronese, che in un certo senso fa da sfondo e da orizzonte di orientamento al panorama culturale estense. Mentre le presenze succitate di Benvenuto da Imola e di Donato degli Albanzani rimangono figure isolate, ancorché quest'ultimo sia precettore del marchese Niccolò, figure che non incidono in profondità nella formazione di una *civiltà*, quella di Guarino è una vera e propria scuola, un magistero fecondo «che contribuì in modo decisivo a costruire la vera, compiuta identità della cultura estense» (ANSELMI-AVELLINI-RAIMONDI 2007: 700). Anche in questa presenza forte, che stimola l'ermeneutica filologica benché in essa non si esaurisca, sollecitando un umanesimo integrale che sia scuola di vita, si possono riallacciare i fili di quella dialettica tra riflessione e prassi, che accomuna i due grandi centri del Rinascimento padano. «Contiguità» e «lontananza» suggerisce Anselmi, analizzando la geografia di questo Rinascimento a proposito di Ferrara e Bologna, contiguità e lontananza non solo nelle lettere e negli *studia humanitatis*, ma nel delinearsi di uno stile di vita, nel tratteggiare i caratteri di una civiltà.

Nella costituzione di un quadro culturale complesso e relativamente omogeneo, quale sarà Ferrara nella seconda metà del xv secolo, riteniamo essenziale riconoscere l'apporto decisivo, in termini di novità pedagogica nonché di diffusione e radicamento della nuova sensibilità, del magistero di Guarino, nella misura in cui presiede alla formazione di un gruppo omogeneo e ristretto di intellettuali che concretamente attendevano alla produzione degli spettacoli e di una sensibilità diffusa che quella produzione orienterà, rendendola congruente alle attese dei fruitori.

La storiografia dello spettacolo ci ha abituato a guardare alla cultura teatrale ferrarese sotto Ercole I come ad un periodo di sperimentazione e di assoluta novità, una fioritura senza uguali ed in forte discontinuità rispetto al periodo immediatamente

⁵ Sulla ricezione della letteratura si veda ESCARPIT 1983, mentre sul rapporto tra oralità e scrittura il rimando imprescindibile è CARDONA 1983.

precedente. Da questa prospettiva, per quanto di fatto si renda conto di una frattura o forse meglio di un mutamento di stile rispetto agli anni precedenti, non si può apprezzare appieno quell'*humus* culturale da cui tale fioritura trae la linfa e in cui tiene salde le proprie radici. È per questo a nostro avviso di capitale importanza ravvisare gli elementi di continuità, i fili sottili di una complessa trama di relazioni, da cui emerge in maniera sempre più consapevole un progetto unitario di cultura teatrale.

2 Il magistero di Guarino Veronese

Il primo soggiorno di Guarino a Ferrara data intorno all'aprile del 1429, ma a causa di un'epidemia di peste il maestro già da settembre si trasferisce ad Argenta e poi a San Biagio, dove rimane fino al dicembre di quell'anno⁶. I primi contatti con la corte estense si erano avuti nel 1426 tramite uno stretto consigliere del marchese Nicolò, Giacomo Zilioli, che aveva inviato i suoi due figli, Paolo e Bonaventura, a Verona per frequentare la scuola del maestro. È lo stesso Zilioli a fare il nome di Guarino al marchese, che in quel periodo conta di accrescere il prestigio culturale della città. All'arrivo del Veronese la situazione degli studi a Ferrara non sembra essere delle più floride. Lo *Studium*, fondato nel 1391 da Alberto per concessione di Bonifacio IX⁷, sotto Nicolò stava vivendo un periodo di forte decadenza. Si può anzi affermare che l'istituzione si fosse praticamente estinta entro il 1430 (GUNDERSHEIMER 1973: 36). Certo, il giudizio di Carbone, che abbiamo su riportato, è forzato ed inclemente, però riflette una realtà nella quale l'istituzione scolastica si trascina ancora su modelli tardo-medievali, dove il latino che si insegna è quello curiale e notarile e non certamente la lingua dei classici. Ne tratteggia un quadro Sabbadini nella sua *Vita di Guarino Veronese*:

6 Per la biografia del Veronese si veda la voce *Guarino Guarini* (PISTILLI 2003) nel *Dizionario biografico degli Italiani*. La vicenda biografica dell'umanista è ricostruibile da fonti a lui prossime come DECEMBRIO 1562 e BIONDO 1503; diverse notizie, inoltre, sono reperibili in BORSETTI 1755 nonché in ROSMINI 1805. Gran parte della produzione di Guarino è stata raccolta da Remigio SABBADINI (1915-19), l'epistolario è stato integrato nel tempo da diversi contributi: LOBEL 1928, WEISS 1939, HOCHSCHILD 1955, CAMPANA 1962, COLOMBO 1965, KRISTELLER 1965, PASTORE STOCCHI 1969, KATUŠCKINA 1974, MACDONALD SHAW 1987 e più recentemente MANZOLI 2000. La bibliografia su Guarino è vastissima ed esula dai nostri scopi, basti qui citare l'ormai classico BERTONI 1921 nonché il contributo di GARIN 1967A.

7 Con la famosa bolla del 4 marzo 1391 si concedeva l'erezione dello Studio ferrarese con gli stessi privilegi delle università di Bologna e di Parigi, «con l'attribuzione del diritto di istituzione di qualsiasi facoltà sacra e profana e della licenza di concedere lauree dottorali per mano del vescovo. Di fatto lo Studio venne aperto il 18 ottobre dello stesso anno» (CHIAPPINI 2001: 91).

La cultura letteraria a Ferrara quando vi arrivò Guarino era su per giù a quel medesimo livello, in cui si trovava nelle altre città italiane avanti che vi penetrasse l'umanesimo. Nelle scuole s'insegnava come e quanto si poteva insegnare in una scuola medievale; il latino che vi si imparava e vi si scriveva non veniva attinto alle fonti classiche, ma alla tradizione e alla consuetudine curiale; era il latino dei notai, dei glossatori, dei teologi; di greco manco l'ombra. Di quelle condizioni della cultura ci lasciò un quadro desolante il Carbone; ma ivi c'è della esagerazione retorica. E poi egli scriveva nel 1460, in un tempo in cui Ferrara possedeva una delle più fiorenti scuole umanistiche italiane. Di Mantova prima di Vittorino, di Padova prima del Barzizza, di Pavia prima del Panormita e del Valla si poteva fare il medesimo quadro (SABBADINI 1891: 94).

In un certo senso l'arrivo del Guarino significa l'arrivo dell'umanesimo nella città e con questo l'estrema novità di un modello pedagogico che è anche ideale di vita⁸. Quando giunge a Ferrara il Guarino è già umanista affermato e di fama. Ha tenuto corsi a Firenze, a Venezia ed anche presso lo Studio bolognese. È conteso dalle principali città del Nord Italia ed è stato invitato a corte a Mantova da Gianfrancesco Gonzaga, del quale però ha declinato l'invito, aprendo così la strada all'arrivo in quella città di Vittorino da Feltre. Ha avuto diversi contatti con i dotti bizantini, è stato allievo di Manuele Crisolora, presso cui ha soggiornato a Costantinopoli dal 1403 al 1408 e da dove è tornato con un codice contenente tre commedie di Aristofane. È universalmente riconosciuta la sua autorità per quanto riguarda gli studi plautini. È del 1426 un corso sulle prime otto commedie di Plauto, di cui ci restano le *recollectae Plautinae*, compilate da uno scolaro a margine del codice *Vat. Lat. 1631*. Particolarmente innovativo è il suo approccio pedagogico che, se ha come obiettivo primario la diffusione e la conoscenza dei classici, e soprattutto del mondo greco, è però imperniato su «un intenso rapporto tra allievo e maestro» con «largo spazio dato anche alle attività ricreative»:

Il triplice e graduale corso di studi concepito dal G. si proponeva di abbandonare la consuetudine medievale del trivio e del quadrivio; l'intero corso si divideva così in tre momenti: corso elementare (pronuncia e studio delle flessioni regolari), corso grammaticale (diviso in parte metodica, con lo studio di flessioni irregolari, sintassi, prosodia e metrica e primi elementi di greco; e parte storica, dove la teoria appena imparata si applica direttamente ai testi) e corso retorico (interpretazione di Cicerone e Quintiliano per arrivare allo studio di Platone e Aristotele). Al comporre orale il G.

8 Che la situazione non fosse poi tanto disastrosa a Ferrara, e che l'arrivo dell'umanista di Verona fu possibile anche perché nella città si erano create le condizioni per un proficuo insegnamento del maestro, era già sottolineato a suo tempo da Bertoni: «Ferrara non era stata deserta di begli ingegni nel trecento e non era neppure deserta d'umanisti e d'uomini colti, quando nel 1429 vi giunse Guarino. Essa era, anzi, ben preparata a ricevere e comprendere il dono prezioso che il maestro di Verona le faceva, portando entro la sua cerchia il suo insegnamento e trapiantandovi la sua attività feconda» (BERTONI 1921: 21). Studi più recenti hanno messo in rilievo la presenza di più scuole a Ferrara ancora prima della fondazione dello *Studium*, si veda a questo proposito BALBONI 1995.

dedicava molta importanza, con i *themata*, semplici componimenti orali, e le *declamationes*, componimenti estesi e sviluppati. E richiedeva anche lettura ad alta voce dei testi e memorizzazione di larghi tratti di prosa e poesia. Vi era infine la tendenza a valorizzare gli autori più vari e i minori, soprattutto gli autori di testi scientifici (Plinio, Celso, Strabone, Pomponio Mela, Solino) (PISTILLI 2003: 361).

Con tutto ciò la pedagogia guariniana non si esaurisce nell'insegnamento dei classici, ma per il loro tramite mira alla formazione dell'uomo. Come testimonia Ludovico Carbone nella già citata *laudatio funebris* per il maestro: «nec enim solum recta litteratura, sed boni etiam mores a Guarino discebantur, ut veterum oratorum consuetudinem revocaret, qui non minus erant vivendi praeceptores quam dicendi auctores» (GARIN 1952: 400). Queste sue doti riconosciute ed apprezzate ne fanno l'istitutore ideale del figlio del marchese Nicolò, Leonello.

L'arrivo del maestro anima la vita culturale di Ferrara. La continua ed instancabile ricerca dei classici che caratterizza in lungo ed in largo la vicenda biografica di Guarino, fa sì che dalla città estense passino alcuni dei codici più importanti scoperti dagli umanisti. Tra gli altri, nel 1432 arriva a Ferrara il codice orsiniano (*Vat. Lat. 3870*), scoperto a Colonia nel 1425 da Niccolò da Cusa e contenente dodici nuove commedie plautine. Il codice rimarrà solo due anni a Ferrara, per poi passare nelle mani del Panormita, che lo portò con sé a Napoli, quindi ritornare nella città padana nel 1444-45.

Gli anni Trenta del secolo sono anni cruciali. Attorno all'insegnamento di Guarino si forma un circolo di umanisti dalla raffinata cultura. La corte di Nicolò, per molti versi provinciale, subisce una trasformazione radicale, che raggiunge il suo massimo splendore sotto il governo di Leonello, il quale incarna appieno l'ideale del principe umanista, colto, elegante, conoscitore del latino e del greco, amante delle lettere e tuttavia non estraneo ai piaceri propriamente cortesi e agli impegni di governo. In un certo senso proprio l'educazione di Leonello è il capolavoro pedagogico di Guarino, al quale in questi anni, su interessamento dell'amico Alberto Zancari viene offerta una cattedra presso lo Studio bolognese. Il rifiuto del maestro, che preferisce mantenere l'impegno preso con il marchese e occuparsi dell'istruzione del giovane Leonello, è indizio di come il Veronese concepisse gli *studia humanitatis* e quale ideale fosse sotteso al suo metodo pedagogico. L'educazione guariniana è educazione agli studi ed insieme progetto politico. Egli intende

realizzare il modello imperiale e classicheggiante di un regime saldo e retto da un signore illuminato, colto e raffinato, lui stesso fine letterato, per costruire una civiltà urbana pacificata, aliena da competizioni politiche e lotte civili e tutta tesa alla completa valorizzazione culturale dell'uomo (PISTILLI 2003: 362).

Di fatto Guarino dà pienamente forma all'ideale pedagogico quattrocentesco, che si allontana dal nozionismo scolastico e dall'astrattezza dei suoi modelli per cercare di giungere alla comprensione del mondo, coglierne la concretezza e non già forzarlo dentro un sistema. È ciò che Garin definisce «l'esigenza di un sapere non verbale ma reale» (GARIN 1967A: 94), la trasmissione di un ideale di vita, di un *modus vivendi*, che renda gli uomini consapevoli di sé e degli altri, nel negozio della vita cittadina. Sapere e saper vivere, riconoscendo che saper vivere significa comprendere il proprio posto ed il proprio ruolo nella città, essendo la dimensione urbana la giusta ed organica dimensione del mondo in cui si concreta il vivere dell'uomo.

In questa prospettiva alla *letteratura* non ci si accosta semplicemente dalla leva della *letterarietà*, ovverosia della critica e della comprensione dei meccanismi testuali, ma con questo punto d'appoggio si vuole giungere alla piena comprensione dell'uomo: la filologia con i suoi strumenti critici non è fine a se stessa ma serve a cogliere l'*humanitas* degli autori classici. Così Battista Guarini, che nel suo *De ordine docendi ac studendi* illustra il metodo pedagogico paterno, sottolinea più volte come nella lettura dei classici il dato primario da apprendere e ritenere sia l'insegnamento di vita e solo successivamente la forma e lo stile (GUARINI 1514 ora in PIACENTE 2002)⁹. La letteratura allora diviene un vasto patrimonio sapienziale, cui attingere per *in-formarsi*, cui ispirarsi come a modelli insuperati e tuttavia attuali, non lontani ma dialoganti con la contemporaneità. Bisogna chiarire attraverso quali meccanismi l'umanesimo riesca a fondere in una visione organica questi diversi elementi.

L'aspetto pedagogico della cultura umanistica, quell'enorme ed essenziale investimento teso alla formazione dell'uomo, è dato primario rispetto all'organicità di tale cultura al regime politico, organicità che non è mai piena e si realizza comunque solo per

9 Nel *De politia literaria* di Angelo Decembrio, soprattutto nel primo libro dedicato alla 'costruzione' di una biblioteca ideale, si insiste molto su questo approccio ai testi fondato sull'*usus rerum* o altrimenti *naturalis usus*, proprio a sottolineare come sia fondante per gli intellettuali riuniti attorno a Guarino, il riportare il dato testuale dei classici alle cose e alla concretezza, piuttosto che perdersi nei meandri della stilistica. Valga per tutte questa citazione: «Decet enim in primis ea librorum volumina perquirere, quae hominem efficiant eloquentem et industrium, a naturali usu minime discedentem» (WITTEN 2002: 152).

via di quella stessa vocazione formativa. L'istruzione del principe, se da un lato coincide con una direttrice ideale propria della pedagogia umanistica, d'altra parte rappresenta l'occasione concreta di far convergere tensioni altrimenti divergenti. Intendiamo riferirci al fatto che il circolo degli intellettuali non coincide con l'aristocrazia curtense e ne è solo in parte sovrapponibile. Il margine di movimento della comunità degli umanisti è dovuto ad un riconoscimento formale ed istituzionale della loro funzione pedagogica: delegando la formazione agli intellettuali, il potere politico ne approva uno spazio di libertà. Si assiste in misura diversa ma con molta incisività ad un fenomeno analogo a quello evidenziato da Le Goff per i periodi precedenti: il curriculum di studi diviene un nuovo metodo di reclutamento delle classi governanti (LE GOFF 1957)¹⁰. Con la formazione di Leonello, che di quel fenomeno è la parte complementare, la nuova cultura viene avvicinata alla dimensione formale del potere: dai suoi ranghi uscirà una classe di funzionari che, nella seconda metà del secolo, sarà il nerbo amministrativo e l'asse portante dello stato estense. In quanto comunità che potremmo definire liminale, gli intellettuali hanno scavato degli interstizi nelle maglie della struttura sociale, dove inserire le elaborazioni di nuovi valori e di conseguenza anche di nuove immagini e modalità di auto-rappresentarsi. La chiamata di Guarino a precettore del giovane marchese è l'atto decisivo con cui questa marginalità viene accorpata al discorso del potere: gli intellettuali ne riconoscono la legittimità, proclamano la loro indifferenza nei confronti della sua forma istituzionale e lo arricchiscono culturalmente. Questa loro indifferenza formale sottintende di fatto il riconoscimento del proprio ruolo organico al potere nella pratica

10 Seguendo le argomentazioni di Le Goff, l'incisività del nuovo metodo non sta tanto nella dimensione del fenomeno, quanto nella sua portata innovativa, nel prevedere che «questa promozione sociale [...] è compiuta per mezzo di un procedimento del tutto nuovo e rivoluzionario per l'Occidente: l'*esame*» (LE GOFF 1957: 6). Si tenga presente che, quantunque ci si riferisca agli intellettuali delle università nel XIII secolo, tali argomentazioni si attagliano bene, *mutatis mutandis*, anche al periodo in esame. Ferrara fu infatti una città che, per la sempre crescente necessità di un sistema burocratico efficiente, permise a uomini nuovi, che avessero una buona formazione, di accedere anche a elevate dignità amministrative. È il caso di Ludovico Casella, presente nella *Politia* di Dicembre come allievo di Guarino, sebbene non fosse propriamente un umanista, il quale divenne referendario di Borso (si veda GUNDERSHEIMER 1973: 98-100). Più in generale, è interessante sottolineare come non vi sia una rottura drastica con la tradizione e come per molti versi la novità del pensiero umanistico si situi lungo una linea di sviluppo che lega la nuova cultura alla scolastica. Si veda a questo proposito quanto sostenuto a suo tempo in KRISTELLER 1945. Numerosi sono gli studi sulle università e gli universitari nel XIV e nel XV secolo, che in qualche modo danno conto dell'evoluzione dal tipo dell'intellettuale medievale, tratteggiato da Le Goff, all'umanista. Per brevità citiamo alcuni tra i più rilevanti di area italiana: CAPPELLO 1977, FIORAVANTI 1981, GARIN 1967B, RAIMONDI 1956, VERGER 1973, ZANETTI 1962.

pedagogica, come si evince da alcuni passi del *De politia literaria* di Angelo Decembrio. Annota a questo proposito Albino Biondi:

Nel libro VI, parte 72, della *Politia*, il grande intellettuale Guarino Veronese e [...] Giovanni Gualengo indirizzano i loro discorsi a consolidare l'asserto che ciò che importa è che il *bene* governi la comunità, s'incarni poi esso in un uomo o in un gruppo d'uomini, cioè in un governo di principie o in un governo di repubblica (BIONDI 1982 ora in BIONDI 2008: 259).

È evidente che il *bene*, sottolineato da Biondi, non possa che discendere da una solida formazione culturale della classe dominante, i cui strumenti sono nelle mani degli umanisti. Non è un caso che il ritratto più duraturo di Leonello sarà proprio l'opera di Decembrio, dove il marchese è immortalato più nella sua dimensione di intellettuale che non di uomo di governo. Per questi motivi, la nuova cultura feconda di sé il potere politico, diversamente da altrove, e si pensi al caso di Venezia, dove gli intellettuali, pur essendo segno della potenza statale, riescono a ritagliare delle situazioni alternative rispetto ad essa (GUARINO 1995: 71). In questa direzione ci pare di cogliere un nucleo, o, per dirla con Cruciani, una possibilità del teatro del primo Quattrocento, che non vive nella concretezza di una istituzione teatrale, ma è cultura epifita, che si sostanzia nelle cerimonie cortigiane, nelle sue etichette del comportarsi e del conversare, e nelle altrettanto formali etichette degli intellettuali, dall'oratoria alle lezioni universitarie¹¹. In questo si consuma un aspetto della cultura teatrale umanistica a Ferrara, un aspetto importante, sebbene meno evidente: quel che altrove marca i lineamenti di un progetto e di un ideale culturale, che genericamente riassumiamo sotto l'etichetta di 'teatro umanistico', a Ferrara viene a coincidere con gli spazi della cultura teatrale di corte, mantenendo però quella peculiarità di fondo che consiste – a questa altezza cronologica – nel situarsi più su una dimensione progettuale e di riflessione teorica che non sul piano della prassi.

Contaminare con la nuova cultura la cultura curtense significa concretamente trasfigurare l'immagine del presente nell'immagine mitica del passato, commensurare la contemporaneità e l'archeologia, impregnare il dato fattuale di materia letteraria e attraverso questa illustrarlo, renderlo cioè figurabile ed insieme nobilitarlo. Occorre a questo

¹¹ Si pensi al discorso che si faceva sopra, nel capitolo introduttivo, sulle «possibilità» del teatro quattrocentesco. A questo proposito si rimanda alle argomentazioni in CRUCIANI 1980, specialmente alle pp. 77-78.

punto fare una precisazione su questo *principio di rappresentabilità* letteraria degli eventi, ovverosia questo meccanismo per il quale gli avvenimenti della vita cortigiana, tradotti nella pagina scritta, vengono contaminati dai riferimenti colti e acquistano una memorabilità che è data dal loro spessore spettacolare, nel senso pregnante di visibilità e dunque di attrazione (seduzione) dello sguardo. Inevitabilmente tale precisazione implica una riflessione sull'uso delle fonti. Se volessimo misurare il grado di rilevanza di un determinato evento cronachistico per il peso che esso assume nella fonte umanistica, dovremmo tenere in conto come variabile indipendente la sua *citabilità*, da intendersi come capacità non tanto di essere citata ma quanto di attrarre citazioni. Questo comporta l'iniezione di un parallelo classico che sublima, nella pagina scritta, l'evento e lo traduce in immagine viva e visibile, un'immagine di sintesi tra l'oggetto osservato e la cultura dell'osservatore, che di fatto diviene il *medium* attraverso cui si esprime, nella fonte, l'osservazione. Di questa consapevole contaminazione bisogna tenere conto, giacché si interpone come dato ostativo tra noi ed il documento, laddove il resoconto di un evento in qualche modo rappresentativo si trasforma nella pagina in meta-rappresentazione, laddove, dunque, attraverso l'*ekphrasis* si traduce e si tradisce una figurazione viviva in una figurazione letteraria¹². Come osserva Raimondo Guarino (1995: 81) per gli umanisti attraverso la scrittura la percezione del presente e delle sue celebrazioni si rovescia nel sapere del passato. Ci pare opportuno sottolineare come questo procedimento non si concretizzi solamente nell'atto dello scrivere, ma si declini variamente ad ogni livello della cultura e della rappresentazione che essa fa di sé. E se proprio in Manuele Crisolora, e dunque in uno dei più influenti maestri di Guarino, e nella sua missiva al *basileus* di Costantinopoli sulle rovine di Roma (*Patrologia Graeca*: CLVI, coll. 23-54) è stato individuato il luogo più evidente che testimonia questo meccanismo di «passaggio tra visione del passato e funzionalità della rievocazione letteraria, come nodo della relazione descrittiva tra immagini dell'antico e sapere umanistico» (GUARINO 1995: 81), possiamo a ragione ritenere come il magistero guariniano abbia plasmato questa ambiguità della figurazione di sé, propria della corte estense in questi anni.

12 Si veda su una tale concezione di *ekphrasis* BAXANDALL 1971, dove si affronta il problema di come gli umanisti attraverso il filtro di una lingua artificiale, il latino dei classici appunto, si pongono di fronte all'opera d'arte. Il rapporto tra Guarino, Crisolora e le arti visive è affrontato dallo stesso autore in BAXANDALL 1965. Sugli usi dell'antico si veda SETTIS 1986 e per gli studi teatrali CRUCIANI-TAVIANI 1980 (ora in GUARINO 1988).

2.1 *La mascherata mitologica del 1433*

Chiamare a testimone il passato per giustificare e magnificare il presente è proprio il meccanismo che vediamo in atto in quello che forse è il primo vero esperimento teatrale nella Ferrara guariniana: una mascherata mitologica del 1433. Ce la descrive Niccolò Loschi, allievo di Guarino in una lettera al fratello Francesco¹³. Val la pena riportarla per intero:

Quoniam te semper omnis antiquitatis amatorem fuisse certe scio, frater optime, et eos non solum in iocundis artibus quibusdam, verum etiam in rebus, quae possunt gloriam parere quibusque nomen immortale comparatur, imitari voluisse: quod tibi non parum fuerit ad virtutem adiumento et auxilio; praeterea cum nuper Ferrariae, autore vate Marrasio, actum sit antiquitatis aliquid, non te id fugere, quantum in me esset, aequum existimavi, quamvis eam non possis ex meis capere iocunditatem litteris, quam si oculis vidisses, nam «segnius irritant animos demissa per aurem quam quae sunt oculissubiecta fidelibus et quae ipse sibi tradit spectator» (Or. *Art. Poet.* 180) sed hoc pacto cognovisse tamen iuvabit. Festus fuit hic dies, quo in Principis aula choreae celebratae sunt magnifice. Ut nunc res et tempus expostulat, larvati saltantes aderant; nec tamen quicquam novi, quo plus hominum mentes oblectarentur, erit. Interea res iocunda et memoratu digna divini Marrasii ingenii inspecta est. In Salvatoris locum accedere nunc superiorum et inferiorum cernes ordines. Procebat ante alios radiis Apollo refulgens; aurata usque ad calcem palla satis erat ipsi deo conveniens: denique ut Apollinem cerneres. Inde nutante Bacchus gradu, ut «nec pes nec manus suum satis faceret officium» (Terenz. *Eum.* IV, 5,3) quemadmodum ait comicus, longis cornibus, tyrsu manu retinens, veniebat: hanc aiunt Marrasium formam suscepisse. Paulo post cana barba Aesculapius gradum ferebat. Inde erat operae pretium Martem furibundum stricto gladio armis fulgentibus respicere cum Bellona pariter incedere. Post has Mercurius immissis ad pedes alis. Cunctae Priapo accedente aves pavidae aufugerant: fixa erat canna capiti; inde qualem secum matrimonium adduceret comitemve (?). Nec Venus aberat speciosa admodum forma, aurato malo adveniens, matrem Cupido sequebatur, nec aliter quidem erat ac eum poetae fingunt, tela plumbea pariter et aurata iactans. Insanae praeterea Furiae, ut nonnullis terrorem immitterent. Inde Clotho Lachesis Atropos, quae, si credere dignum est, vitam hominum nent, accedebant. Nec non Hercules, leonis indutus pellem clavamque manu retinens, Cerberum triplici collo habebat. Ac multi quidem erant alii, quos dicere otiosum est. Multus fuit hominum plausus pariter et admiratio. Post vero ibi saltando paulum fuere; et inde aliqua a Marrasio edita carmina Cupido ille apud Ferrariae principem egit. Quibus pro illustri marchione carminibus Guarinus optimus praeceptor meus responsum reddidit; quae omnia ad te mitto, ut nullius rei expers sis (SABBADINI 1890: 182-183).

Giovanni Marrasio, giovane umanista siciliano¹⁴, amico e concittadino di Giovan-

13 La lettera del Loschi è tramandata dal cod. *Vat. Lat.* 3194 (f. 85) che riporta anche le due elegie recitate per la mascherata, è stata pubblicata in SABBADINI 1890, degli stralci sono stati ripubblicati in SABBADINI 1919 (vol. III pp. 294-296). Nella stessa opera (vol. II, pp. 149-154) si trovano le elegie di Marrasio e di Guarino, precedentemente pubblicate in SABBADINI 1895. Della mascherata si parla in VILLORESI 1994 e proprio in riferimento alla capacità della storiografia umanistica di modellare la prassi spettacolare coeva in GUARINO 1997.

14 Gran parte delle notizie sulla biografia di Marrasio sono ricavate dalle sue opere. Si veda a questo

ni Aurispa, organizza un corteo mascherato di divinità pagane: Apollo, Bacco impersonato dallo stesso Marrasio, Esculapio, Marte con Bellona, Mercurio, Priapo, Venere e il figlio Cupido, le Furie, le tre Parche, Ercole; ciascuno rivelato nella sua identità da un'iconografia semplice ma precisa che non lascia spazio a dubbi: le ali ai piedi di Mercurio, la pelle del leone per Ercole, la canna fissata al capo per Priapo, ecc. Chiude il corteo Cupido che recita un'elegia davanti al marchese (v. *Documenti I 1.1*). È interessante confrontare il resoconto di Nicolò Loschi che abbiamo appena citato con questa elegia e con la risposta di Guarino (v. *Documenti I 1.2*), giacché ci si trova in un certo senso davanti ad una prospettiva triplice, che interseca i diversi piani di ricezione e di produzione. Schematicamente consideriamo tre punti di vista: quella dello spettatore comune, quella dello spettatore umanista e quella dell'organizzatore/autore/attore¹⁵.

Loschi vede un corteo di divinità pagane. Annota, prima di descrivere il corteo, che si tratta di *larvati saltantes*, tuttavia questo è per lui ovvio e quasi irrilevante, dovuto semplicemente al *tempus*: l'annotazione non deriva da una profondità di sguardo. Quello che vuole evidenziare è piuttosto la *magnificentia* od ancora la raffinatezza dell'ambiente cortese e certamente non da ultimo la leggibilità dell'evento o forse più semplicemente la propria capacità di leggerlo. La citazione dall'*Eunuco* di Terenzio non è nulla di più che un riferimento colto, così come poco prima ha citato Orazio. Un corteo di divinità, quale evento mondano ma raffinato e consono al tempo di carnevale. Questa lettura di Loschi, legittima e sostanzialmente corretta, rappresenta fondamentalmente quel livello cui accennavamo indicando nella classicità un modello di comportamento e una fucina dell'immaginario cortigiano. Verosimilmente per lo stesso Nicolò III la mascherata non fu molto di più che questo ricercato e signorile corteo, condito per lui dal sapore esaltante del prestigio acquistato agli occhi dei propri ospiti per tanto raffinato mecenatismo. Si ricordi che nel 1433 erano presenti a Ferrara plenipotenziari dei Fiorentini e dei Veneziani per le trattative di pace con Filippo Maria Visconti, pace firmata

proposito la voce *Giovanni Marrasio* del *Dizionario Biografico degli Italiani* (TRAMONTANA 2008). Originario di Noto, Marrasio si trasferì prima a Bologna e poi a Siena, dove rimase per circa un decennio e dove entrò in contatto con illustri umanisti, tra questi Enea Silvio Piccolomini e Antonio Beccadelli detto il Panormita. È a Ferrara dal 1432, come attesta la sua presenza in qualità di testimone ad un diploma di laurea concesso dallo *Studium* ferrarese nel settembre di quell'anno. È della fine di agosto del 1433 il suo dottorato *in artibus et medicina* (cfr. PARDI 1900).

15 Non discutiamo sulla cultura umanistica di Loschi, semplicemente notiamo in questa occasione tre diversi punti di vista e dunque tre diverse visioni.

per intervento di Nicolò III nell'aprile di quell'anno. Proprio per tali mediazioni Nicolò acquistava fama di «paciere d'Italia», come annotava MURATORI (1821: vol. XIII, 274). Davanti a tanti illustri ospiti Nicolò offriva una prova patente della rinascita culturale della sua città. Ad un peso crescente dello stato estense sullo scacchiere politico italiano¹⁶ veniva a corrispondere in qualche modo la visibilità della sua avanguardia culturale, e soprattutto la *magnificentia* del suo principe. In questo senso la scelta di una tale cerimonia che univa raffinatezza cortigiana, gusto del classico e cultura umanistica era consona all'importanza degli eventi e degli ospiti. L'evento spettacolare è una preziosità da mostrare all'esterno, una rarità di cui far foggia. Questo ci pare possa essere anche un indizio a favore della datazione dell'evento nel 1433. Benché non sia una prova testuale, crediamo possa essere una valida indicazione contestuale.

La questione della datazione fu affrontata da Sabbadini che contestava ad Andrés l'aver scorto nel *qui fuerat* del v.52 dell'elegia di Marrasio (v. *Documenti I* 1.1) un'allusione al trapasso di Margherita Gonzaga, ponendo dunque nel 1439 il termine *post quem* per la composizione dell'elegia e dunque della mascherata. Annotava infatti Andrés: «Questo componimento del Marrasio dovrà riferirsi verso il 1440; mentre Leonello d'Este era rimasto vedovo di Margherita Gonzaga, poiché egli dice: «.....(sic) *et te, Leonelle, canam. /Dii tibi dent quaecumque velis, quaecumque rogabis, /Asper qui fuerat, sit tibi mitis Amor*» (ANDRES 1797: 141). Sabbadini al contrario rileva, da un epigramma di Marrasio dedicato a Ciriaco¹⁷, come il poeta siciliano avesse donato all'amico il carne sulle maschere. Nell'*Itinerarium* di Ciriaco d'Ancona¹⁸ si può trovare come egli si trovasse a Ferrara proprio in occasione della firma della pace nel 1433, da ciò si desume con molta precisione l'anno della mascherata, che, ricordiamo, porta in calce la dicitura *Ferrariae kal. Febr.*¹⁹.

Davanti all'evidenza testuale ogni altra prova è superflua, tuttavia ci pare opportu-

16 Va annotato che con la sua accorta politica Nicolò sta assumendo sempre più un peso preponderante nell'equilibrio politico dell'Italia settentrionale, fino ad arrivare nel 1440 ad essere nominato formalmente luogotenente del Gran Ducato di Milano e vista la mancanza di eredi di Visconti, potenzialmente suo successore. La morte sopraggiunta proprio a Milano devierà di molto il corso della storia. L'eventualità della successione, tuttavia, era così prossima da sollevare il dubbio di un avvelenamento dell'Estense.

17 L'epigramma *Ad Cyriacum Anconitanum* fu pubblicato in calce al carne sulle maschere di Marrasio scritto in risposta a Guarino in BONAVENTURA 1720: 262. Per esaustività lo riportiamo in *Documenti I* 1.4

18 *L'Itinerarium* è stato pubblicato da Lorenzo MEHUS (1742).

19 L'argomentazione si trova in SABBADINI (1915-1919: vol. III, 294).

no sottolineare come questa circostanza politica sia coerente con la datazione. Di fatto eventi spettacolari di tale rilevanza furono rari sotto il governo di Nicolò, e se la mascherata è un caso eccezionale, ciò concorda con l'eccezionalità delle personalità presenti in quella data a Ferrara. Anzi non è peregrino credere che proprio per tali presenze il marchese chiedesse ai suoi letterati l'organizzazione di un evento memorabile. E come abbiamo cercato di mostrare, la memorabilità del presente per gli umanisti è data dal riferimento alla classicità. Inoltre, una tale richiesta ci indica anche quale fosse il valore d'uso di un simile spettacolo presso la corte estense negli anni Trenta. Scorrendo le cronache cittadine dall'inizio del secolo, eccetto qualche evento di spettacolarità cerimoniale, nella duplice direzione della liturgia laica cittadina e di quella propriamente religiosa, non si ha notizia di una gestione organica dall'alto della visibilità pubblica. La presenza di alcuni buffoni di corte sotto Nicolò suggerisce che senz'altro ci fu una dimensione provata dell'intrattenimento, dimensione che talvolta poteva sfociare nel pubblico. Tuttavia non vogliamo intendere il senso di privato o pubblico in un'accezione meramente quantitativa o, ci si passi l'espressione, di *location*, quanto piuttosto nell'attribuzione di un valore di rappresentatività pubblica. Ci si può, infatti, divertire in tanti e fruire comunque di una cerimonia privata.

Per spiegare meglio quanto detto, ci può venire in aiuto un caso letterario: quello della morte del buffone Gonnella di cui si racconta in una novella del Bandello (parte IV, novella 17) e di cui Jean Fouquet ci ha lasciato uno splendido ritratto. Presunto o vero che sia, il caso è esemplare, per due ordini di motivi: è cronologicamente prossimo alla mascherata, in un periodo riconducibile al governo di Nicolò III; in secondo luogo, quantunque semplice invenzione letteraria, è indizio di una certa cultura dell'intrattenimento.

Il caso è noto, lo riassumiamo brevemente. Racconta Bandello che Gonnella avesse orchestrato una beffa a fin di bene al suo marchese, afflitto da febbre quartana. Convinto che una gran paura potesse guarire Nicolò, un giorno lo spinse giù nel Po. La beffa ottenne l'effetto voluto, per quanto l'atto, giudicato temerario, venne condannato dal Consiglio de' Savi quale lesa maestà da punire con la morte. L'estense in realtà preparava uno scherzo al buffone. Al momento dell'esecuzione il boia, anziché la mannaia, avrebbe versato su Gonnella un secchio d'acqua fredda. E così fu. Il giorno fissato per

l'esecuzione, con il popolo radunato ad assistervi, Nicolò fa mettere in atto il suo piano, senonché per la paura il povero Gonnella morì di crepacuore.

Non entriamo nel merito della veridicità dei fatti raccontati. La stessa storicità di Gonnella (o Gonella) è stata messa più volte in discussione. È ormai assodato che oltre al Pietro Gonnella, buffone attivo presso la corte di Obizzo III, ci fu sicuramente un buffone sotto il marchese Nicolò con lo stesso nome, o più verosimilmente con lo stesso soprannome. Per un effetto antonomastico quel nome diventerà a Ferrara il buffone per eccellenza. Si pensi che con il nome di Gonnella sarà ricordato un giullare dei tempi di Borso, ritratto nelle celebri pareti di Schifanoia²⁰. Si può obiettare che Bandello scriv circa cent'anni dopo la morte di Nicolò, mediato da fonti più vicine però poco affidabili come le *Facecie del Gonella* di Francesco De Canti, meglio noto come Raynaldo da Mantova (DE CANTI 1506). Oltre a ciò, va annotato come una morte del genere, attribuita anche ad altri buffoni, sia da considerarsi più una leggenda che non un fatto di cronaca (WELSFORD 1935). Tuttavia, come suggerito da Carlo GINZBURG (1996: 19-20), la novella nella sua esemplarità, per quanto possa essere fantasioso il fatto, dice di fenomeni di esplosione e di spettacolarizzazione della violenza che erano molto comuni in Italia nel Quattrocento e quindi racconta di una prassi consueta e storicamente definita. Quel che interessa ai fini del nostro discorso, con le cautele dovute alla letterarietà del caso, è il riconoscere presso quella corte che, laddove c'è una dimensione collettiva dell'intrattenimento, in questo caso l'esibizione di una finta condanna, questa dimensione non trasmette un valore pubblico, un'immagine dello stato o anche semplicemente del principe. Tra l'altro, se mettiamo da parte il (purtroppo) consueto spettacolo della violenza, in questo caso la dimensione propriamente spettacolare, di finzione, è ignota a tutti, tranne al marchese e al boia.

Non vogliamo paragonare un evento storico con un aneddoto, vogliamo con l'esemplarità dell'aneddoto riconoscere come sotto Nicolò l'uso dello spettacolo quale contenitore che veicola valori e proiezioni di sé, è concepito quale momento d'eccezionalità, che non rientra nella normale dimensione dell'intrattenimento. Questo è presente, diffuso e quotidiano, mentre lo spettacolo è insolito, raro e celebrativo. Quel che distinguerà

20 Il ritratto è andato perduto e se ne ha notizia da un'incisione settecentesca a cui si fa cenno in BEGEER 1952: 131. Non va dunque confuso con quello più celebre del buffone Scoccola, tuttora visibile sulla parete est del Salone dei Mesi.

più avanti l'approccio di Ercole starà non tanto in questa accezione di fondo – l'uso celebrativo sarà infatti la filigrana propria dello spettacolo estense –, quanto nella frequenza del ricorso a tale meccanismo.

Tornando alla nostra mascherata, ci pare che questa qualità del cerimoniale curtense sia l'aspetto rilevato e perciò messo in evidenza da Loschi. Il tutto fu celebrato *magnifice*, ottemperando alle licenze concesse dal calendario, *ut nunc res et tempus exoptulat* ed infine *multus fuit hominum plausus pariter et admiratio*. Cos'altro si può volere da una cerimonia cortigiana?

A leggere l'elegia conclusiva di Marrasio si ha, però, un'impressione diversa. Il poeta siciliano costruisce la sua elegia attorno alle maschere, insiste, con termine propriamente teatrale, sulle *Larvae*. Illustra la loro origine e la loro doppiezza: «Larvati [...] quos genuit desidiosa Venus [...] et nobis geminas facies oculosque quaternos confixit»²¹. Non c'è alcun cenno al loro essere divinità, quanto piuttosto all'essere *facies divinitatum*. Dietro i toni elegiaci del carne, dietro l'insistenza sulla breve, e però *laeta*, vita delle maschere, che hanno la facoltà di dire *quaecumque velint*, e che possono rimediare alla caducità della loro vita *cantu, saltibus atque lyra*, dietro questa superficie riecheggiante di motivi classici, si intravede una consapevolezza diversa rispetto a Loschi. Le maschere proprio in quanto tali sono proiezioni, visioni e dunque spettacolo. Nel corteo Marrasio sdoppia la sua osservazione e vede non le divinità ma i loro simulacri. Si pensi a quanto dirimente sia il fatto che a generare le maschere sia Venere e tra quelle maschere pure sia presente una Venere. È evidente che la Venere del corteo sia la *Larva* e non la dea genitrice, dunque l'una è rappresentazione dell'altra. Come se non bastasse è parte costituente della vita delle maschere ciò che nell'enciclopedia culturale di quel tempo è costitutivo dello spettacolo e dell'intrattenimento in genere: il canto, la musica e la danza. Lo sguardo di Marrasio va ancora più in là, sapendo conciliare quelle apparizioni con lo spazio della corte e con la realtà ferrarese, riconoscendo dietro le larvate figure i figuranti stessi, i *Sicani viri* – per quanto in realtà si riferisca solo a se stesso –, che hanno dato concretezza materiale alla visione. Marrasio mette in atto quel meccanismo di proiezione e di accostamento del presente al passato, di cui parlavamo sopra, e lo fa attraverso un dispositivo che potremmo definire di finzione scenica. Ci

21 SABBADINI (1915-1919: vol. II, 149) e *Documenti* I 1.1

pare di poter cogliere qui una diversa percezione dell'evento: a quella cerimoniale di Loschi se ne contrappone una propriamente spettacolare. Nella risposta che l'umanista siciliano darà a Guarino (*Documenti I* 1.3) userà per la sua mascherata il termine *fabula*, quel termine che, ovvio nella lingua latina, sarebbe diventato da lì a pochi anni il nome comune di quella produzione drammaturgica volgare che ancora non si fosse definita per generi classici. Se la mascherata è una *fabula*, il corteo allora non si esaurisce nella semplice sfilata, ma prevede una drammaturgia strutturata e uno sviluppo. Ma soprattutto una *fabula* presuppone un valore pre-esistente di spettacolo. Marrasio in quanto autore/organizzatore dell'evento proietta in esso questo valore, lo condivide e lo chiarifica durante l'evento stesso e successivamente, dovendo rispondere alle puntualizzazioni del maestro. Tuttavia questo valore non è condiviso, e perciò non è colto da tutti alla stessa maniera, anzi crediamo di potere affermare che Loschi e forse gran parte degli spettatori non lo colgano, e che quella parte di spettatori dotati degli strumenti culturali adeguati lo declinino in maniera diversa, filtrandolo attraverso la lente delle proprie conoscenze. Questo giustifica gli appunti e le correzioni che Guarino fa al lavoro di Marrasio.

Il Veronese, che parla a nome del marchese, contesta questa presunta origine delle maschere: ben altra e ben più illustre è la loro origine; fu infatti Eschilo a portarle sulla scena, arricchendole con versi, costumi e coturni. In questo caso la percezione di quelle figure mascherate è ancora diversa rispetto alle due precedenti, e non è una percezione meramente spettacolare ma propriamente teatrale. Non sono semplici maschere quelle che Guarino vede, non sono ombre fugaci apparse per una concessione calendariale, ma proprio in quanto maschere sono oggetti visibili del *teatro*; in un certo senso ne sono l'evidenza, l'occorrenza fenomenologica, in un contesto storico che non è il suo ma che lo riecheggia e lo presentifica. Sono l'immagine concreta e presente, nella nuova Atene cortigiana, del teatro, laddove questo è un'idea culturale più che un sistema di produzione di immagini e di intrattenimento. Il teatro che ha in mente Guarino non corrisponde ad una prassi nella realtà, ma è l'idea che l'umanista si è fatta dalle sue letture e dai suoi codici, un'etichetta culturale. In quello sforzo continuo di comprensione e vivificazione dell'antico c'è un oggetto che non corrisponde a nessuna prassi contemporanea e che però è funzione viva nella cultura umanistica. È questa funzione che Guarino vede inve-

rarsi nel corteo mascherato di Marrasio. In un certo senso il maestro di Verona, forte di un'idea di teatro quale valore culturale, distillatasi nel corso dei suoi studi, riconosce la prossimità tra quest'idea e la pratica spettacolare cui assiste. Una consapevolezza diversa sia da Loschi che da Marrasio. Forse, però, a quest'ultima più vicina di quanto non pensi lo stesso Veronese.

In quel meccanismo di citabilità, la validità culturale dell'evento è data dalla possibilità di riconoscere in quei lineamenti una eredità ed una connessione con l'antico, o meglio con le sue testimonianze. Marrasio, che a questi appunti del maestro risponderà con un'ulteriore elegia, menzionerà addirittura Tespi, mostrando con scaltrezza altrettanta erudizione e precisando che la sua *fabula* non intende parlare delle maschere che *prima theatra colebant*, piuttosto quelle che *nunc regia queque (sic) tenet*. Qui ancora una volta il poeta siciliano mostra la capacità di sovrapporre pratica contemporanea e riferimento erudito, di riconoscere pari dignità sia alle maschere del teatro classico che a quelle nuove della sua *fabula*. Ciò nondimeno quell'insistenza sulle *Larvae* nei due umanisti sottintende un medesimo riferimento culturale, semmai diverso è l'uso che ne fanno. Il riferimento è taciuto in Marrasio ma reso operante come prassi di spettacolo, mentre è esplicito e consapevole eppure solo progettuale in Guarino. A volere semplificare con una formula dialettica, potremmo dire che in questo dibattito tra i due umanisti si scorgono da un lato l'idea di spettacolo dall'altro l'idea di teatro dell'umanesimo. E queste idee contengono *in nuce* gli sviluppi della cultura umanistica della rappresentazione: una riflessione continua ed una visione della scena che ha la capacità di incidere in maniera sempre più efficace sulla pratica; ed una pratica, a sua volta, che parte da una diversa dimensione dello spettacolare, avente nelle cerimonie cittadine il suo referente immediato e che da queste, conflorando con quelle visioni, muove verso una consapevolezza del teatro.

Tre in conclusione sono i livelli operanti nella mascherata: cerimonia, spettacolo, teatro. Tre livelli che intersecano la prospettiva della fruizione con quella della produzione e che però non esauriscono la portata comunicativa dell'evento né la gravità culturale che nasconde. Sarebbe semplicistico, e lo si è fatto schematicamente ai soli fini dell'analisi, attribuire ad ognuno dei testimoni uno solo di questi livelli. Come se Loschi cogliesse solamente la cerimonia, Marrasio ne vedesse l'aspetto spettacolare e Guarino

lo riconducesse all'episteme teatro. In realtà, come abbiamo detto, le posizioni, soprattutto queste ultime due, sono molto più vicine di quanto non sembri, celano un humus di cultura comune, che si rende evidente piuttosto nel riferimento al presente che nell'idea del passato. È la *regia nostra*, questa *nostra corte*, che trasmette in fondo il valore e la dignità di quelle apparizioni. Che Guarino le consideri «immagini dell'idea del sapere che era il teatro» (GUARINO 1997: 272) e Marrasio ombre effimere della festa carnascialesca, pur non negando, almeno implicitamente, la parentela con quelle, è quel contesto cortigiano che le rende comunque fruibili e comprensibili, poiché offre lo spazio condiviso di intersezione dei loro molteplici significati e rende costitutiva l'ambiguità della loro figurazione.

3 Gli allievi di Guarino e la nuova lingua della corte

Nel caso della mascherata si rende evidente come il magistero di Guarino, trasmettendo gli strumenti propri della nuova cultura, che hanno modellato poi la visione e l'immaginario, contribuisce a costituire quella che di fatto si è proposta come una lingua strutturata, ossia come espressione organica di una *Weltanschauung* che coniuga idea del passato ed immagine del presente. La centralità del suo insegnamento emerge con chiarezza e con consapevolezza presso quel circolo di letterati, il cui miglior ritratto resta nelle pagine del *De politia litteraria* di Angelo Decembrio. È impossibile prescindere da quest'opera, quando si voglia tratteggiare la vita culturale della Ferrara quattrocentesca. In essa si ha testimonianza delle idee, dei fermenti, delle inclinazioni dei principali protagonisti di quella stagione. Esula dal nostro obiettivo ricostruire nei dettagli i lineamenti dell'opera: numerose attenzioni le sono state dedicate nel tempo²².

22 Il *De politia litteraria* è conservato presso la BAV, ms. *Vat. Lat. 1794*, 221 fogli da l^r a 221^v e in due edizioni a stampa (alquanto scorrette), una del 1540 ad Augusta per i tipi di Heinrich Steiner (DECEMBRIO 1540) e l'altra del 1562 presso Johann Hervagen a Basilea (DECEMBRIO 1562). È del 2002 la sua prima edizione moderna a cura di Norbert WITTEN (2002), con un lungo saggio introduttivo (pp. 7-132). Singoli capitoli sono stati nel tempo oggetto di attenzione da parte degli studiosi: CELENZA (2004) ha pubblicato il capitolo X del libro primo, PERRY (1986) il capitolo LX del libro quinto, BAXANDALL (1963) il capitolo LXVIII del libro sesto. A proposito del circolo di umanisti così come emerge dalle pagine della *Politia* si veda l'ancora ricco di interessanti osservazioni DELLA GUARDIA 1910, da aggiornare con interventi più recenti come ROSS 1990 dove si affronta la questione delle poetiche sviluppate dal circolo guariniano alla luce dei dialoghi riportati da Decembrio; ed ancora sulla tradizione dell'opera FRIGGE 1994.

Cercheremo piuttosto di riconoscere in essa quegli indizi nei quali è possibile scorgere il formarsi di questa nuova lingua che andiamo delineando²³.

Il *De politia litteraria* è, in qualche modo, un libro sulla lingua, o, come osserva GUNDERSHEIMER (1973: 70), «un *vademecum* per la gente desiderosa di parlare bene» e sappiamo quanto parlare bene significhi soprattutto presso gli umanisti essere socialmente idoneo alla propria condizione, mostrarsi civilmente integrato nel consorzio umano. Crediamo anche per questo di poter accogliere un senso più ampio per il termine “lingua”. Non già che le questioni affrontate da Decembrio non siano propriamente linguistiche: si tratta in sostanza di precetti di eloquenza e disquisizioni sulla letteratura; tuttavia, considerato che la lingua è per gli umanisti l’angolatura da cui si dispongono per guardare alla realtà, il quadro generale che emerge delinea uno stile di vita, un insieme di valori, giudizi, atteggiamenti che trascende i temi semplicemente letterari fino ad investire la vita culturale *tout court*, e, fors’anche, in un’accezione di cultura più prossima a quella dell’antropologia che non a quella degli studi letterari:

la *pulizia del mezzo linguistico* [...] non è un obiettivo da esaminare in giochi di Corte o da salotto, bensì la costruzione di uno strumento di intervento sulla realtà [...] l’obiettivo] finale è la costruzione di una nuova civiltà del linguaggio che contrapponga al latino ‘gergale’ dei secoli bui [...] il latino come lingua ‘politica’ di un ceto di cittadini impegnati nel difficile compito di guidare la comunità con giustizia ed efficienza, dotati di senso del reale («*usus rerum*») e capaci di porsi in sintonia coi bisogni collettivi (indicati come «*civilis consensus*») (BIONDI 2008: 261).

È chiaro che questa lingua in grado di incidere profondamente nella realtà è lo strumento cardine di un ben più vasto e ambizioso progetto culturale e che, dalla prospettiva degli umanisti, viene a coincidere totalmente con esso.

Occorre fare delle premesse. Se la *Politia* è il ritratto della corte, o quantomeno della sua élite culturale, allora bisogna riconoscere come questa si voglia in una qualche maniera quale specchio totalizzante della società, e di fatto essa ne produce i valori, ne delinea le strutture, ne interpreta le forme: in ultima istanza ne incarna la quintessenza. Il limite paradossale di questa situazione è che ogni altro discorso, pur quantitativamente predominante, è destinato al silenzio, giacché è questa élite a modellare per la posterità l’immagine della società. Bisogna pertanto saper distinguere il piano dell’oggettività

23 Siamo consapevoli che una tale lettura comporta l’emergere in maniera preponderante di elementi che sono secondari nell’economia dell’opera.

da quello della progettualità, riconoscere i limiti di questa e però includerla inevitabilmente nella nostra visione, che sarebbe parziale se da essa prescindesse, dal momento che in essa consiste la consapevolezza di sé propria di quella società.

Questa precisazione è necessaria, dal momento che la cultura di cui stiamo parlando, come abbiamo più volte sottolineato, situa gran parte di sé più sul piano di una consapevolezza teorica e della progettualità che non su quello dell'oggettività. Orbene, la *Politia* è il *locus* letterario in cui si idealizza questa progettualità, accedendo in un certo senso ad un secondo ed ulteriore grado di astrattezza ideologica²⁴.

Fatte queste premesse, possiamo provare ad inserire nel nostro quadro, crediamo a ragione, gli elementi che ci vengono offerti da Decembrio per cercare di individuare la consapevolezza di questa diversità culturale, che si riflette nella diversità linguistica. Certo il primissimo dato di cui tener conto è proprio la centralità della cultura e di una solida formazione per il buon governo della città. Chiara conferma che il magistero guariniano è anche progetto politico. Se quarant'anni più tardi la corte estense sarà il motore di una nuova stagione di politica culturale, è in questo magistero che quel fermento si radicherà e si giustificherà.

Altro dato a nostro avviso significativo è l'ambivalente atteggiamento della corte rispetto alla tradizione. Si può citare a questo proposito, come ha fatto lo stesso Biondi, l'episodio (*liber* II, *pars* 21) in cui si riferisce di un rito tradizionale per il giorno della festa di san Giovanni Battista:

[...] caeterum ex nostris Ioannes Gualengus, licet aevo maturior, matutinus tamen accesserat Leonellum principem ad ficus biferas ex virecto suo quam pulcherrimo decerpendas invitaturus; erat enim praecoces. Porro dies festivissimus Ioanni Baptistae dicatus. Itaque viso repente sacrificio mox captandi roris studio, ut eius diei mane summo ritus est, et novellae frugis aviditate principem frequentiores secuti sumus. Verum enim irroratio ea non pro vulgari fuit consuetudine, sed ex aquae rosaceae decoctione, quam in argenteo labro Ioannes ipse sub dio per noctem medias inter erba omiserat. Eo vase complexo senior Leonelli splendoris vultus et omnium ora vestemque conspersit (WITTEN 2002: 217).

Giovanni Gualengo invita Leonello e la sua corte ad assaggiare i fichi dal suo orto. È la festa di san Giovanni Battista e tradizione vuole che si faccia una sorta di abluzione rituale con la rugiada. Anche Leonello rispetta la tradizione, ma quanta consa-

²⁴ Decembrio ammette come proprio modello le *Atticae Noctes* di Aulo Gellio confessando così di idealizzare il suo racconto. Sulla questione si veda BARON 1951.

pevolezza della distanza tra la *vulgaris consuetudo* e la rarefatta cerimonia cortigiana! Oltre alla raffinatezza del decotto di rose per profumare l'acqua conservata nel vaso d'argento, c'è l'affermazione di una distanza culturale che trasforma le pratiche rituali comuni in forme elaborate e dotte di una ritualità altra. Questo ristretto gruppo di intellettuali elabora una sorta di nuova religiosità laica e profana, che celebra i propri valori trasfigurando e traducendo in una lingua nuova le vecchie consuetudini. Precisa BIONDI: «Questa religiosità 'altra' è una *pietas* mondana che sa collocare al giusto posto i valori della vita e della morte, privilegiando comunque la vita “actuosa”, quella che si vive nella tensione ferma di un progetto di azione tra gli uomini e per gli uomini» (2008: 260). Una religiosità, dunque, anche politica e che ad un progetto politico indirizza la costruzione dei suoi sistemi simbolici. Più avanti vedremo come Ercole farà uno stesso uso politico di cerimonie incentrate sulla sua persona, usando però non più i termini della *lingua letteraria* ma quelli propri della *lingua religiosa*.

Si rende evidente in questo episodio come la corte costruisca una modalità di rapportarsi alla cultura popolare che la sussume, la trasforma e la rielabora in forme nuove. Una tale cerimonia si struttura inevitabilmente *ad excludendum*, giacché non solo risulterebbe estranea a buona parte dei sudditi di Leonello, ma rischierebbe di apparire, quando non semplicemente sontuosa, addirittura incomprensibile: un tale progetto politico rischia di non avere radicamento, di essere un compiacimento dei pochi che l'hanno elaborato e non ottenere quel *civilis consensus* che pure ricerca e che è inevitabile sostegno di ogni potere. Anche per questo in più luoghi della *Politia* troviamo quella ristretta cerchia di intellettuali intenta a convertire monaci, preti e maestri alla loro *latinitas*, riconoscendo in questi, così lontani dalla loro sensibilità, una capacità di raggiungere un pubblico più ampio e più diversificato, come se, per loro tramite, quella tensione pedagogica potesse trasmettersi a tutti i sudditi della “ben ordinata città”.

Questo scollamento dal sentire comune si rende ancora più evidente quando ci si soffermi a valutare quali libri includa e soprattutto quali escluda Leonello dalla sua biblioteca. Il libro primo della *Politia* è in gran parte dedicato proprio a questo argomento. Leonello si dilunga sui criteri da seguire per allestire una biblioteca, non tralasciando gli aspetti concreti di conservazione, cura e confezione dei libri. Poi comincia un lungo *excursus* su quali autori accettare e quali tralasciare. È ovvio che la scelta ricada sui classi-

ci a discapito dei contemporanei. Non è nostro obiettivo riportare qua le argomentazioni del giovane marchese né la classifica che egli stila degli autori migliori, per quanto riconosca che molto dipenda dal gusto personale e che questo sia il riflesso di esigenze particolari. Però salta agli occhi l'assenza di libri religiosi dalla sua biblioteca. È Feltrino Boiardo a farlo notare al marchese: «Cur enim de theologiae libris seu divinae legis scriptoribus nulla abs te mentio, cum in eorum lectione praesertim saepe delecteris? Nonne et ii nostram attinget bibliothecam?» (WITTEN 2002: 170). La domanda già per se stessa merita una riflessione. Il fatto che venga posta denota l'evidenza di questa mancanza: è fuori dal comune che sia assente questo riferimento essenziale per la cultura del tempo, c'è qualcosa di assolutamente nuovo ed assolutamente diverso in questo. La risposta ne è conferma. Non che non siano importanti i libri religiosi, argomenta Leonello, ma sono più idonei a coloro che ormai possono richiudersi in sé stessi e pensare alla loro anima non avendo più impegni nella vita civile: gli anziani dunque; ma per chi ancora è immerso nell'umano consorzio e vuole portare il suo contributo al miglioramento culturale della società questi libri sarebbero una distrazione (WITTEN 2002:170-172). Insomma Leonello è consapevole che la sua idea di cultura è altro dallo stile comune: il suo progetto parla una lingua diversa, e questa lingua ha i suoi autori di riferimento, tra i quali spicca Terenzio. Anche in questo caso oltre allo stile, pure apprezzato, se ne elogia l'insegnamento morale.

3.1 *Terenzio tra le diverse lingue*

Veniamo con questo ad un ulteriore e decisivo apporto di Guarino alla cultura teatrale ferrarese: la diffusione, per il tramite del suo insegnamento, dei comici latini e di Terenzio in particolare. Mantenendo l'impostazione del nostro discorso, guardiamo la questione alla luce di questa dialettica tra lingue diverse. Ci viene in soccorso ancora una volta Angelo Decembrio che ci racconta di una disputa proprio su Terenzio tra Guarino, Leonello ed un religioso, un certo «Augustinus monachus, ordinis minorum, summa gravitate praeditus, homo vitae penitus religiosae, qui apud populum more vernaculo frequentes habere soleret declamationes»²⁵ (WITTEN 2002: 403). I termini della disputa sono consueti per il tempo e riguardano la liceità o al limite la moralità nella

²⁵ È da sottolineare il rilievo di Decembrio sul fatto che questo monaco Agostino sia un predicatore molto attivo e noto al popolo. Si pensi a quanto argomentato appena sopra.

lettura dei classici, tanto più nel caso di autori di commedie, nelle quali si agitano tra i personaggi donne di malaffare e ruffiani d'ogni risma.

Le argomentazioni del monaco non sono una novità per i tempi. È interessante piuttosto notare le controdeduzioni di chi difende il poeta comico: il male di cui sono portatori alcuni personaggi terenziani è dovuto ad una esigenza di realismo della rappresentazione. D'altro canto non si possono mica bruciare i vangeli e biasimare gli evangelisti perché raccontano di Giuda! Ancora una volta i gusti e le inclinazioni del circolo guariniano si mostrano in accordo con una visione concreta e applicata della letteratura. A questi uomini preme, attraverso la loro formazione, potere incidere in maniera effettiva nella società. L'opzione di fondo è quella della *via activa* e in questo quadro si inserisce Terenzio quale maestro di vita. La preferenza per un autore teatrale allora si dimostra non casuale, ma organica a questa visione: il valore riconosciuto al teatro terenziano è dovuto alla capacità di ammaestrare più che di dilettere. Questa intuizione del teatro come strumento politico di orientamento e formazione della *civitas* sarà resa operante da Ercole, che, abbandonando l'elitarismo dei guariniani, troverà attraverso lo spettacolo il modo di diffondere con uno strumento più efficace e più accessibile i suoi precetti²⁶.

In questa prospettiva incentrata sul definirsi di una lingua di corte, che istituisce uno scarto rispetto alla lingua comune e massimamente rispetto alla *lingua clerici*, questa polemica con il monaco Agostino, molto noto al popolo, come annota Decembrio, è indizio di una distanza segnata e ribadita, di una coscienza da parte del circolo degli intellettuali della propria alterità culturale, ma anche di un riconoscimento dell'incisività e del radicamento popolare di quella lingua altra. Non sfugga inoltre che il pregio di questi monaci, sebbene non di Agostino, sta spesso nel riuscire a parlare tutte e due le lingue, e dunque nell'avere gli strumenti per porsi quale tramite tra potere politico e sudditi.

È il caso di Giovanni da Prato, noto per la polemica che lo contrappose a Guarino sulla liceità di leggere Terenzio nella scuola²⁷. Nel corso del Quattrocento fu disputa al-

26 A questo proposito è indicativa l'interpretazione che suggerisce Pellegrino Prisciani degli spettacoli come ammaestramento del popolo (cfr. la nota 33 dell'Introduzione).

27 Sulla polemica tra Giovanni da Prato e Guarino si veda PIANA 1982.

quanto diffusa²⁸ quella che contrapponeva gli umanisti ai religiosi su quali autori proporre e quali evitare, quali i buoni e quali i cattivi; in questo caso, però, il problema investiva direttamente il sistema pedagogico e di fatto tutto l'impianto del magistero guariniano. Durante la Quaresima del 1450, il predicatore aveva scagliato i suoi strali contro gli autori licenziosi e tra questi era finito Terenzio, su cui quell'anno Guarino aveva tenuto un corso. Il Veronese, di solito schivo e restio ad entrare in polemica, scrisse una circostanziata risposta al frate²⁹, in cui affiancando agli autori classici citazioni da autori cristiani, in particolare Agostino e Girolamo, mostrava quanto salutare fosse l'insegnamento dei classici, e soprattutto quanto moralmente utile per l'educazione dei fanciulli fosse Terenzio, che, se era pur vero che popolava le sue commedie con viziosi e meretrici, aveva il grande pregio alla fine di renderli disgustosi e riprovevoli: attraverso una tale lettura si potevano conoscere i pericoli del mondo ed evitarli. Dal canto suo Giovanni da Prato non era uno sprovveduto³⁰ e nella sua *Defensio fr. Iohannis Pratensis contra Guarinum atque impudicos auctores*³¹ mostrò la capacità di saper maneggiare anch'egli i classici e di avere una certa cultura letteraria. A differenza del monaco Agostino, che aveva condannato tutti i classici indifferentemente, Giovanni salvava gli autori "buoni", Virgilio tra tutti, con l'eccezione di qualche luogo – difficilmente la fedifraga Didone si sarebbe potuta salvare dalla veemenza del frate! Tuttavia le sue argomentazioni mostravano di segnare il passo e rivelavano «l'inefficacia del persistere in un tipo di difesa della cultura pagana, che non rifiutasse o ribaltasse radicalmente il concetto stesso di 'oscenità' e 'licenziosità' » (BACCHELLI 2003: 186).

Giovanni da Prato dunque esibì un'abilità maggiore rispetto al monaco Agostino che sbraitava vanamente le sue ragioni a Leonello, e si dimostrò capace di intendere i dotti e al contempo, cosa politicamente più rilevante, farsi capire dal popolo. Se la sufficienza con cui Leonello e Guarino avevano trattato Agostino era sintomo evidente del loro elitarismo, le ragioni ben più argomentate per controbattere a Giovanni palesavano la coscienza, oltreché di un livello intellettuale non riconosciuto al primo, di una rilevanza di tale figura. Che l'azione di Giovanni da Prato fosse incisiva, fu evidente quan-

28 Si pensi alla nota polemica che oppose Coluccio Salutati a Giovanni Dominici e a Giovanni da San Miniato (si veda a questo proposito LANZA 1989).

29 Cfr. SABBADINI 1915-1919: vol. II, 519-32.

30 Si era addottorato a Bologna in diritto

31 Pubblicata da ZACCARIA 1762: 326-336 e in parte da SABBADINI (1915-1919: vol. II, 532-533).

do, predicando per la Quaresima del 1452 a Reggio Emilia contro il permesso riconosciuto agli Ebrei di concedere prestiti ad usura, il frate costrinse lo stesso Borso a rassicurare i reggiani che una tale licenza era stata autorizzata da una bolla apostolica (BALLETTI 1930: 46). C'è da credere che lo zelo religioso del frate, che aveva condannato non solo Terenzio, ma chiunque lo leggesse o lo insegnasse o lo copiasse o lo vendesse, avesse scosso le coscienze. Guarino, cui premeva massimamente l'educazione morale dei fanciulli, non esitò a difendere prima che gli autori amati il suo stesso metodo pedagogico.

Al di là della disputa, e delle ragioni pedagogiche, va annotato come la difesa di Terenzio preme particolarmente a Guarino ed ai suoi allievi. Il commediografo è uno dei capisaldi dell'insegnamento del Veronese nonché uno degli autori preferiti dallo stesso Leonello. La preferenza accordata al comico ha diverse ragioni, certamente non mancano quelle di ordine stilistico. Terenzio è per Guarino un esempio di perfetto di oratore elegante e squisito (SABBADINI 1891: 147) e per questo è uno degli autori più citati del suo *Epistolario*. Abbiamo però annotato come lo stile sia nell'insegnamento di Guarino momento successivo all'insegnamento morale e alla formazione umana dell'individuo, e forse questo è il vero motivo della predilezione concessa al poeta di Cartagine: si riconosce in lui un vero ed insuperato maestro di vita. Il giudizio che ne dà Leonello a questo proposito è assai indicativo: «docet enim in primis ipse comicus naturaliter vivere, providum et cautum hominem fieri ab adulantibus, iisque adhaerere negociis, quod optimus est, quae consilio regi possunt, caetera uti vana inutiliaque relinquenda» (WITTEN 2002:155). Il *naturaliter* è affine all'*usus rerum* o al già incontrato *naturalis usus* (v. nota 9), tutti termini che ricorrono spesso nell'opera di Decembrio e mostrano come, per il circolo guariniano, i classici non siano semplicemente dei modelli linguistici, o, peggio, repertori di *sententiae* da sfoggiare nelle conversazioni cortigiane, ma siano dei maestri che indirizzano verso uno stile di vita «a naturalium ordine minime discrepante» (WITTEN 2002: 164).

In effetti nella biblioteca ideale leonelliana, quella che il marchese illustra nelle pagine del *Politia*, Terenzio è collocato subito dopo Virgilio e addirittura prima di Cicerone (WITTEN 2002: 152). Nel giustificare questa preferenza, Leonello insiste soprattutto su argomenti di ordine morale: l'insegnamento del comico, poiché realistico ed incen-

trato sull'uomo comune, è utile a uomini di ogni condizione, a differenza di Cicerone che risulta essere più elitario e meno pratico. A margine di tali argomentazioni, Marco Villoresi, che si è già occupato del ruolo di Guarino nella formazione della cultura teatrale a Ferrara, annota: «È indubbio che questi giudizi così perentori e quella sorta di graduatorie letterarie hanno un valore tutt'altro che effimero, in quanto riflettono i fondamenti di quel programma culturale ideato e diffuso da Guarino» (VILLORESI 1994: 28-29).

Gli autori teatrali per le peculiarità della loro produzione, per quella consistenza di realismo e di senso comune, per quella capacità di rispecchiare meglio che altri la vita, per la loro scrittura sempre in accordo con l'*usus rerum*, con la natura delle cose – verrebbe da dire proprio perché poeti *comici* – entrano di diritto nel progetto pedagogico di Guarino.

Autore di massime assai care alla precettistica medievale, Terenzio in realtà non è estraneo alle scuole del Medioevo. In Guarino però si nota una consapevolezza nuova, che valuta l'opera terenziana in maniera organica, non isolandone alcune massime come era uso nelle scuole medievali, sebbene non siano rari nemmeno a Ferrara libelli *ex dictis Terentii*³². Nel maestro il rapporto con l'autore passa attraverso lo sforzo filologico di recupero dei testi e la fatica continua per una corretta interpretazione, perfezionandosi grazie allo studio sugli antichi commentatori, come nel 1428 quando chiede una copia del trattato di Prisciano *In carmina Terentii*, che riuscirà ad avere nel 1432 (PISTILLI 2003: 361). La filologia è lo strumento che permette un dialogo autentico con gli antichi, poiché permette di cogliere ciò che veramente hanno detto e non ciò che gli si vuole far dire. Solo così è possibile trarre giovamento dalla lettura³³.

Alla predilezione per Terenzio va accostato lo studio continuo di Plauto. Abbiamo già accennato al corso del 1426, prima dell'arrivo nella città estense, sul comico di Sarsina, come pure all'interessamento per far arrivare a Ferrara il codice Orsiniano con le nuove commedie scoperte da Nicolò Cusano. Certo se Plauto appare più vivace e più

32 Certamente Leonello possiede almeno un libro di massime di Plauto e Terenzio come afferma nel *De politia literaria*: «Est apud me libellus dictorum in Terentio Plautoque notabilium» (WITTEN 2002: 156) e forse ancora un altro libro del solo Terenzio, come si deduce da un pagamento registrato alla Camera marchionale il 2 luglio 1435 (v. *Documenti I* 2.1).

33 Leonello, sulla scia del maestro sottolinea, l'importanza di poter leggere un testo emendato e corretto. È il caso di Plauto dopo il ritrovamento del Cusano che amplia e corregge la conoscenza del sarsinate (WITTEN 2002:158).

idoneo a suscitare il riso, per quella lingua in cui abbondano *iocos plurimos et sales* (WITTEN 2002: 158), il paragone tra i due comici è falsato da quel valore morale riconosciuto a Terenzio e che difficilmente può riconoscersi in Plauto. Ciononostante il Veronese non esitò ad includerlo nei suoi programmi scolastici.

È a nostro avviso impossibile trascurare questa solerte e continua attenzione che Guarino dedicò ai due comici, i quali contribuirono a forgiare i termini di quella *lingua litteraria* che il maestro elaborò in lunghi anni di attività. L'intensa stagione teatrale erculea, che talvolta nella storiografia si è isterilita nell'etichetta di *festival plautini*, come se tutto il fermento culturale che la produsse si fosse esaurito nelle messe in scena di Plauto, trova proprio in quest'opera e in questo magistero il suo più certo e fermo radicamento. Guarino non esitò a servirsi dei due poeti per l'educazione dei figli (VILLORESI 1994: 24n) e proprio uno dei suoi figli, Battista Guarino sarà tra i principali traduttori di Plauto negli anni Ottanta, quando Ercole chiederà non testi ma copioni per le sue messe in scena. Intuito però il rischio dell'alterità profonda di quella lingua, l'abisso tra la *politita latinitas* e la lingua dei sudditi, Ercole la contaminerà con i moduli di quei predicatori che i guariniani avevano sbeffeggiato: le sacre rappresentazioni saranno un capitolo importante del suo progetto politico.

Riteniamo che questa diffusione "politica" dei comici latini abbia influito sulla cultura teatrale ferrarese più che la drammaturgia umanistica che, pure, si sviluppò attorno al maestro di Verona. Opere come *l'Iside* di Francesco Ariosto o la *Michaelida* di Ziliolo Zilioli³⁴, che in qualche modo riflettono anch'esse il magistero guariniano, rimangono su un piano di esercizio letterario, non plasmando né riflettendo quella sensibilità pedagogica che tanta parte ha nelle intenzioni di Guarino e Leonello.

4 La nuova lingua nelle arti

Il progetto culturale leonelliano, fatto proprio dalla corte, ci si mostra quale programma politico volto alla formazione di un uomo consapevole della propria dirompente novità, che si confronta con la classicità non già per emularla pedissequamente, ma per ritrovare in essa il metro della sua propria grandezza. Tale concezione non si esaurisce nell'affermazione della nuova lingua ma per essa rinnova e plasma di sé ogni espres-

34 Un'analisi di queste opere è in VILLORESI 1994.

sione culturale cittadina. La radicalità di un siffatto proponimento, che non muove dalla ricerca del consenso per un potere già di fatto saldo e riconosciuto ma da uno slancio ideologico, si riversa pertanto sulla vita della città, indirizzandola verso l'ideale della *polita latinitas*.

La cultura figurativa stessa viene fecondata ed informata dai principi che muovono il progetto politico del giovane marchese, si da avviare un'intensa stagione di fioritura artistica. Nel decennio del governo di Leonello passano da Ferrara alcuni degli artisti più significativi del periodo:

se il Pisanello lavorava nel 1441 ad un ritratto di Leonello e più tardi dipingeva una tavola per la "delizia" di Belriguardo, se al fiammingo Rogier van der Weiden si deve il famoso trittico collocato nello studio di Belfiore, se Jacopo Bellini ritrasse, nello stesso periodo del Pisanello, il giovane marchese [...], se Angelo da Siena, sempre a Belfiore, fu incaricato di un ciclo di decorazioni, nel 1449 giungevano a Ferrara Piero della Francesca e il giovanissimo Andrea Mantegna (CHIAPPINI 2001: 126).

Non si tratta di magnificare il mecenatismo di Leonello, il quale, se lo si pone su di un piano meramente quantitativo, non è assai diverso da quello degli altri principi di casa d'Este che gli succederanno nel governo della città. Bisogna piuttosto sottolineare come tali presenze riflettano una concezione dell'arte organica al discorso della corte. Da Pisanello (1441) a Piero (1449), in meno di un decennio ci si mostra l'efficacia di quel programma che orienta verso una nuova direzione le arti visive a Ferrara. Di lì a meno di un ventennio ulteriori rivolgimenti – politici, culturali e di conseguenza stilistici – caratterizzeranno la tanto nota *officina ferrarese*³⁵: indizio eloquente di come la vita culturale in città cambierà sottilmente ma definitivamente rispetto alla strada indicata da Leonello e Guarino.

Certo non si può negare che, per quanto è possibile leggere dalle pagine dell'opera di Decembrio, lo stesso Leonello dia un giudizio tutt'altro che positivo delle arti figurative. Come osservava BAXANDALL «Leonello repudiates the painter's claim to *ingenium* and the rejection becomes in turn part of the highly restrictive view of the range of painting and sculpture put forward at the end of his speech» (1963: 309). Con *ingenium* bisogna intendere, come precisa più avanti lo studioso, «the personal, individual element in creation, making use of and vitalizing the impersonal *artificium* common to

35 Sull'arte ferrarese sotto Leonello e Borso si veda il recente catalogo della mostra NATALE 2007, cui si rimanda per ulteriori approfondimenti bibliografici.

all poets» (320-321). In definitiva il pittore per Leonello è un semplice artigiano, mero riproduttore della natura. Tuttavia, oltre il giudizio apparentemente perentorio del marchese, le presenze succitate stanno ad indicare una situazione certo più complessa³⁶. Gli stessi umanisti durante il discorso di Leonello, riportato nel capitolo 68 della *Politia*, argomentano in difesa delle arti visive e Tito Strozzi, con un vero e proprio *coup de théâtre*, mostra la potenza seducente delle immagini:

At Titus facete concludens adiecit: “Et ego non ex romanorum antiquis monumentis, sed ex ferrariensium puellarum novis insignibus vultum habeo virginis, minima compactum in pyxide, aurea coma, pro cuius nuper interitu cum lacrymabile carmen excudissem. Hoc quoque teneo perpetuae dulcisque memoriae testimonium, in quo nihil videtur praeter vocem deesse.” Simul haec dicens pyxidem virginei vultus aperuit omnibus dulce spectaculum (WITTEN 2002: 432).

Una potenza, quella visiva, in grado di commuovere, al punto che Ludovico Carbone a proposito del ritrattistica pisanelliana annota «mihi lacrymae ad oculos veniant» (citato in ZIPPEL 1902: 406). Se alle argomentazioni degli umanisti si aggiunge che Guarino esprime parole di elogio per gli artisti che lavorano a Belfiore, soprattutto per Pisanello e Angelo Maccagnino, se ne deduce che l'effettiva opinione sulle arti sia più complessa di quanto il giudizio di Leonello lasci intravedere. Infatti il marchese stesso, articolando ulteriormente il suo pensiero, chiarisce come sia da apprezzarsi maggiormente quell'arte che più imita gli antichi. C'è, dunque, un canone artistico che emerge dal suo discorso e che rispecchia a fondo la sua prossimità con il programma culturale che abbiamo qui delineato e che ha in Guarino Veronese il suo instancabile maestro.

Mitigata l'apparenza categorica del suo giudizio, si può rivalutare il mecenatismo di Leonello non nella semplice prospettiva della magnificenza tipica di ogni principe del periodo, ma in ragione dell'insegnamento guariniano, volto a fare della corte e della stessa Ferrara la città delle Muse³⁷. Che questa tensione ideale, poi, si contaminasse nella pratica è inevitabile, come inevitabile è la discrepanza tra il gusto del marchese e la sua “teoria estetica”. La cultura umanistica vive e si esprime nella continua dialettica tra ideale e reale: attraverso il filtro dell'utopia si guarda alla realtà, con l'esercizio della realtà si dà forma all'utopia.

36 Si vedi anche, a questo proposito, MACIOCE 2007.

37 È indicativa, a questo proposito la lettera che Guarino invia a Leonello, datata 5 novembre 1447, in cui suggerisce i motivi iconografici per la rappresentazione delle muse a Belfiore, (cfr. SABBADINI 1919: vol. II, 498-500)

4.1 La presenza di Leon Battista Alberti e il *De re aedificatoria*

Sulla base di quanto fin qui detto, emerge il tentativo di Leonello di disegnare una complessa geografia culturale, che si mostra essere diversa rispetto a quella che si delinerà più avanti con Borso ed Ercole. Una geografia che avvicinerà Ferrara da un lato alla direttrice “classicista” di Firenze e Roma e dall'altro farà della città padana un importante centro d'irradiazione dell'arte nordica e fiamminga, rivelando «un'inclinazione di gusto, che trova sorprendente risonanza proprio all'interno dei circoli umanistici che avevano sottovalutato le potenzialità delle arti figurative» (MACIOCE 2009: 121)³⁸. Questa inclinazione non è estranea all'impianto ideologico della corte: l'arte fiamminga con le sue innovazioni tecnico-stilistiche, tra tutte la pittura ad olio, «sembrava incontrarsi con i principi di classica ascendenza dell'*ars, varietas et expressio*, su cui fondava l'ideale estetico degli umanisti» (ivi). È ovvio che queste annotazioni e le tendenze che ne emergono sono più indicazioni di massima che non precisi riferimenti; men che meno pretendono di attribuire ad uno stile culturale che caratterizza un'intera epoca ed un'intera città la compattezza e l'uniformità di un monolite. Certo è che questi orientamenti, a nostro avviso, meglio spiegano alcune peculiarità della cultura materiale sotto Leonello. La presenza di artisti toscani a Ferrara, pur continua durante tutto il xv secolo, proprio in questo periodo assume una proporzione di un certo rilievo; si tratta spesso di maestranze tutto sommato dal basso profilo culturale, però assai incisive nella concreta messa in opera della cultura figurativa – e ben sappiamo quanto la cultura materiale scavi sotterranei torrenti che vivificano le forme teatrali! –; ma in alcuni casi si registra la presenza di alcune tra le personalità più rilevanti nel panorama culturale coevo. È il caso di Piero, come già si è detto, ma anche, se acquisiamo al nostro discorso una geografia non fisica ma propriamente culturale, Leon Battista Alberti³⁹, la cui influenza traspare tra le righe del giudizio estetico “classicista” di Leonello⁴⁰.

Il marchese commissionerà ad Alberti il *De re aedificatoria*⁴¹, che diverrà un rife-

38 A queste due principali direttrici va affiancata la continua e rilevante influenza che la cultura borgognona eserciterà su Ferrara. Si veda a questo proposito RICCI 2007.

39 Sul rapporto privilegiato dell'architetto-umanista genovese con la città di Firenze si veda BOSCHETTO 2000 e più recentemente il catalogo della mostra sull'Alberti e le arti a Firenze ACIDINI-MOROLLI 2006.

40 L'influenza di Leon Battista Alberti sull'estetica di Leonello e dei guariniani è stata discussa, a partire dal capitolo LXVIII della *Politia*, da BAXANDALL 1963.

41 La committenza dell'opera è confermata dallo stesso Alberti nei *Ludi rerum mathematicarum*, dove, rivolto a Melisaduse d'Este, cui è dedicata l'opera, afferma: «que' miei libri de architectura, quale io

rimento costante nel lungo ed intricato percorso dell'esegesi vitruviana, ponendosi così quale punto di snodo imprescindibile nella riflessione rinascimentale sullo spazio del teatro. Se è vero che tanta parte del travaglio intellettuale sul teatro nel Rinascimento consiste, da un lato, proprio in questa riflessione sullo spazio, dall'altro, nella riscoperta della drammaturgia antica, è emblematico che proprio nella Ferrara leonelliana questi due aspetti trovino un momento di approfondimento e di svolta. Bisogna riconoscere, allora, che allo “sperimentalismo di prassi” della stagione teatrale erculea, che già duplicemente si esprime nel modulo scenografico della “città ferrarese” e nelle messe in scena di Plauto e Terenzio⁴², corrisponde uno “sperimentalismo teorico” sotto Leonello, anche questo nelle due direzioni indicate, di una attenzione speculativa rivolta allo spazio, con il *De re aedificatoria* dell'Alberti⁴³ e di una profonda opera di riscoperta e di diffusione dei comici latini ad opera di Guarino, come mostrato sopra.

L'attività di Leon Battista Alberti a Ferrara è di fatto quella di consulente per l'architettura (GRAYSON 1960B), il suo ruolo è attestato per il concorso indetto per la realizzazione del monumento equestre a Nicolò III⁴⁴ nonché per il campanile della cattedrale. In queste occasioni, come rileva Giulio Carlo Argan

l'umanesimo architettonico dell'Al[berti] ha ancora *un accento prevalentemente letterario*: nel primo caso, il monumento è concepito come un prezioso frammento antico, nel secondo il tema strutturale tipicamente medievale del campanile è interpretato classicamente, mediante l'audace rivestimento di ordini di colonne sovrapposte (ARGAN 1960: 711; corsivo mio).

È significativo che l'opera dell'architetto a Ferrara rifletta un accento letterario. C'è una prossimità ideologica ed una corrispondenza programmatica tra Alberti e la corte che lo invita e lo accoglie⁴⁵. Il *De re aedificatoria* riflette questo contesto di com-

scrissi richiesto dallo Illustrissimo vostro fratello, mio signore, messer Leonello» (GRAYSON 1973: vol. III, 156).

42 Sperimentalismo che si esprime anche in sede teorica negli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani, che risentono però e si mostrano consapevoli della prassi spettacolare sotto Ercole, maggiormente laddove recuperano la tradizione scenica delle sacre rappresentazioni e una più ampia e variegata concezione dell'idea del luogo teatrale (per queste questioni cfr. *infra*, cap. IV 4.3)

43 Sul *De re aedificatoria* si vedano, tra gli altri, gli ancora attuali studi di GRAYSON 1960A (riedito nel 1998) e WESTFALL 1969 e più recentemente CALZONA ET AL. 2007, cui si rimanda per la pluralità degli interventi e degli approcci oltre che per ulteriori riferimenti bibliografici; il rapporto tra Alberti, gli umanisti e Vitruvio è stato affrontato in GÜNTHER 1999.

44 In questo caso Alberti fa parte della commissione giudicatrice del concorso (MACIOCE 2009: 121). BAXANDALL lega quest'esperienza alla composizione del *De equo animante*: «*De aequo animante* rose out of discussion about the equestrian figure planned as his [Nicolò III's] memorial» (1963: 306).

45 Non sembri contrastante questa prossimità tra la corte estense, fautrice della lingua latina e Alberti,

mittenza e di produzione⁴⁶, mostrando un accostamento attivo, dialettico e critico alle norme vitruviane, e avanzando il problema concreto della funzione del teatro all'interno della cultura umanistica. Ancora una volta, il confronto paritetico con la classicità non si limita ad accogliere la lettera degli antichi, ma la vivifica con lo spirito moderno. Un aspetto ci pare essenziale nella visione albertiana del teatro, aspetto che consideriamo coerente con la cultura del circolo guariniano: «l'autonomia critica porta l'Alberti a definire il teatro non soltanto univocamente come luogo di rappresentazione, ma anche [...] come luogo di celebrazione» (ATTOLINI 1988: 55). Se proviamo a leggere l'indicazione di Attolini da una prospettiva inversa, si chiarisce meglio il senso del discorso che stiamo provando a fare: dal teatro come luogo di celebrazione ai luoghi della celebrazione come teatro. In questo senso, una occasione festiva, come la cerimonia/mascherata precedentemente analizzata, diventa un contenuto specifico e connotante di un contenitore mentale ed astratto ma non per questo meno specifico, sede di quel culto dell'antico che la cultura umanistica celebra quale religione laica e privata. Nel circolo guariniano prende forma un teatro mentale che diventa il luogo da cui guardare la realizzata utopia di una *civi(li)tas litteraria*.

Da questa particolare visuale, la sintesi albertiana tra la scena classica e quella umanistica, con l'introduzione della scena di città, può essere considerata quale uno dei contributi, per quanto mediato e non diretto, che la cultura guariniana nella sua declinazione ideologica tramanda alla cultura teatrale ferrarese. L'inserimento nella scena delle case dei personaggi, da momento di convergenza in sede esegetica tra l'antico e il moderno, diventerà il modulo scenografico proprio della prassi spettacolare cittadina. Pellegrino Prisciani, forte di una ormai radicata competenza allestitiva, nei primi anni del 1500 contaminerà in maniera definitiva la posizione *letteraria* di Leon Battista Alberti, aprendola allo spazio della cerimonia cittadina e alla tradizione delle sacre rappresentazioni (si veda *infra*, cap. IV 4.3).

intellettuale apertamente schierato a difesa del volgare. Sarà chiaro a questo punto che la questione non è propriamente linguistica ma politica: in quest'ottica le differenze sfumano notevolmente e di contro si accentua la convergenza.

46 Pur se completato solo nel 1452, dunque dopo la morte di Leonello, il lavoro, frutto di diversi anni di studio ed esperienza, fu commissionato già dallo stesso 1443 (cfr. GRAYSON 1960A).

5 Alcuni fiorentini a Ferrara

5.1 Antonio di Cristoforo da Firenze e Niccolò Baroncelli

Le geografie culturali rivelano nelle topie del reale le dimensioni del progettuale e dell'immaginario, sfumando i contorni di appartenenze troppo definite e contaminando di alieno le identità. Tuttavia, è errato voler credere che la progettualità ideologica non sia sufficientemente incisiva sulle maglie della cultura materiale, giacché l'utopia esprime tendenze, indica soluzioni e in definitiva dà forma e visione alla realtà.

Il gusto archeologico ed il culto dell'antico modellano la città, sovrappongono al tessuto urbano, spazio quotidiano del vivere civile, una dimensione apparente, lo spazio extra-quotidiano della rappresentazione, la scena che accoglie e giustifica e perciò semantizza l'immagine di sé che si vuole proiettare sugli altri e su se stessi. «Gli spazi e le forme dello spettacolo vivono nei paesaggi della città: *urbs e civitas*, le pietre e i cittadini» (MAZZONI 2008: 186). Il rimando figurale si moltiplica tante volte quante sono le visioni che si sovrappongono: la corte agli occhi dei sudditi, il ristretto circolo degli umanisti agli occhi della corte, il principe agli occhi della città tutta; egli dunque punto di fuga ed insieme punto di vista delle molteplici percezioni.

L'arredo urbano trasfigura lo spazio, apre nell'immagine compatta della città una finestra di alterità, si fa legame visibile tra gli strati sovrapposti delle città possibili. Il tessuto medievale viene impreziosito dal frammento antiquario, che lo riconiuga, dispiegando sulla superficie delle vecchie libertà comunali tutta la capace estensione del potere signorile⁴⁷. Il monumento equestre a Nicolò III è un tale frammento, che riveste di antico la dimensione pubblica, collettiva e quotidiana della piazza. Innalzato sotto Borso il giorno dell'Ascensione del 1451, viene commissionato già dal 1443, ed è, prima ancora del donatelliano monumento a Gattamelata, la prima statua equestre in bronzo ad essere eretta in Italia dal regno di Teodorico.

Al concorso indetto per la costruzione del monumento partecipano due fiorentini, Niccolò Baroncelli e Antonio di Cristoforo, e ad esprimere un giudizio qualificato, oltre al collegio dei Dodici Savi, la più alta magistratura cittadina, è come abbiamo già accen-

⁴⁷ L'aspetto degli spazi urbani fu materia di riflessione approfondita per i letterati dello *Studium* (cfr. MOROLLI 1991).

nato proprio Leon Battista Alberti. Ciò ad ulteriore conferma della tendenza di Leonello a spostare l'asse culturale verso Firenze e l'Italia centrale.

Da un documento datato 27 novembre 1443 (ACF, *Deliberazioni del magistrato*, Busta B, Libro F, c. 83⁴⁸) e pubblicato da FRANCESCHINI (1993: vol. I, 240) si apprende che il consiglio dei Savi esprime, tramite votazione, parere favorevole per Antonio di Cristoforo. A questo, che si occupa della statua, viene comunque affiancato Nicolò Baroncelli per l'esecuzione del cavallo (MATTEUCCI 1964), pare proprio su suggerimento di Alberti (CHIAPPINI 2001: 133). La presenza di Antonio a Ferrara è attestata ancora nel 1451, come si evince da un pagamento del Municipio di Ferrara per «l'imazine de Ill. nostro signore messer lo marchese Nicholò pasado» (v. *Documenti I 3.3*). La notizia della permanenza di maestranze fiorentine è un'ulteriore convalida della nostra ipotesi.

Il discorso fin qui è stato incentrato su alcuni aspetti propriamente ideologici del progetto politico leonelliano, aspetti che hanno contribuito a formare un certo humus di cultura teatrale, che si dispiegherà pienamente in una prassi solo con Ercole. Abbiamo anche rilevato come questo contesto abbia avuto dei risvolti sulla cultura figurativa e su quella materiale in genere. Ma c'è una coincidenza documentaria che ci rassicura sulla bontà del nostro approccio. Antonio da Firenze il 27 gennaio del 1449 viene pagato dalla Camera Marchionale per delle spese sostenute dallo stesso per «andare a Fiorenza a vedere quello che faseva mistero per fare la festa de Madona Sancta Maria da i Agnoli, et questo per stare a Fiorenza et per lo retornare, et per algune cirelle facte de ferro per la deta festa» (v. *Documenti I 3.2*). Antonio da Firenze non è dunque semplicemente uno scultore ma propriamente un festaiolo, e gli è richiesto dalla corte che accresca queste sue competenze andando direttamente a Firenze. È perciò verosimile che questo *saper fare festivo* di Antonio sia in qualche modo sfruttato, dal momento che gli viene riconosciuto e pagato. Purtroppo però di quel periodo non abbiamo notizie più precise a riguardo. Ma la sua abilità non andrà persa: ritroveremo Antonio in opera con un pittore ferrarese, tal «magistro Titolivio depintore», intento a lavori di abbellimento della città per l'arrivo di papa Pio II nel 1459 (v. cap. II 3.1). Questo Titolivio è un pittore ferrarese, molto attivo e spesso a servizio della corte per diverse occasioni festive, sempre in opera a dipingere pennoni e banderuole ed altri oggetti “scenografici” idonei ad addob-

48 Vedi *Documenti I 3.1*

bare la città in momenti di festa, ma probabilmente non un pittore di genio, forse assai semplicemente un imbianchino. Di fatto però ha competenze anch'egli da festaiolo ed è verosimile che, avendo lavorato con il più anziano e certamente più abile Antonio da Firenze⁴⁹, ci sia stata una trasmissione di saperi e di conoscenze. Affronteremo più avanti, nel prossimo capitolo, quest'aspetto e ci soffermeremo sulle feste fatte in occasione dell'ingresso in città di Pio II, perché sono importanti momenti di definizione di una pratica festiva in qualche modo spettacolare che giungerà grazie ad alcuni passaggi intermedi agli allestitori degli spettacoli sacri degli anni Ottanta.

Rimanendo nell'ambito cronologico del presente capitolo, sono necessarie ulteriori osservazioni. Baroncelli rispetto ad Antonio mostra di avere delle qualità artistiche superiori, tant'è che dopo la statua a Nicolò gli verrà commissionata quella del marchese Borso seduto con lo scettro in mano e per la cattedrale un gruppo scultoreo sempre in bronzo con un Crocifisso, la Madonna e san Giovanni, gruppo che, una volta venuto a mancare Baroncelli nell'ottobre del 1453, sarà completato dal genero Domenico di Paris con i santi Giorgio e Aureliano. Quel che però è più rilevante dal nostro punto di vista è che anche Nicolò è un festaiolo. Lavora infatti ad un Cristo che sarà portato in processione per la festa in occasione della canonizzazione di san Bernardino da Siena, (cfr. cap. II 2.1), ma, cosa più rilevante, da alcuni documenti pubblicati da LEVI 1899 sappiamo che allestisce la festa per l'ingresso di Borso a Reggio dopo l'elevazione alla dignità ducale, costruendo un ingegno imponente per mezzo del quale un san Pietro scende dall'alto ed incorona il nuovo duca. Un meccanismo complesso che supponiamo non dissimile dagli ingegni brunelleschiani per la festa dell'Annunciazione a San Felice in Piazza.

C'è dunque un saper fare festivo a Ferrara che raggiunge competenze elevate e riesce a soluzioni di notevole complessità. Questo patrimonio di tecniche ed abilità, a quanto ci è dato sapere dai documenti in nostro possesso, è principalmente in mano ad artisti e maestranze fiorentine, e precisamente ai succitati Antonio da Firenze e Nicolò Baroncelli. Non è possibile ricostruire quali fossero i legami intercorrenti fra i due, certamente, lavorando alla stessa opera più o meno dal 1443 al 1451, non è da escludere un intenso scambio ed una trasmissione di conoscenze ed esperienze. In particolare a no-

⁴⁹ Il fatto che ad Antonio venisse affidata un'opera tanto importante come la statua del marchese Nicolò è indizio certo delle sue capacità tecnico-artistiche.

stro avviso non è peregrina l'idea che proprio nel caso dell'ingegno reggiano, vista la difficoltà dell'opera, abbia operato anche lo stesso Antonio, la cui perizia nella pratica festiva, come abbiamo già visto, è riconosciuta a corte almeno dal 1449. Ma c'è un ulteriore indizio che lega i due artisti e che inaspettatamente ci suggerisce un possibile legame, immediato e rivelatore, con la tradizione scenotecnica fiorentina, legame che giustifica e rende pregante l'accostamento testé fatto tra l'ingegno del san Pietro che incorona Borso e quelli brunelleschiani. Il Vasari, infatti, parlando di Filippo Brunelleschi dice: «Furono ancora suoi discepoli Antonio e Niccolò Fiorentini, che feciono in Ferrara di metallo un cavallo di bronzo per il duca Borso l'anno 1461» (MILANESI 1906: vol. II, 386). Tralasciando la svista di Vasari che attribuisce a Borso e non a Leonello la committenza del monumento equestre, e perciò sposta di dieci anni, al 1461 e non al 1451, l'erezione della statua, dal passo ricaviamo alcune informazioni capitali. Entrambi allievi di Brunelleschi, i loro rapporti vanno visti dalla prospettiva, se non di un vero e proprio sodalizio⁵⁰, quantomeno di una appartenenza “di scuola”. Al passo in questione, che non si mostra essere particolarmente accurato, si può, almeno ai nostri fini, dar credito, poiché parla nello specifico della pratica scultorea e non di quella scenotecnica e probabilmente è ignoto a Vasari che i due operino anche in tal senso. Pertanto l'attività scenografica dei due artisti sarebbe una concordanza esterna che li avvicina vieppiù al maestro. Non possiamo sapere se abbiano mai visto uno degli ingegni di Brunelleschi, certo è improbabile che Baroncelli abbia visto quello del 1439 alla Santissima Annunziata, dal momento che la sua presenza è attestata a Padova almeno dal 1434. Nulla sappiamo invece di Antonio. Senza cercare assolute e dirette filiazioni, sia sufficiente l'aver delineato un contesto e un'ascendenza.

I due artisti prestano la loro opera nei momenti più vari: dalle feste religiose (la canonizzazione di san Bernardino), alle auto-celebrazioni del potere civile. Mostrano di essere abili scenografi dello spazio urbano, in maniera diretta, approntando modifiche estemporanee per le occasioni festive (l'ingresso di Papa Pio II), ma anche in maniera

50 Presentandosi entrambi allo stesso concorso, è credibile che lavorino separatamente; sappiamo infatti che alla bottega di Baroncelli lavorano Domenico di Paris, suo cognato (e non genero come affermato da precedenti studiosi - cfr. FERRETTI 1991: 648) e alcuni suoi figli (un Giovanni, un Paris e un Antonio e forse altri, identificati tutti dal soprannome dato al padre, e perciò detti 'del Cavallo'), ma non v'è traccia di sodalizio con Antonio di Cristoforo.

mediata, cioè rispondendo ad un'esigenza culturale e politica di più ampio respiro⁵¹ e di più durevoli conseguenze, ed il caso appunto del monumento equestre.

La loro presenza a Ferrara è continua, dai diversi riscontri documentari è certo che vi risiedano stabilmente per tutto il decennio che va dal 1443 al 1453, anno della morte di Baroncelli. Antonio è ancora in città almeno fino al 1459. Non è da escludere che la loro attività di festaioli sia dunque continuativa ed affianchi quella di scultori e fonditori di bronzo. Se di Baroncelli siamo a conoscenza di altre commissioni⁵² e dunque possiamo supporre un'attività continuativa, per Antonio invece, ad eccezione del cavallo, opera che certo richiese notevole impegno, le uniche altre notizie che abbiamo riferiscono della sua attività di "allestitore-festaiolo". È dunque verosimile che soprattutto questa sia la sua occupazione e che di questo viva. Spesso si è tentati di fissare l'opera di un artista più nelle sue occorrenze durevoli, obliterando così quelle occupazioni di cui più esile resta la traccia, ma che talvolta sono l'ambito maggiore di una specializzazione professionale e possono impegnare l'intero arco di una vita. La produzione dell'"effimero" è spesso vittima del disprezzo dei contemporanei e conseguentemente dell'oblio dei posteri. La storia del teatro materiale è piena di questi silenzi. Si aggiunga infine che l'attività di festaiolo non viene considerata come una specializzazione a sé stante ma una competenza tra le tante dell'artigianato artistico: considerate sia la pervasività del calendario festivo che la fastosità del cerimoniale cittadino, la richiesta di una tale abilità è sicuramente alquanto diffusa.

6 La Festa di San Giorgio

Nel 1444 le nozze di Leonello con Maria d'Aragona vengono festeggiate con grande impiego di mezzi e risorse. I cronisti annotano:

ne le [...] noze 12000 libre de cira se gli brusò, se gli mangiò 15000 de confectione de chucaro, 40000 para de polame, 2000 bestie bovine; fasani,

51 Si può obiettare che più di un'esigenza culturale i due artisti nel caso del monumento equestre rispondono ad una committenza specifica. Tuttavia, come abbiamo fin qui argomentato, quel tipo di committenza stessa è una risposta concreta ad un progetto politico. Sarebbe pertanto tendenzioso separare le motivazioni dalle azioni.

52 Più precisamente: un *ex-voto* in cera richiesto da Leonello per la chiesa di Santa Maria degli Angeli di Belfiore, sei angeli di bronzo per la cappella di corte, il gruppo scultoreo già menzionato per la Cattedrale, la statua di Borso e probabilmente diverse monete.

columbi, pepioni senza numero; 20000 sechie de vino se bevette avantazato; morgia 200 fra formento et biave de cavali (v. *Documenti I* 4.1).

In questa occasione si allestisce una *Festa di San Giorgio*. Se ne parla nello stesso luogo della cronaca: «Et feceno la festa de Sancto Georgio, come l'amazète il dragone, et era in Piazza facto a modo uno bosco con rovere spesse» (ivi). Le informazioni sono poche per fare ipotesi di un qualche fondamento. Tuttavia sono sufficienti a porci delle domande.

Una prima e dirimente questione è il poco rilievo che uno spettacolo del genere assume nella fonte. Se, come oggi pare, la *Festa di San Giorgio* è un primo esperimento a Ferrara di teatro a materia devota, viene da chiedersi per quale motivo il cronista ne accenni così brevemente. L'ipotesi più probabile è che il contesto della rappresentazione, le nozze del marchese, sia notizia di maggior rilievo e, vista la molteplicità e la fastosità dei festeggiamenti, questa sia considerata all'interno della drammaturgia strutturata della festa come un momento tra gli altri, così come vi sono diverse giostre e addirittura una caccia in piazza. Dalla prospettiva di chi, come noi, ricerca le radici culturali di una prassi teatrale che di lì a meno di un quarantennio sarà tanto prodiga di spettacoli sacri, un tale evento stimola immediatamente una curiosità destinata a rimanere inappagata: la festa, purtroppo, non ha altro riscontro documentario.

Proviamo allora a considerare meglio il punto di vista del cronista. La *Festa di San Giorgio* è trattata alla stessa stregua delle corse, delle giostre e delle cacce: cose assolutamente normali ed abituali. Questa osservazione ha almeno due corollari. *In primis*, è probabile che la rappresentazione non sia particolarmente complessa, almeno non tanto da risultare "eccezionale" e degna di particolare menzione. Certo ha una sua scena ed una sua drammaturgia. Questa sviluppa il mitema di San Giorgio e del drago, motivo assai diffuso nell'iconografia cristiana e fortemente radicato a Ferrara, il cui santo patrono è proprio il cavaliere-martire. Orbene, seguendo alcune osservazioni di Sergio Costola, la lotta con il drago adombrerebbe a Ferrara lo scontro con la lussuria, e pertanto sarebbe argomento assai consono alle celebrazioni matrimoniali⁵³. Lo stesso motivo si ritrova in un intermezzo della *Bachide* nel 1502 in occasione delle nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia. «Ciò che si vuole proporre con tale allegoria [...] è la possibili-

53 Su questo possibile significato si veda l'argomentazione fatta da COSTOLA 1996: 226-236.

tà da parte dell'uomo [...] di portare sulla retta via la donna da sposare, di poterne *sconfiggere* la parte lussuriosa» (COSTOLA 1996: 229). Tutto sommato la rappresentazione sviluppa un motivo assai noto e diffuso e pure questi ulteriori rimandi allegorici non sono di troppa difficile lettura. Inoltre la presenza di una struttura drammaturgica, per quanto non complessa, caratterizza sia le giostre che i tornei e pertanto non è nella cornice festiva elemento inusuale⁵⁴. Per quanto riguarda la scena, nemmeno il «bosco con rovere spesse» è figurativamente inconsueto, se non altro perché idoneo anche alla successiva caccia in piazza. Per queste ragioni né la drammaturgia né la scena trasmettono al cronista un'impressione di eccezionalità. Ma anche per queste ragioni – e veniamo al secondo corollario – non è improbabile che eventi di questo genere siano alquanto diffusi, proprio perché “consueti” nelle loro modalità espressive, nel linguaggio e nei contenuti. Diffusi al punto che le fonti possono o tacerle o semplicemente riportare, fuori da una cornice eccezionale quale il matrimonio del marchese, la notizia di una semplice festa, come ce ne sono a miriadi. Anche per questo motivo il cronista può associare la *Festa* agli ordinari eventi della spettacolarità cerimoniale cittadina e dunque non dilungarsi nella sua descrizione.

In fin dei conti a stimolare la nostra curiosità di moderni è l'accento nella fonte all'argomento della rappresentazione, ma questo viene trascritto (e trasmesso) non tanto per la sua singolarità, ma più per l'eccezionalità del contesto in cui si colloca. Per questo riferimento siamo portati a ritenere a ragione il termine “festa” quale sinonimo di rappresentazione. Se piuttosto la fonte avesse taciuto l'argomento, non avremmo mai preso in considerazione questa sfumatura connotativa del termine. Una tale questione investe a pieno lo statuto epistemologico dei fatti di spettacolo del Quattrocento, che non coincidono con la nostra moderna idea di Teatro ma esprimono la pluralità dei “teatri possibili”.

Se facciamo il confronto con la *Leggenda di San Giacomo* rappresentata in piazza nel giugno del 1476, le notizie che si hanno sull'avvenimento sono più o meno della stessa entità, con l'unica differenza che in quel caso a riportarle sono due cronache e non una. In effetti, come abbiamo già visto, la produzione cronachistica a Ferrara dalla metà dagli anni Settanta del Quattrocento aumenta considerevolmente. La presenza su più do-

54 Si veda in questo senso una giostra fatta fare da Borso in piazza nel 1464 e la più nota *Giostra d'Amore* del 1478 voluta da Ercole (v cap. III 1.2).

cumenti è dovuta non tanto alla cosa in sé e ad una sua (presunta) esemplarità, quanto ad una maggiore disponibilità di fonti. Queste motivazioni estranee al fatto teatrale vanno tenute in giusto conto, specialmente quando si vuole attribuire un valore di tipicità ad un determinato evento. Eppure la storiografia dello spettacolo ha fatto della *Leggenda* il primo spettacolo del teatro estense ed ha ridotto la *Festa di San Giorgio* all'inconsistenza storiografica⁵⁵.

Proviamo a riannodare i fili del nostro discorso. Abbiamo ipotizzato che episodi come la *Festa di San Giorgio* siano più diffusi di quanto le loro tracce documentarie lascino supporre. La vita della città quattrocentesca è ricca di momenti di ritualità cerimoniale in cui si manifesta, attraverso sistemi simbolici più o meno elaborati, il tessuto sociale e le forze che lo percorrono: feste religiose, ingressi trionfali di papi, imperatori, ospiti illustri, feste private dei Signori o di aristocratici (nascite, matrimoni, funerali e tutte le possibili scansioni dei riti di passaggio). Tutti questi momenti sono in sé costruiti secondo un intento simbolico e comunicativo preciso, prevedono un pubblico, sono in altre parole, in quanto messa in scena della vita pubblica, spettacolo (DUVIGNAUD 1965: 101-103), ma, cosa ancora più cogente, sono l'alveo idoneo ad accogliere eventi più strutturati e più propriamente teatrali, come la *Festa di San Giorgio*. In un certo senso possiamo affermare che nello spazio di spettacolarità diffusa della città si condensano momenti di teatralità⁵⁶. Momenti che probabilmente non sono caratterizzati da eccessiva complessità allestitiva né da una forma drammaturgica elaborata. Queste caratteristiche, però, le condannano all'oblio rispetto a tradizioni altre, più forti e radicate, quali possono essere la tradizione fiorentina o la stessa tradizione ferrarese sotto Ercole I. A voler fare il paragone con Firenze, a questa altezza cronologica, se pure ci pare di scorgere a Ferrara le esili tracce di una pratica scenica a materia devota, questa pratica non è comparabile né alla grande scenotecnica brunelleschiana né alla drammaturgia strutturata della sacra rappresentazione. E non potrebbe essere altrimenti, vista l'irrelevanza delle istituzioni cittadine rispetto alla preponderanza della corte e considerata l'inconsistenza a Ferrara di quel ceto "borgnese" che a Firenze è il promotore ed il committente della grande tradizione di spettacolo sacro.

⁵⁵ Sulla *Leggenda di San Giacomo* cfr. *infra* cap. IV 3.1.

⁵⁶ Il rimando è ovviamente ad ALLEGRI 1988 per quanto riguarda la definizione di teatralità diffusa, ma anche ad ALLEGRI 1985 sulla questione teorica di un'opposizione modellizzante tra teatro e spettacolo.

Cionondimeno la potenziale “diffusione” di queste occasioni richiede delle conoscenze tecniche e degli specialisti. Questi a fronte di una committenza forte⁵⁷ mostrano le capacità di approntare soluzioni complesse – come nel caso dell’incoronazione ducale di Borso – ma altrimenti vivono di questa pratica di spettacolarità bassa. Va precisato che parlando di teatralità diffusa non si intende «la sopravvivenza di forme più semplificate del linguaggio teatrale» (MOLINARI 2005: 55), ma piuttosto il diffondersi dei professionisti dello spettacolo da un lato e un’estesa spettacolarità del vivere sociale dall’altro. Esattamente in questa duplice direzione ravvisiamo una dimensione latente della spettacolarità nella Ferrara quattrocentesca: presenza diffusa di feste e di festaioli, la cui pratica è bassa solo nella misura in cui non risponde, se non occasionalmente, ad una organizzazione verticistica delle pratiche.

Gli unici specialisti di cui abbiamo testimonianza a Ferrara in quel periodo sono i due fiorentini Antonio di Cristoforo e Nicolò Baroncelli, la cui presenza continuativa nella città è accertata dal novembre del 1443, pertanto già prima della *Festa di San Giorgio*. E se Baroncelli risulta impegnato principalmente come “intagliatore” e pertanto si può anche considerare come eccezionale il suo impegno nella pratica allestitiva, di Antonio è più difficile supporre che viva d’altro. Non si vuole con questo voler indicare nei due fiorentini gli allestitori della *Festa di San Giorgio*, semplicemente perché una tale ipotesi non ha nessun conforto documentario, ma si vuole molto più modestamente tratteggiare un contesto. Un contesto che tenga conto di uno spazio di uomini che comunicano idee, esperienze, tecniche e conoscenze, che apprendono e trasmettono ciò che hanno appreso. Uno spazio di confronto tra uomini che traducono in pratica un’ideologia politica e uomini che dalla pratica costruiscono quell’ideologia. Uno spazio che intreccia le utopie alla realtà: lo spazio antropologico del teatro.

57 Committenza che di fatto a Ferrara era riconducibile solo agli Este (GUNDERSHEIMER 1973: 112).

DOCUMENTI I

Sono necessarie alcune avvertenze preliminari per la consultazione dei documenti. Data l'estrema varietà tipologica della base documentaria, si è cercato in appendice ad ogni singolo capitolo di accostare i documenti al periodo e alle tematiche affrontate di volta in volta nella parte critica, tramite il richiamo al titolo e tra parentesi alla numerazione del paragrafo in cui vengono discussi. In seconda battuta si è mantenuto come criterio di massima quello cronologico.

Dal momento che l'attività di singoli artisti ha interessato momenti ed aspetti svariati della vita spettacolare, i documenti che l'attestano si ritrovano in appendice ai diversi capitoli. Al fine di conservare la coerenza di questa scelta ed anche agevolare una lettura trasversale della documentazione si sono forniti continui rimandi interni.

1 La mascherata mitologica del 1433 (II.3.1)

I documenti cui ci siamo riferiti per analizzare la mascherata mitologica del 1433 sono sostanzialmente quattro: la descrizione fattane in una lettera di Nicolò Loschi al fratello Francesco e le tre elegie che parlano dell'origine delle maschere, due di Marrasio ed una di Guarino Veronese. A questi documenti va aggiunto il carme *Ad Ciriacum Anconitanum* del poeta siciliano che accompagna la seconda elegia (quella in risposta a Guarino), necessario insieme ai passi dell'*Itinerarium* di Ciriaco d'Ancona per una corretta datazione dell'evento.

La lettera di Nicolò Loschi (citata *supra* cap. I 2.1), tramandata dal cod. *Vat. Lat 3194* della BAV, è stata pubblicata in SABBADINI 1890: 182-183, mentre le tre elegie sono state pubblicate sempre dallo stesso Sabbadini in SABBADINI 1919 nn. 611, 612, 613 (pp. 149-154). Il carme dedicatorio a Ciriaco è stato pubblicato in BONAVENTURA 1720: vol. VI, 262. Dell'*Itinerarium* di Ciriaco d'Ancona, pubblicato da Lorenzo MEHUS nel 1742 esiste una ristampa anastatica del 1969, per i tipi della Forni a Bologna.

1.1 Marrasii Siculi poema de ortu obitu et vita larvarum

Tramandata da

1. *Vat. Lat. 3194*, BAV;
2. *C. M. 422*, Biblioteca civica di Padova;
3. *Capilupi XXX*, Biblioteca Teresiana di Mantova;
4. SABBADINI 1895;
5. SABBADINI 1919.

Si riporta il (5).

Marrasii Siculi poema de ortu obitu et vita larvarum pro Sucino Bentio suo
ad illustrissimum principem Nicolaum marchionem Estensem etc.

Larvati dicunt, princeps animose, salutem,
Marchio, quos genuit desidiosa Venus.
Nos uno partu, nulli coniuncta marito,
Parturiit ceca lucida nocte parens.
Et nobis geminas facies oculosque quaternos
Confinxit, celeri composuitque manu.
Hinc Lachesis timuit cuicumque revolvere fila
Per geminos fusos per geminasque colos.
Fata deam flentem sunt et miserata timentem
Et statuere uno funera nostra die.
Tandem nostra parens divos et fata rogavit
Nec potuit lacrimis fata movere suis;
Sed sibi deflenti nos concessere renasci
Postque mori, annalis conficiendo iocos.
«Vita brevis, sit leta tamen ; sat mensibus unis »,
Dixere, « ut Lachesis stamina pauca neat.
Larva oculis oculos comedat digitosque nitentis
Cum digitis, crescat semper edendo fames.
Protea Vertumnumque patrem Dryopenque sequantur;
Censores habeant undique mille senes.
Et dicant quecunque velint impune loquentes,
Sive iocosa velint, sive pudenda velint.
Bacchus avus; celebrent sua dulcia templa nepotes
Larvati; e potent munera lauta patris» .
Cum spatium vite breve sit, Venus ipsa medetur
Huic morbo cantu saltibus atque lyra.
Et nos edocuit citharam sua verba sequentem
Artificesque pedes organa docta sequi.

Et iussit nos tela pati, quecunque Cupido
 Coniceret ; nobis dux fuit ipse datus.
 Nos monet hoc versu noctuque dieque canendo;
 Aspera non illi vox neque rauca manet.
 «Si vixit paucos, multos si vixerat annos,
 Saxeus ille fuit, qui sine amore fuit.
 Nil Iove maius erat, nil et Iove maius habetur:
 Cepit amare puer, nec sine amore senex ».
 Sed quoniam nobis est vita brevissima, ludos
 Ipse velis, festos et celebrare dies.
 Marchio concelebra, heroum clarissime princeps,
 Qui leta efficient funera nostra, iocos.
 Formose pulchreque petant tua tecta puelle,
 Est quibus aurata et candida vestis honos:
 Et cuncte Veneres, tua quas Ferraria nutrit
 Et si qua auratis vestibibus una decor,
 Ut digitis digitos possint coniungere nostris,
 Ad citharam ut possit queque movere pedes.
 Hec si precipias, ex Gaio fonte Camenas
 Traducam ad clari brachia longa Padi.
 Maiorum laudes titulos et gesta tuorum
 Illustremque domum et te, Leonelle, canam.
 Dii tibi dent quecunque velis, quecunque rogabis;
 Asper qui fuerat, sit tibi mitis Amor.
 Dii te perpetuent, cuncta et per secula letum
 Reddant, nec subeat vita beata necem.
 Unum oro, nostros iocundo lumine versus
 Perlege; Sicanios incipe amare viros.

Ferrariae kal. Febr.

1.2 *Illustrissimus princeps Nicolaus marchio Estensis ad doctissimos viros Sucinum Bentium et Marrasium Siculum*

Tramandata da

6. *Vat. Lat. 3194*, BAV;
7. *C. M. 422*, Biblioteca civica di Padova;
8. *Capilupi XXX*, Biblioteca Teresiana di Mantova;
9. *Nouv. Acq. Lat. 623*, Biblioteca Nazionale di Parigi;
10. SABBADINI 1895;
11. SABBADINI 1919.

Si riporta il (5).

Illustrissimus princeps Nicolaus marchio Estensis ad doctissimos viros ci Bentium et Marrasium Siculum.

Vos laetis oculis, laetis complector et ulnis,
Laetitiae nati laetitiaeque patres.
Vos pax dulcis alit placidusque per otia risus,
Vox iocus et ludus, vos comitatur amor.
Talis nostra deos Ferraria fertilis optat,
Cum lascivus ager urbsque canora salit.
Non ego vos claros obscura nocte creatos
Crediderim ; melior iactat origo suos.
Nam vates celebrer tragici decus ordinis olim
Aeschylus in scaenam multa notanda tulit,
Inter quae larvam mimos pulchrosque cothurnos:
Sic locupletat eam versibus atque habitu.
Hinc personatae primum sonuere Camenae;
Nutriit ast larvas insidiosa Venus.
Palpat amans loquitur tractatque licentius artem,
Dum larva, ut clipeo, retia operta iacit.
Nec minus antiquus larvam tibicen habebat,
Cum festos coluit maxima Roma dies.
Larva oritur ceu myrrha, croci, rosa, lilia, odora
Ceu violae ; cessant tempore quaeque suo.
Pectoribus tacitis generosi vivit amantis,
Pascitur haec venis, cordibus ipsa viget.
Ergo patres nacti tales, his moribus alti
Ad nos ne pudeat ferre gradum propius.
Inprimis magno veniens Ugone parente,
Quem Phoebus lustrat quemque Minerva colit,
Insignis Succine, veni, comitante poeta
Marrasio; Musis regia nostra sonet.
Ocius hic adsint ornatae faxo puellae,
Narcyssi plures cumque Helenis Parides.
Cantibus et cithara saltus agitate decoros,
Ut satyri cunctos exhilarate choros,
Virgo senex vir nupta, ioco invitante procaci.
Huius laetitiae quo meminisse queant,
Intentus cunctos citat ecce Cupidinis arcus;
Si fugiant, laesus vulnera acerba dabit.
Is nanque imperium terris exercet et undis
Inque deos omnes ; sola Minerva vacat.
Huius signa subit quisquis victricia miles,
Membra senex fiet, ast animo iuvenis.

Dum sinit ipsa dies, dum vestra decentius aetas,
Carpite iocundo gaudia plena sinu.
Aspicite ut celeres serpant ad tempora cani,
Quis modo caesaries flava nimis fuerat.
Aspera mox veniet dapibus regina severis,
Quae luxum frangat, corpora tota domet,
Urgeat edicto sensus frenare petulcos,
Ferre sitim et duram viscera nostra famem;
Post cantus lacrimis sanctos audire prophetas
Et nudo ad templa saepius ire pede
Atque oculis castis alienam cernere nuptam,
Stringere labra simul nullaue vana loqui.
Dum datur ergo animis manifesta licentia vestris,
Lascivum moveant ora pedes oculi.
Dulcior interea gnatus pia cura parentis
Sit Leonellus ovans saltibus atque ioco,
Promptior ut Musas ac Pallada deinde revisat:
Intermissus enim fit labor ipse levis.

Ex officina Guarini Veronensis pro illustrissimo principe Nicolao marchione
etc. explicit.

1.3 Marrasii Siculi responsio ad Guarinum Veronensem virum litteratissimum.

Tramandata da

12. *Capilupi XXX*, Biblioteca Teresiana di Mantova;
13. *Nouv. Acq. Lat. 623*, Biblioteca Nazionale di Parigi;
14. *Laur. 34.53 f. 55*, Biblioteca Medicea Laurenziana???
15. BONAVENTURA 1720;
16. SABBADINI 1895;
17. SABBADINI 1919.

Si riporta il (6).

Marrasii Siculi responsio ad Guarinum Veronensem virum litteratissimum.

Postquam tu. nostris respondes, dive, tabellis,
Postquam complacuit nostra Camena tibi,
Gloria Marrasio dabitur non parva Sicano
Atque futurus honos non mihi parvus erit .

Omnia que veteres nostri scripsere Latini
 Carmine, prosa etiam, cuncta, Guarine, sapis;
 Non minus et Graias inter doctissimus artis,
 Sive velis prosa, carmine sive velis.
 Adde quod historias scripsit quas doctior Argis
 Plutarchus transfers et meliora doces.
 Non ego descripsi quam prima theatra colebant
 Larvam, sed quam nunc regia queque tenet.
 Si primos ortus primeva ab origine vellem
 Scribere, principium tum mihi Thespis erat.
 Post Thespim palla cum mimis atque cothurno
 Eschylus ad nostri tecta secundus erat.
 Tunc me oblectarent dicentem hec omnia; sed nunc
 Fece nihil calamos ora peruncta iuvant.
 Idcirco mimos scenam grandemque cothurnum
 Preterii: non hos fabula nostra colit.
 A me tibicen, populus spectator et omnis
 Tibia preterita est preteriteque tube.
 Sed ne cui dubio foret haec mea larva legenti,
 Persone alterius tempora et arma canis,
 Que, veluti flores quando cecidere, moritur;
 Larvatus moritur, quom sua larva cadit.
 Nil moritur, cessare suo si tempore dicam
 Nonque mori: cessat ceu rosa quisquis homo.
 Quam mihi misisti larvam, sine matre novercam
 Ipsa habet et plures est sibi nacta patres;
 Quam tibi, nullus inest genitor, sed candida mater
 Mitior atque illi nulla noverca fuit.
 Ipse meam tuque ipse tuam iungamus utrasque
 Coniugioque adsint Bacchus et ipsa Venus.
 Ex his ambabus nascetur filius unus,
 Monstrum, quod vultus continet ante retro.
 Hec iocor, hec habui festis aptanda diebus,
 Officii ingratus ne ferar ipse tui.
 Maxima carminibus referatur gratia, nanque
 Perpetuo vivent carmina nostra tuis.

Marrasii Siculi de ortu obitu et vita larvarum poema feliciter explicit. Valeas
 qui legeris

1.4 *Ad Ciriacum Anconitanum*

Riportiamo per esaustività l'epigramma dedicato a Ciriaco d'Ancona. Il componi-
 mento accompagna il carme sulle maschere e da esso si deduce che il Marrasio lo donò

a Ciriaco durante il suo soggiorno a Ferrara. Si veda al verso 8 l'offerta di Marrasio: «hinc Larvas accipe amice novas». Essenziale per una corretta datazione della mascherata mitologica. Si riporta l'edizione BONAVENTURA 1720: 262.

Si qua fuere virum divina epigrammata saxis
Inscripta obscuro nomine, clara facis.
Tanta libido animo veterum monumenta videndi
Fixa tuo, ut mundus area parva fuit.
Hinc tibi praeclaro Musae arrisere Latinae,
Hincque sibi Argivae mille dedere jocos.
Comis es, et frugi vel sancto dignus amore,
Cyriace, hinc Larvas accipe amice novas
Illis si quid inest crudum aut non auribus aequum
Si qua juvena illis nunc videatur iners;
Id reseca, sive ipse, tua, fac, arte senescat.
Jocundo ut possint lumine verba legi
Cyriace hoc pacto capias munuscula nostra
Ut mihi larvato tu comes esse velis.

2 Terenzio e la commedia latina (I.2.1)

Al di là dell'*Epistolario* di Guarino Veronese e delle opere degli umanisti, altri documenti attestano la diffusione e la conoscenza del teatro classico, specialmente di Terenzio, presso la corte di Leonello. A questo riguardo, fonte di informazioni sono i pagamenti della Camera marchionale (poi ducale) estense, che registra le spese della Casa. Tra queste sono tramandati alcuni acquisti di libri o anche spese per miniature di codici.

2.1 ASM, CDE, *Computisteria, Mandati in volume, 3 (1434-1435)*

c. 125

Nicolaus Marchio Estensis etc.

Dilectissimi nostri. Volemo che fazati dare et pagare a Nigrixolo cartolaro libre XII, soldi X marchesani, per pagamento e satisfacione de le cosse le quale sono describe in lo foglio qui incluso, le qual cosse se ha avuto da lui et da soa botega per nostri facti. Ferrarie die II iulii 1435

[segue elenco tra cui:]

e adi XVIII del deto [giugno] soldi XIII marchesani per regalarli uno libreto de li Fiori de terentio de messer Leonello; [...]

2.2 ASM, *Archivi per materie, Arti Belle, Miniatori, Busta 12/1, Fasc. "Crivelli Taddeo", "Compto di dibilituri e crededuri" (1456)*

c. 60r

Nicolò Nigresolo de' dare adi 19 de feve lire tre per miniatura de uno Terencio, che gi fo letere centocinquantadue canpezade e sete con grupi; a soldi du l'una monta L. 3 È pagada

3 **Alcuni fiorentini a Ferrara (I.5.1)**

Seguono i documenti che attestano l'attività a Ferrara di Antonio di Cristoforo da Firenze e di Nicolò Baroncelli durante il governo di Leonello. Per l'attività di festaioli svolta dai due artisti in occasione di feste religiose cfr. *Documenti II*. Infine per quanto riguarda l'ingegno realizzato da Baroncelli in occasione dell'incoronazione di Borso a duca di Modena e Reggio cfr. *Documenti III*.

3.1 Concorso per la statua equestre a Nicolò III

Il documento seguente è una delibera del magistrato, datata 27 novembre 1443, che esprime il giudizio sulle due immagini presentate al concorso per la statua equestre a Nicolò III, a cui partecipano Nicolò Baroncelli¹ e Antonio da Firenze. Conservato presso ASCF, *Deliberazioni del magistrato*, Busta B, Libro F, c.83. Pubblicato da FRANCESCHINI 1993-97: vol. I, 240).

Facte sunt due imagines: una per Magistrum Antonium de Florentia et alia per Magistrum Nicolaum de Florentia figulos et sculptores, representantes illustrem quondam dominum nostrum dominum Nicolaum marchionem Estensem equitantem. Utraque ipsarum assimilatur dicto principi, perpulchre ambe sunt adeo ut non nisi summo cum labore et a peritissimis picture de eis que aptior et melior sit iudicium fieri possit. Pro utraque a multis dictum est: placet; eligenda altera est ac decernendum cui predictarum opus factu sit dandum. Vult princeps ut sapientes deliberent. Afferuntur fabe albe et nigre, proponitur pro indicere cui magis placet. Imago facta per Magistrum Antonium albam fabam imponat; cui vero imago facta per Magistrum Nicolaum nigram, et quis eorum faurices pluries habuerit fabas ei detur imago enea facienda illustris quondam domini nostri apponenda in foro. Recensentur fabe. Sex sunt albe, quinque nigre; quare fautores plures habuit Magister Antonius. Decretum est ut hec dicatur illustri domino nostro et quantum spectat ad iudicem XII sapientum et ipsos sapientes quod Magister Artonius hoc opus faciat.

Antonio da Firenze è inviato da Leonello nella sua città natale ad imparare (o a perfezionarsi) dai festaioli fiorentini, come attesta il seguente documento:

¹ Per l'ingegno realizzato da Baroncelli per l'incoronazione di Borso a duca di Modena e Reggio cfr. *infra* Appendice al cap. IV

3.2 ASM, CDE, Computisteria, Memoriali, 2, Memoriale L

27 gennaio 1449

c. 17

Lo Illustro nostro Signore al suo capitolo de dare adi XXVII de zenaro lire quatro, soldi dexe marchesani, per lui a Maistro Antonio da Fiorenza per altritanti ch'el deto Maistro Antonio spexe in andare a Fiorenza a vedere quello che faseva mistiero per fare la festa de Madona Sancta Maria da i Agnoli, et questo per stare a Fiorenza et per lo retornare, et per algune cirelle facte de ferro per la deta festa L. IIII. X.

La presenza di Antonio è poi attestata a Ferrara da altri pagamenti:

3.3 ASCF, Archivio storico del Municipio di Ferrara, Serie finanziaria, Sec. XV,

Busta 1, "Zornale" 1451

c. 21v

Marti adi XVII de agosto

A Maistro Antonio di Cristofalo da Firenze lire cinquecentonovantahotto, soldi dodexe, dinari 4 de marchesini contate a lui per uno suo mandato de resto de soe merzede de fare l'imazine de l'III. nostro signore messer lo marchese Nicholò pasado.

4 La Festa di San Giorgio (I.6)

La *Festa di San Giorgio* viene allestita in piazza in occasione delle nozze di Leonello con Maria d'Aragona. Ne parla il *Diario Ferrarese* di autori incerti.

4.1 DIARIO FERRARESE

4.1.1 10 marzo 1444

MCCCCXLIII, a dì X de Marcio, messer Borso se partite da Ferrara et andò a Venetia, et tolse doe galee et andò a tuorre madonna Maria, fiola del Re Alfonso, che doveva venire a Ferrara per molgie del marchexe Leonello; et a dì XXIV de Aprile a'rivò a Ferrara dicta madona Maria et ge furno facte grande feste dal populo; et messer Meliaduxe, fradelo del marchexe Leonelo, ge andete incontro con doe galee, trando schiopetti et facendo gran festa. Et in questo tempo fu giostrado de molti pallii e facto una caccia, in Piazza, de bovi, manzi, porzi et caprioli, et furno morte dicte bestie con cani. Et feceno la festa de Sancto Georgio, come l'amazète il dragone, et era in Piazza facto a modo uno bosco con rovere spesse. Et durò dicte nozze giorni IIII continui. A le qualle noze veneno li ambasiaturi veneziani, ambasiaturi milanesi (cioè Piedro Vesconte, messer Guarniero in Castiglione, Oldrado da Lampugnano, Arasmo da Triul[c]i, Azo Vesconte et Alovise Boso, Francesco de Landriano) con grande triumpho, ambasiatori florentini, senesi, bolognesi, luchesi, perusini et li ambasiaturi de tuti li Signori de Italia d'apresso: li qualli offerino molti et belli doni a la dicta spoxa. Et dopoi fatto le noze, ogniuno andete a casa sua. Ne le qualle noze 12000 libre de cira se gli brusò, se gli mangiò 15000 de confectione de chucaro, 40000 para de polame, 2000 bestie bovine; fasani, columbi, pepioni senza numero; 20000 sechie de vino se bevette avantazato; mogia 200 fra formento et biave de cavali (pp. 27-28).

II LA LINGUA RELIGIOSA

1 Alcuni cenni sul Concilio di Ferrara

La vita religiosa della Ferrara quattrocentesca mostra una vitalità ed una pluralità culturale che attraversa le diverse classi sociali, condensandosi poi in espressioni disparate e non sempre armoniche. Va comunque annotato che, pur nella diversità dei comportamenti e delle sensibilità, l'atteggiamento religioso mantiene una sua trasversalità, essendo in qualche modo un pensiero diffuso ed una lingua condivisa. Lo stesso Leonello è detto «devotissimo» dal cronista anonimo del *Diario Ferrarese* (p. 33), a conferma di come questa particolare disposizione, certo necessaria per l'epoca, sia tratto essenziale della personalità del principe, non solo nel suo mostrarsi ai sudditi ma anche nella sua esperienza personale.

Certamente questo vissuto religioso si esprime in modalità e forme diverse, a seconda dell'humus culturale in cui viene a radicarsi. Il caso menzionato sopra (cap. I 3.1) di Giovanni da Prato rivela, ad esempio, un atteggiamento dello zelo e del fervore religioso assai lontano dalla sensibilità di Guarino, che pure è uomo di intensa devozione. V'è uno scollamento inevitabile tra l'avanguardia culturale e l'esperienza diffusa della religione e dei suoi valori, ma questa dialettica non è tra religiosi e laici, quanto piuttosto tra uomini di cultura alta, portatori di un nuovo discorso di fede, e uomini di formazione culturale inferiore, portatori e difensori dei valori tradizionali, talvolta nel senso deterioro e moraleggiante del termine. Che ci sia un'affinità tra le alte gerarchie ecclesiastiche e gli intellettuali guariniani è provato dall'esperienza del Concilio di Basilea-Ferrara-Firenze per la riunificazione con le Chiese d'Oriente, le cui sessioni del 1438 si tengono per l'appunto nella città padana.

La presenza di Guarino, già allievo di Manuele Crisolora, e di uomini come Giovanni Aurispa¹ ha fatto sì che la cultura greca a Ferrara trovasse un proprio spazio di dif-

¹ L'arrivo di Teodoro Gaza in Italia è databile intorno al 1440. Nessun documento conferma infatti una sua partecipazione al concilio. Verosimilmente Gaza si stabilirà a Ferrara su invito dell'Aurispa dal 1446. Si veda a proposito BIANCA 1999.

fusione. Leonello mostra di apprezzare gli autori greci: nella *Politia* lo vediamo intrattenersi con i suoi letterati a discutere del valore della poesia epica e di Omero, elencare alcuni filosofi e giudicare eccellenti le opere di storiografia. Tuttavia il marchese non conosce il greco e Feltrino Boiardo, nonno di Matteo, non manca di sottolinearlo: «quam subito nobis, Leonelle, de latino Barbarus nuper videbaris in graecorum explicatione» (WITTEN 2002: 170). L'appunto mostra la liberalità di Leonello e la schiettezza dei rapporti con i suoi uomini. Giovanni Aurispa compie due viaggi in Grecia. Dal primo viaggio torna nel 1414, dal secondo nel 1423. Grazie a queste spedizioni riesce a collezionare una notevole quantità di codici manoscritti, tra questi vari libri di Aristotele e l'opera completa di Platone². Tanto basti per rendersi conto che la cultura greca non è sottovalutata presso la corte estense e Ferrara è nelle condizioni idonee per potere ospitare con profitto il Concilio nel 1438.

Le motivazioni tuttavia paiono essere più di ordine politico che non propriamente culturale. Indetto per ricomporre lo scisma tra la Chiesa greca e quella latina, oltretutto per fortificare un fronte comune contro il pericolo turco, il Concilio trova a Ferrara, in quel particolare frangente, le condizioni di sicurezza e di garanzia ottimali. La sagace strategia di Nicolò, che si è mostrato abilmente quale principe mediatore tra le potenze italiane, ha creato una situazione interna stabile ed una pace persistente. Il marchese inoltre conta di accrescere notevolmente il prestigio della Casa d'Este, ospitando, tra gli altri, papa Eugenio IV, l'imperatore Giovanni VII Paleologo nonché il patriarca di Costantinopoli. Il loro arrivo in città, accolti dallo stesso marchese e dai figli, Leonello e Borso, diviene l'occasione pubblica per mostrare ai sudditi il credito e l'autorevolezza raggiunti da Nicolò. L'estensore del *Diario ferrarese* annota con puntualità – sebbene non con abbondanza di particolari – queste occasioni:

Eodem millesimo [1438], a di IV de Marcio, vene a ferrara lo Imperadore di Greci de Costantinopolo, e menò con lui uno suo fradello . Et andoli incontra sei cardinali, lo illustre marchexe Nicolò con dui suoi figlioli, cioe' messer Leonello e messer Borso, e andoli incontra fino al Ponte de Lavescura. Et vene dentro per la porta de Sancto Biaxio et fu una grande piova. Et fo alloggiato in lo Paradixo. [...] Et dicto Imperadore vene per vedere se la sua fede era migliore de la nostra [...] a di VIII de Marcio vene il patriarca di Costantinopoli et lo illustrissimo marchexe Nicolò da Este se ge andete incontra con dui suoi figlioli, cioè messer Leonello e messer Borso; e Papa Eugenio si

2 Si veda a questo proposito SABBADINI 1890 nonché SABBADINI 1931.

ge mandò incontra sei cardinali. Et vene dentro per la Porta di Sancto Romano, et fu alloggiato in casa di Roberti, accompagnato da li sopradicti (DIARIO FERRARESE: 22).

Ciononostante i movimenti delle truppe viscontee, guidate da Nicolò Piccinino, e l'arrivo della peste in città suggeriscono ai padri conciliari di spostare ancora una volta l'assemblea, muovendo verso Firenze.

La breve permanenza non deve trarci in inganno, sminuendo l'effettiva incidenza sulla vita politica ma anche culturale di una tale evento. Tenendo in conto i delegati di parte cattolica e quelli di parte greca, ognuno dei quali con un seguito di addetti e segretari, la presenza in città di intellettuali e di uomini di cultura aumenta notevolmente – Lockwood li stima nell'ordine di due migliaia (LOCKWOOD 1984: 49). Per i letterati di corte è l'occasione di mettersi in luce. Guarino, che è stato a Costantinopoli nei primi anni del secolo, è chiamato a fare l'interprete tra latini e greci e lo stesso Leonello tiene il discorso di benvenuto al papa.

Il concilio rappresenta dunque l'occasione migliore per un fitto ed intenso scambio con uomini che sono tra i più alti dignitari ecclesiastici del tempo e che uniscono una grande preparazione culturale ad una notevole esperienza politica (LOCKWOOD 1984: 50). Tutto questo in un periodo in cui la corte estense sta portando a pieno compimento la sua maturazione culturale ed intellettuale, in cui il gusto e la sensibilità estetica si fanno più raffinati, il mecenatismo diviene organico e non sporadico, gli intellettuali godono di una relativa libertà di pensiero. Non solo, il Concilio è l'evento che mostra una straordinaria vicinanza di stili e di sensibilità tra i letterati ferraresi, che sotto la guida illuminata di Leonello stanno facendo della cultura classica un mezzo di elevazione morale ma anche politica della città, ed ecclesiastici di rango elevato, rappresentanti di una religione ufficiale sodale al discorso del potere, la cui cultura è ben lontana dal vissuto concreto della religiosità popolare e dalle forme d'espressione che questa ha assunto. D'altra parte, a mostrare una certa vicinanza rispetto alle forme subalterne della religione, sono proprio religiosi appartenenti ai livelli inferiori degli ordini mendicanti.

2 I Francescani: un discorso religioso alternativo

La prossimità tra le gerarchie ecclesiastiche e i signori non è solo intellettuale ma più radicalmente politica: è compartecipazione alla gestione del potere. Ciò ha creato un

diffuso disagio che influisce pesantemente sull'espressione del vissuto religioso dando origine a movimenti che esplicitano in forme visibili questa cultura alternativa. Ma la questione non riguarda solo Ferrara. Il senso di malcontento nei confronti della Chiesa, che inizia a manifestarsi tra i cittadini ferraresi per l'avvenuta compromissione dei rapporti di potere e degli equilibri tra le diverse componenti sociali, è in realtà diffuso in maniera generalizzata un po' in tutta Italia e ha radici lontane. Ne tratteggiamo brevemente gli sviluppi, al fine di comprendere come questi nuovi movimenti, tra tutti il francescanesimo delle origini, abbiano portato a delle modalità specifiche di espressione religiosa.

Il disappunto dilagato nel XII e XIII sec., espressione di una coscienza laica che sta cominciando a esprimersi attraverso movimenti religiosi alternativi, nasce da una sintesi di vari fattori: la nascita dei comuni e delle Signorie che, con la loro progressiva autonomia, hanno disgregato la centralità del potere imperiale; la vitalità cittadina che ha provocato, con la sua molteplicità di attività e di idee, l'insorgere di nuovi contrasti; l'economia del denaro, che sta prendendo il posto di quella di scambio con conseguenze di speculazione e arricchimento; la crisi dell'unità della fede che ha condotto, agli occhi di molti fedeli, alla decadenza delle istituzioni ecclesiastiche. Ne scaturisce il desiderio di ripristinare le ideologie cristiane delle origini.

La nascita del fenomeno francescano avviene non a caso in un momento in cui la fisionomia dell'istituzione ecclesiastica sembra essersi secolarizzata e corrotta, e aver perso le proprie motivazioni di base. Come risposta a questo stato di cose, le classi popolari danno vita a tentativi esasperati di riforma, fenomeni di contestazione e insubordinazione che sfociano spesso in movimenti eretici, ma si inizia anche a manifestare il desiderio di organizzarsi in forme associative che abbiano come principio ispiratore il sentimento della pietà popolare.

Gli antichi ordini monastici si sentono insufficienti a soddisfare, in campo religioso, le esigenze nuove della società. La stabilità che li lega al monastero impedisce loro la facilità del movimento. La quasi totale mancanza di cura pastorale, lasciata in prevalenza al clero, impedisce loro un vero contatto con le anime. Ormai la cultura tradizionale non riesce più ad animare di spirito religioso le nuove tendenze. A queste varie esigenze risponderanno invece pienamente gli Ordini mendicanti che creeranno un nuovo indirizzo di vita religiosa nella Chiesa e un vitale contatto con le anime, appena accennati in alcuni Ordini precedenti, come i canonici regolari di sant'Agostino, i premonstratensi, gli Ordini militari cavallereschi (LOMBARDI 1975:63).

Gli ordini mendicanti sono i primi ad accogliere e a rappresentare queste nuove istanze attraverso il richiamo alla povertà, alla vita apostolica, ad una nuova spiritualità incentrata sulla figura di Francesco, riflesso del Cristo. Tutto questo in piena concordanza con il cattolicesimo ufficiale.

Il contesto storico che vede nascere il francescanesimo, a cavallo del 1200, è dominato dalla figura di papa Innocenzo III, colui che si dedica a restituire alla Chiesa molte zone pontificie occupate dal potere imperiale, a combattere duramente le eresie, a promuovere l'apostolato attraverso le Crociate, a potenziare il ruolo del clero, sia in Curia che a livello locale, a ridare nuovo lustro e prestigio alla Chiesa di Roma.

È proprio Innocenzo III ad approvare oralmente, nel 1210, la Regola francescana e a concedere a Francesco e ai suoi seguaci di predicare in qualità di chierici. Con l'approvazione della regola, il francescanesimo si trova a vivere su un piano riconosciuto la sua alterità rispetto al discorso del potere temporale della Chiesa, conciliando dialetticamente una posizione fortemente incentrata sulla povertà e sulla marginalità del vissuto religioso – una dimensione, questa, in qualche modo contestativa e di opposizione – con un'esperienza che si situa all'interno della più ferma ortodossia cattolica.

Certamente l'originalità del pensiero di Francesco d'Assisi e della sua condotta di vita, l'elevatezza spirituale e l'energica fermezza delle sue regole, trasformano molte coscienze e costituiscono per tutto l'occidente l'esempio di come sia possibile vivere "alternativamente" il messaggio di Cristo. La sua feconda interiorità non si esaurisce in un'adesione intimistica al dettato della fede, piuttosto si esprime attraverso forme tangibili ed esteriori: non vacue ma evidenti. Il suo insegnamento, «la regola e vita dei frati minori è questa: osservare il santo Evangelo di nostro Signore Gesù Cristo, vivendo in obbedienza, senza nulla di proprio, ed in castità» (FACCHINETTI 1962: 67), si irradia e si radica nella società e nella chiesa del tempo, dando vita ad una spiritualità basata sul concetto di Dio come sommo bene, sul Cristocentrismo, la devozione alla Madonna, la pietà eucaristica, l'umiltà e la dignità. Si diffonde e si afferma attraverso il francescanesimo una religiosità di stampo fortemente devozionale, molto incentrata sugli aspetti espressivi della religione, piuttosto che sull'ascesi e sull'interiorità.

Quel che particolarmente preme alla nostra prospettiva è dunque questo aspetto evidente della religiosità francescana. Risultano a questo proposito illuminanti le osser-

vazioni di Erich Auerbach, laddove analizza gli elementi di “messa in scena” del francescanesimo, che sono assolutamente coerenti con il profilo comportamentale del santo di Assisi:

Francesco non era un teologo, e la sua cultura, sebbene non trascurabile e nobilitata dalla forza poetica, era popolare, accessibile direttamente con i sensi, la sua umiltà non era assolutamente tale da temere di presentarsi in pubblico. Egli trasfondeva il suo impulso interiore nella condotta esteriore, la sua natura ed esperienza diventarono un avvenimento pubblico (AUERBACH 1949: vol. 1, 178).

Il francescanesimo si diffonde dunque come ideale di vita ma anche come modalità concreta di vivere la religione. Dalla morte del Santo al generalato di san Bonaventura, questi ideali, conosciuti fin dai primi tempi nelle principali regioni europee, si consolidano, definiscono e precisano sotto la guida dei vicari dell’Ordine: Giovanni Parenti, uomo assai colto; frate Elia, che tenta una controversa pacificazione tra impero e chiesa e professa una ferrea uguaglianza di comportamento tra laicato e clero; Alberto da Pisa; Aimone di Faversham, sotto il quale l’Ordine ottiene due importanti privilegi (la facoltà per i ministri provinciali di approvare i predicatori e di ammettere i novizi all’Ordine); Crescenzo da Jesi; Giovanni da Parma, uomo di scienza accusato di gioachimismo e infine san Bonaventura, che segna un periodo di rinnovato sviluppo e di grande vitalità.

Da molti considerato il secondo fondatore dell’Ordine, san Bonaventura accetta l’inevitabile percorso evolutivo che l’istituzione ha ormai intrapreso, ma nello stesso tempo garantisce continuità ai precetti della preghiera, dell’aiuto a poveri e lebbrosi, dell’ubbidienza ai superiori, del lavoro, dello studio, dell’osservanza della Regola, della santità della vita. A lui si devono una compiuta biografia di Francesco e le prime Costituzioni Generali dell’Ordine Francescano, che riflettono il suo desiderio di ordine, unità e disciplina. È con lui che il francescanesimo raggiunge quella maturità e quell’assetto disciplinare che sono destinati a durare nel tempo.

La Chiesa comincia a guardare agli ordini mendicanti come ad uno strumento per raggiungere le coscienze, un notevole supporto all’opera di apostolato e di evangelizzazione dei popoli, e li incoraggia con norme favorevoli e privilegi. Questo atteggiamento accondiscendente della gerarchia accompagna il movimento francescano anche nel momento della sua articolazione in ordini differenti: l’ordine dei Frati Minori, dei Frati Mi-

norì Conventuali, dei Frati Minori Cappuccini, delle Clarisse, l'Ordine Franciscano Secolare, il Terz'Ordine Regolare, fino ad arrivare agli Istituti Secolari.

Pur con modalità diverse a seconda del caso, gli Istituti secolari di ispirazione francescana sono generalmente caratterizzati da elementi quali: la possibilità di utilizzare negli oratori i testi liturgici dell'ordine; l'opportunità di scegliere come predicatori e confessori dei membri dell'ordine; l'obbligo di assumere un appellativo che rinvii all'ordine; l'obbligo di accettare la Regola di san Francesco.

Altro dato essenziale per il nostro discorso è la centralità che assumono i laici nell'opera di divulgazione del francescanesimo. Lo stile di vita, gli insegnamenti, i precetti legislativi inaugurati e trasmessi da san Francesco, costituiscono il fondamento di una nuova spiritualità, che si estrinseca in molte forme diverse. Al di là dei differenti sviluppi speculativi, filosofici, ascetici, teologici e dottrinali ispirati dall'Ordine, nascono diversi movimenti confraternali di laici.

Non mancano, nella Ferrara del XIII sec., esempi di spiritualità francescana, arricchiti e connotati da esperienze individuali: l'attività pratica e la riflessione teologica assumono forme peculiari tra i ferraresi, ma sortiscono sulla società quegli stessi risultati che sono comuni ad ogni movimento ispirato al Santo:

La rivalutazione della povertà e il nuovo senso dato al lavoro nella interpretazione del francescanesimo, è già sufficientemente un punto di riferimento sociale di moderazione degli interessi. In concreto notiamo lo spirito di "servizio personale" e istituzioni varie a beneficio dei bisognosi: lebbrosi, colpiti da epidemie, ospizi per pellegrini, ospedali, assistenza ai prigionieri e ai condannati a morte, soccorsi agli oppressi, carità ai poveri presso ogni convento (LOMBARDI 1980: 13).

A Ferrara, oltre a due grandi centri di irradiazione del movimento, il complesso conventuale di San Francesco e quello di Santo Spirito, diverse sono a Ferrara le confraternite laiche di ispirazione francescana³: s. Maria da s. Francesco, s. Sebastiano, s. Bernardino, s. Ludovico, s. Maria in Vado, s. Andrea, s. Domenico, s. Paolo, s. Maria dei Servi, s. Giovanni di Castel Tedaldo, s. Agnese, s. Giustina. Pur nella loro diversità strutturale e nel differente grado di rispondenza ai dettami delle autorità ecclesiastiche, queste associazioni sono accomunate da quello spirito caritativo e benefico che è tra le principali motivazioni del francescanesimo. La confraternita è infatti, tra le altre cose,

3 Per approfondimenti si rimanda a FRANCESCHINI 1982.

uno strumento efficace di amministrazione della carità pubblica, la cui gestione è ormai una necessità sociale. Verso la fine del secolo, Ercole I mette mano ad una ristrutturazione delle compagnie, proprio per governare meglio quest'opera di redistribuzione parziale del reddito. Sulla carità Ercole gioca infatti una parte importante della sua immagine pubblica, anche attraverso l'invenzione di rituali incentrati sulla sua persona (cfr. *infra*, cap. IV 2).

Non si tratta qui di ripercorrere le tappe del francescanesimo a Ferrara – per le quali si rimanda all'opera di Teodosio LOMBARDI 1974 - quanto di rilevare come il movimento conformi alla sua ideologia le espressioni del vivere religioso; ideologia che, come abbiamo già segnalato, orienta la sua pratica di fede in forme fortemente spettacolari. È infatti di assoluto rilievo il ruolo del francescanesimo nella vita dello spettacolo a Ferrara durante il XV secolo, sia nelle pratiche propriamente devote, processionali e festive, sia nella predicazione, sia nelle pratiche di spettacolo. La lingua espressiva dei francescani emerge in maniera molto evidente in occasioni d'eccezione, come la canonizzazione di Bernardino da Siena, ma anche in pratiche ripetitive, e quindi verosimilmente assai più diffuse di quanto ci sia dato ricostruire dai documenti, come le processioni del *Corpus Domini*. Si arriva infine agli anni Novanta del Quattrocento quando nella chiesa di San Francesco i frati commissionano l'allestimento di (almeno) due spettacoli sacri (cfr. *infra* cap. IV 3.3.4).

2.1 La canonizzazione di Bernardino da Siena

Il culto di san Bernardino a Ferrara è assai diffuso. Il frate di Siena è stato in più occasioni nella città estense. Come attestato da un passo del suo quaresimale *Seraphim*, trascritto da un anonimo fedele, il predicatore vi giunge una prima volta già nel 1408 (LOMBARDI 1982. 623). Vi torna poi nel 1417, mentre in città infuria la peste. Lo stesso santo in un'occasione successiva racconta che grazie al cristogramma riprodotto sulle case dei ferraresi la temibile epidemia cessa miracolosamente. Passa ancora dalla città nel 1423, nel 1431 ed infine nel 1443. Nel '31 Nicolò III offre al santo la sede vescovile di Ferrara, ma il frate rifiuta.

Il legame della città con il santo, già testimoniato durante la sua vita, continua dopo la morte e si esprime in maniera particolarmente evidente in occasione della sua

canonizzazione. Questa festa segna in qualche modo il radicarsi ed il diffondersi della devozione al santo senese. A seguito di questo evento viene fondata una Confraternita di San Bernardino, presso il convento di San Francesco (PIANA 1980: 44). Una nota attestazione iconografica del culto è la tavola di Michele Pannonio, conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara, che ritrae il santo con il famoso trigramma.

Con l'occasione della canonizzazione, avvenuta nel maggio del 1450, i Frati Minori Osservanti organizzano, nel luglio dello stesso anno, un'imponente processione (*Documenti II* 1). Una traccia della festa rimane nel *Memoriale K. 1450* del Comune di Ferrara. Il documento, perduto ma ricopiato in quel punto dallo SCALABRINI, ci informa che alla festa partecipano oltre ai Minori anche i padri Conventuali. Davanti alla Chiesa di san Francesco si costruiscono due tribunali ed un altare da dove celebra la Messa il Vescovo. Sempre dallo stesso documento sappiamo che viene pagato un tal Giovanni Cagnolo per le parrucche e le barbe posticce: si tratta di un corteo processionale con profeti, apostoli ed evangelisti. Non abbiamo informazioni particolari per desumere l'abbigliamento dei figuranti: la presenza di parrucche e barbe lascia supporre un corteo in costume, forse "alla giudea", ma non è da escludere che gli abiti siano moderni e più che altro allusivi. Un paragone si può fare con la processione che apre lo spettacolo della *Passione* nel 1489. In quel caso i sommi sacerdoti Anna e Caifa sono vestiti da vescovo e da pontefice (cfr. cap IV 3.3.3 e *Documenti IV* 4.3.3).

Questo paragone introduce una questione capitale nell'argomento che affrontiamo. L'emergere nella pratica dello spettacolo di una dimensione propria dell'espressione devota cittadina suggerisce come la cultura del teatro a matrice sacra si sia sostanziata delle modalità proprie della lingua religiosa; ciò indica che la sacra rappresentazione ferrarese, di chiara e definita committenza ducale, assume al suo interno i termini di un sistema culturale altro rispetto alla matrice cortigiana⁴. La processione "spettacolarizzata" promossa dai Frati Minori è in un certo senso un anello che lega la pratica pia della città alla forma devota dello spettacolo, forme considerate non in quanto termini meta-storici ed evolutivi delle diverse configurazioni spettacolari, ma in quanto pratiche storicamente attive e compresenti nella Ferrara quattrocentesca.

L'autore delle barbe posticce, Giovanni Cagnolo, forse da identificare con un pit-

4 Su questo in generale si veda *infra* cap. IV.

tore al soldo degli Estensi per diversi lavori di piccolo calibro (FRANCESCHINI 1993-97: vol. 1, *ad indicem*), è evidentemente assai versato in tal genere di cose. Da un documento della Camera Ducale emerge che viene pagato l'8 luglio 1457 per fare «chaviare», ossia parrucche⁵, con code di animali. Non sappiamo se ci si riferisca a parrucche per statue o piuttosto, come per il 1450, per cortei processionali con figuranti⁶. Non ci pare necessario argomentare sulla diffusione di quest'ultimi: il pagamento a Cagnolo sarebbe un'ulteriore, e a nostro avviso non necessaria, conferma. Sempre in quel periodo, esattamente il 29 giugno del 1455, l'anonimo cronista del *Diario Ferrarese (Documenti II 1.3)* annota una «bella processione» in occasione della canonizzazione di San Vincenzo⁷, anche questo santo appartiene ad un ordine mendicante, in questo caso i domenicani. La presenza di tali eventi nella vita festiva della città è dunque pervasiva, a discapito dello scarso rilievo che assumono nelle cronache: evidentemente sono percepiti come normali e non si sente il bisogno di registrarli.

Un ulteriore dato ci pare essenziale in questa sede: l'intervento per la festa di San Bernardino di Nicolò Baroncelli. In quest'occasione l'artista fiorentino fa «un Iexu per portare per la città» (*Documenti II 1.1*). La sua presenza indica un suo impegno diretto nella pratica festiva religiosa, confermandolo non solo artista plastico ma anche festaiolo ed allestitore: artista dell'*effimero teatrale*. Questo saper fare festivo di Baroncelli sicuramente si trasmette agli uomini della sua bottega, tra questi il cognato Domenico di Paris, che circa un trentennio dopo lavorerà agli allestimenti di spettacoli sacri. Per il tramite di questi artisti la prassi festiva religiosa di questi anni si lega alla cultura materiale del teatro sacro.

2.2 *La processione del Corpus Domini*

Il vissuto religioso trova un momento di espressione comunitaria e cittadina nelle processioni, in cui si dà forma visibile alla struttura sociale ma anche alle tensioni che la percorrono. La presenza a vario titolo delle diverse confraternite cittadine, degli ordini

⁵ In ferrarese *chavii* sono i capelli.

⁶ Si potrebbe supporre anche una qualche forma privata di rappresentazione, se è vero che, come abbiamo ipotizzato parlando della Festa di San Giorgio nel 1444, forme ridotte di pratiche rappresentative potessero avere una qualche diffusione.

⁷ Si tratta del domenicano San Vincenzo Ferreri, confessore e taumaturgo, canonizzato da Callisto III il 29 giugno del 1455.

religiosi e talvolta della stessa casata regnante esprime in maniera immediata la pluralità del sociale ed il tentativo continuo di ordinarla. Particolarmente composite e impregnate di cultura spettacolare sono le processioni del *Corpus Domini*. L'ostensione dell'Ostia, associata dalla cultura devota all'*imago pietatis*, e il corteo per le vie della città costituiscono il momento in cui la dottrina teologica della religione ufficiale si concretizza palesemente attraverso la figurazione processionale.

Alla processione a Ferrara, ampiamente attestata dalle cronache, partecipano diverse confraternite. Particolarmente suggestiva è la presenza della Confraternita della Morte: «due Confratelli, con abiti neri sui quali erano dipinti scheletri bianchi, sopra cavalcature bardate fino a terra distribuivano fra la popolazione fogli con motti morali» (GRAZIANI SECCHIERI 2002: 75). Esempio, per i legami che mostra con la cultura teatrale del periodo, è la processione del *Corpus Domini* del 18 giugno del 1489, di cui riferisce Ferrarini nella sua cronaca⁸.

Si tratta di una processione⁹ assolutamente tradizionale in città, come annotato dal cronista, ma in quell'occasione assume un rilievo particolare la presenza dei Francescani. Nel corteo sfilano tutti i santi e le sante, i papi e gli imperatori appartenuti all'Ordine. Il nodo spettacolare dell'evento è rappresentato da un "ingegno" con un San Francesco che guarda fisso in alto ed un Cristo sospeso in aria «conzeganto con fili de canio, che era cosa difficile» (FERRARINI: 324). Un congegno che rappresenta dunque il momento in cui Francesco riceve le stimmate dal Crocifisso.

È curioso notare che nelle diverse attestazioni iconografiche su questo episodio della vita del santo di Assisi, i raggi di luce che partono dalle piaghe di Cristo e giungono a Francesco sono più assimilabili a fili che non a bagliori divini. Questa almeno è l'impressione che si ha guardando un quadro di Antonio Orsini, pittore milanese attivo a Ferrara durante gli anni di Nicolò III. Si tratta dell'*Ex voto con le Stimate di san Francesco, suor Sara e due cavalieri spagnoli*, conservato a Parigi, al Musée des Arts Decoratifs (Fig. 1). È ovviamente solo una suggestione, come suggestivo può essere il fascio di luce, stavolta assai evidente, a cui sembra appeso il Crocifisso di Cosmè Tura, nella tavola dell'*Apparizione del Crocifisso*, conservata alla Pinacoteca di Brera a Milano

8 Sulle esperienze di spettacolo sacro nello stesso 1489 v. *infra* cap. IV 3.3.

9 Nota giustamente Clelia Falletti che D'Ancona, riportando a suo tempo la notizia, leggeva erroneamente passione per processione.

(Fig. 2). Questa tavola era probabilmente tutt'uno con il *San Girolamo penitente* (Fig. 3) dello stesso Tura, oggi alla National Gallery di Londra, come già segnalava Petrucci nella *Vita di Cosmè Tura* del BARUFFALDI (1836: 30n)¹⁰ e come dimostrato poi da BARGELLESÌ (1955: 17-19). La presenza di un Cristo sospeso in aria è normalmente associata alle stimmate di san Francesco più che a San Girolamo, tant'è che recentemente CAMPBELL (1997: 79-90) ha suggerito che uno dei due personaggi presenti in ginocchio in secondo piano nel *San Girolamo* possa essere Francesco. A noi basti riconoscere fondata l'associazione nella tavola di Tura tra il Cristo sospeso e le stimmate del santo d'Assisi. Per quanto queste connessioni tra i fili degli ingegni teatrali e fasci di luce nei due quadri appena menzionati possano essere semplici suggestioni, se concordiamo sul fatto che la cultura figurativa di un'epoca trasmigra in direzioni biunivoche dalle arti visive alla figurazione teatrale e non in maniera gerarchica dall'arte al teatro, possiamo accettare che la visione di ingegni, come quello della processione che stiamo analizzando, possa aver informato in qualche modo lo sguardo dei due pittori. Il periodo di composizione del quadro di Tura è collocabile intorno al 1475-80, quello di Orsini ancora prima, intorno al 1432. Entrambe le immagini, dunque, sono precedenti l'evento del 1489, ma è pur vero che la processione, a detta di Ferrarini, è «usata in tal dì nella città nostra». Non si hanno motivi per credere che l'ingegno sia una assoluta novità e che attrezzature del genere non siano state presenti anche in processioni precedenti.

La festa del *Corpus Domini* del 1489 può essere considerata, dunque, con buon margine di approssimazione, esemplificativa anche per le occorrenze degli altri anni. Negli studi invece l'evento è parso eccezionale perché messo in stretta relazione con gli eventi della *Passione* del 1489. Questo ha portato a considerare marginali momenti che invece sono la norma nelle culture della rappresentazione del Quattrocento.

Sarà opportuno aprire una breve parentesi e fare qui una precisazione di metodo. L'aver scelto di trattare questa processione del *Corpus Domini* del 1489 fuori dal contesto cronologico che è proprio del capitolo successivo, non significa che si sia trascurata la relazione tra eventi del genere e la cultura teatrale che in quel periodo a Ferrara si esprime in maniera tanto evidente. Al contrario, questo legame è ben presente, ma poiché spesse volte negli studi è stato rilevato nell'unica direzione, gerarchicamente orien-

¹⁰ Ci siamo riferiti ovviamente a due soli esempi del quattrocento ferrarese, cercando di rimanere dentro il contesto geografico e storico che stiamo analizzando.

tata, dalla cultura di corte alla cultura della città, relegando di fatto queste espressioni a momenti minori e tutto sommato epigoni della più composita realtà cortigiana, si è preferito assecondare un principio culturale piuttosto che meramente cronologico. Le processioni sono vita dello spettacolo nel senso forte di emersione alla dimensione comunicativa di istanze culturali ben definite. I legami che questa processione intrattiene con i moduli linguistici ed espressivi della cultura religiosa ci paiono esemplificativi di come questa “lingua altra” abbia contribuito a plasmare le forme del teatro a matrice religiosa a Ferrara. Troppe volte le processioni sono state semplici note a margine di trattazioni sullo spettacolo sacro. Il limite degli studi è stato talvolta quello di interpolare questi eventi in una sequenza di spettacoli meglio documentati. Questa impostazione però dà sempre l'impressione che si tratti di eventi secondari della vita cittadina. Per queste ragioni si è scelta un'analisi di tipo trasversale, diacronica, di questi fatti, che li inquadrasse nel più ampio panorama della composita civiltà del Quattrocento ferrarese.

3 Altre dimensioni della festa religiosa cittadina

È pressoché impossibile dar conto della pluralità culturale, antropologica e sociologica della festa religiosa nel Quattrocento né questa varietà può esaurirsi in un semplice catalogo delle occasioni festive. Alla quantità di notizie sulle diverse occorrenze non corrisponde una qualità delle informazioni, spesso quasi del tutto inconsistenti, sulle forme e sui contenuti del vivere festivo. Si pensi al documento già citato sulla canonizzazione di San Vincenzo Ferreri (*Documenti II* 1.3.1). Il cronista del *Diario Ferrarese* si limita a dire: «a di XXIX de Zugno, fu colonezato Sancto Vincentio de l'ordine de Sancto Domenico e fu facta una bella processione». È impossibile sapere come e perché egli consideri bella questa processione.

Conviene, allora, dal nostro punto di vista soffermarsi su quelle occasioni meglio documentate non per creare una sequenza di eventi eccezionali, di *unica* irrelati con il panorama festivo, ma per cercare di inferire dalla eccezionalità della documentazione – e si badi bene non della festa – l'idea di una pratica ed eventualmente riconoscerne gli specialisti.

3.1 *L'ingresso di papa Pio II*

Un caso emblematico è l'ingresso in città di papa Pio II. Già dalla sua elezione nel 1458, Borso d'Este mostra di gradire l'ascesa al soglio pontificio di Enea Silvio Piccolomini, senese ed imparentato con i Tolomei, quindi parente del duca, figlio di Stella de' Tolomei. Oltre al *Diario Ferrarese (Documenti II 3.1)*, è lo stesso Pio II nei suoi *Commentarii* ad informarci dei festeggiamenti e delle ragioni di letizia dell'Estense:

Is, cum Pius electus est, multa ostendit laetitiae signa: ludos militares instituit, victoribus praemia posuit, donavit nuntios, ignes tora in ditone sua incendi iussit, epulumque amicis fecit, inter quos Pium sibi affinem esse gloriabatur quoniam mater eius Senensis fuisset ex domo Ptolomaea, quae Piccolominaeae sanguine iungitur (Totaro 1984: vol. 1, 406).

In realtà le motivazioni di Borso sono meramente politiche: come vassallo del papa per i domini di Ferrara, spera di essere eletto alla dignità ducale.

Nel 1459, il papa diretto a Mantova passa dalla città di Ferrara, sperando di coinvolgere Borso nel progetto della crociata contro i turchi. Anche in quest'occasione si indicano pubblici festeggiamenti (*Documenti II 3.1.2*). Il papa entra in città per la porta di San Pietro (a sud), dove Borso gli offre le chiavi della città. Il corteo poi si avvia per un percorso che lo porta fino in piazza. La città è riccamente adornata, per le strade ci sono «pani de lana con girlande attaccate, et semenato l'erbe e piantati mai per tutto». Pio II è preceduto da dodici cavalli bianchi con le armi e la divisa papale e da un altro cavallo, coperto da un baldacchino su cui è riposta l'Ostia consacrata. Davanti alla cattedrale è costruito «uno ponte de legno grande alto, facto da la porta de meglio del vecovado insino a la logia de la Corte». Pio II attraversa il ponte per entrare in Duomo e qui il popolo gli sottrae e strappa il baldacchino «per alegrezza».

Come si può chiaramente intuire dal documento, in questo caso la festa è progettata dalla consapevole regia del duca e della corte. Ci troviamo davanti ad una forma festiva gestita consapevolmente dall'alto. Tuttavia l'apparente organicità non deve illudere sull'uniformità culturale della festa. La diversità emerge con chiarezza ed anche con violenza nell'atto rituale con cui il popolo «per alegrezza» strappa e riduce in brandelli il baldacchino del papa. Sono manifestazioni di violenza rituale, che si ripetono con puntualità in momenti festivi o di temporanea vacanza del potere, momenti liminali in cui la

struttura sociale mostra l'emersione dell'anti-struttura¹¹. In questo periodo a Ferrara in più di un'occasione i momenti di allegrezza sfociano in vera e propria violenza. Episodi violenti si registrano ad esempio in occasione delle pubbliche allegrezze per la nascita di Alfonso d'Este nel 1476. Ancora per le nozze di Alfonso con Lucrezia Borgia, davanti allo scalone del palazzo ducale, il popolo strappa il baldacchino e il manto con cui è bardata la mula su cui arriva la sposa. La dimensione della festa pubblica, dunque, lascia emergere all'interno della sua cornice la pluralità culturale che la compone, anche quando la regia festiva è affidata al potere politico.

C'è infine un dato di cultura materiale assai rilevante per il nostro discorso. In occasione della festa per l'ingresso di Pio II, lavorano agli addobbi della città, tra gli altri, Antonio da Firenze e tal «magistro Titolivio depintore» (*Documenti II* 3.2). Del fiorentino si è già detto nel capitolo precedente (cfr. *supra* cap. I 5.1).

La trasformazione dello spazio urbano, che diventa in qualche modo spazio scenico, allusivo, simbolico, è un dato che riguarda non solo la cultura dominante – si pensi alla sovrapposizione operata dalla cultura umanistica tra antico e moderno, tra città ideale e città reale – ma è propria della cultura festiva, che trasfigura lo spazio quotidiano in spazio epifanico di una società altra, sottintesa, immaginaria. Questa progettualità però abbisogna sempre di competenze specifiche, di uomini che sappiano concretizzare le visioni, di specialisti che diano forma alla realtà della festa. Ancora una volta bisogna appuntare lo sguardo sulla cultura materiale. La presenza di Antonio da Firenze oltre a confermare la sua professionalità di festaiolo e non semplicemente di scultore, suggerisce che alla pratica festiva attende un numero tutto sommato ristretto di specialisti dalle elevate competenze ed impegnati in occasioni diverse tra loro. Al variegato primo piano delle tante culture della rappresentazione fa da sfondo l'omogeneità della cultura materiale.

Il pittore Titolivio è uno di questi specialisti apparentemente secondari. La sua opera in più occasioni festive è attestata da diversi documenti (FRANCESCHINI 1993-97: *ad indicem*). È dunque anch'egli, oltreché un pittore, un festaiolo. Insieme a Titolivio lavora, per un lungo periodo, Giovanni Bianchini, uno dei maggiori apparatori degli spetta-

¹¹ Il riferimento per quanto riguarda la definizione di struttura e anti-struttura è ovviamente a TURNER 1972 mentre per quanto riguarda l'esplosione in epoca moderna della violenza rituale si veda GINZBURG 1987.

coli sacri degli anni Ottanta del Quattrocento. Dopo Baroncelli e Domenico di Paris, emerge un altro decisivo punto di contatto tra la pratica festiva religiosa e lo spettacolo sacro.

4 La predicazione e il teatro

Stiamo cercando di delineare un quadro in cui si possano riconoscere nelle diverse componenti di cui si sostanzia l'espressione religiosa i punti di contatto con la cultura del teatro a matrice devota, che a Ferrara si impone in maniera evidente nell'ultimo ventennio del XV secolo. Il nostro obiettivo non è quello di precisare strutture dello spettacolo metastoriche che eventualmente si trovino sparse nella pratica celebrativa cittadina e che poi si condensino in un'esperienza organica che possiamo riconoscere come "teatro". Piuttosto cerchiamo nella dimensione concreta della prassi i contatti, le persone, le esperienze che si muovono in direzioni plurime tra le culture rappresentative della città e la lingua religiosa. Uno di questi punti di contatto è senz'altro la predicazione.

Si è spesso insistito su come il teatro ad argomento religioso sia in qualche maniera una forma della predicazione. E lo si è ribadito considerando le analogie tra *ars predicandi* e spettacolo sacro ed in definitiva sottolineando le peculiarità parenetiche della sacra rappresentazione, la sua strutturazione in quanto testo drammatico con esplicito intento catechetico, costruito a *thema* secondo una modalità propriamente omiletica (VENTRONE 2003). Tuttavia è assai più rischioso insistere sulle qualità e sulle tecniche propriamente teatrali della predicazione. Questo perché tale aspetto è stato forse tanto patente da sembrare irrilevante o addirittura fuorviante. E tale può veramente essere, se da questa evidente teatralità ci si lascia ingabbiare, considerandola esclusiva ed irrelata, lasciandosi sfuggire i punti di contatto concreti con i fatti di teatro. Non che sia del tutto sfuggita l'intima prossimità tra le due cose, tanto che nello sforzo classificatorio, che tanto spesso ha contraddistinto gli studi sullo spettacolo, si è creato un genere *ad hoc*: il sermone semi-drammatico, che in effetti dà conto e raduna ad unità una pluralità di fenomeni con forti analogie ma anche con considerevoli differenze. Come ogni classificazione, però, anche questa nasconde una parte del problema, oltretutto celare nella sua apparente neutralità un forte pregiudizio: semi-drammatico appunto e non (ci si passi la forzatura) semi-teatrale o più genericamente semi-spettacolare. E questo non può non

dirci di quell'impostazione che vede nella predicazione principalmente un genere letterario, seppure minore o forse troppo popolare per dare frutti maturi, e nello spettacolo sacro una forma della predicazione. E procedendo con il sillogismo, nel teatro vede il solo aspetto drammatico e perciò letterario.

Per ritrovare tra le apparenti prossimità di genere, che mirano ad inglobarla, l'irriducibilità del fatto teatrale, bisogna che da questo si parta, prima che vi si giunga; che si ricerchino nella prassi concreta del teatro, laddove questo è ancora una nebulosa densa di svariati e molteplici significati, i punti di contatto con le forme della predicazione.

Andando in questa direzione, però, si corre su un rischiosissimo crinale, ipostatizzando una concreta situazione di relazioni, di legami a volte sottili e quasi invisibili, in una essenza della cosa¹², che incamera e fagocita tutto ciò che la circonda e non rende conto altro che di se stessa e della sua idea pregiudiziale. «Non è lo studio delle prediche che ci fa conoscere il teatro: è la sua messa in relazione che rivela possibilità e ampia e approfondisce la dinamica della conoscenza» (CRUCIANI 1989: 5). Solo con la consapevolezza preliminare della complessità e delle differenze che sostanziano l'essere del teatro-nella-storia si può arrivare a conoscere una sua modalità, l'inverarsi storicamente determinato di uno dei suoi tanti possibili, muovendo anche da ciò che, propriamente, teatro non è stato. Bisogna, con un'apertura fenomenologica, partire da una concezione allargata della teatralità in quanto concreta modalità comunicativa, così che si possa giungere a conoscere il teatro nella complessità della sua esistenza effettiva. Non intendiamo proporre un modello teorico in cui si riconosca una realtà condivisa tra la predicazione e il teatro, piuttosto preferiamo concentrarci su quei momenti in cui si esplicita una cultura della rappresentazione religiosa.

Una predica rischia, per le sue modalità espressive, di essere ridotta a quell'aspetto evidente di "narrazione agita" in cui, in qualche modo, consiste anche il teatro. Bisogna però riconoscere come la tensione argomentativa della predica sia preminente rispetto alle sue modalità, o, detto in altre parole, riconoscere come nel sermone conti essenzialmente l'obiettivo dell'espressione più che la sua forma. A dirci di una consistenza perentiva del teatro è allora più che la predica in sé l'uso esplicito dell'azione e della figurazione, quell'intermezzo, cioè, in cui si sposta l'attenzione da ciò che si dice a ciò

12 Un po' quello che Ruffini chiama il teatrabile o *assoluto teatrale* (RUFFINI 1983: 9).

che si vede, per poi riconoscere come il discorso sia orientato in funzione di questa visione. In definitiva non la predica in sé è pertinente alla storia del teatro quanto piuttosto l'uso che il predicatore fa dei suoi mezzi espressivi, organizzandoli teatralmente.

È esemplare in questo senso il caso, diverse volte ricordato dagli studiosi, di fra' Roberto da Lecce che, in occasione del venerdì santo del 1448, a Perugia inserisce una vera e propria rappresentazione. Val la pena riportarne per intero la cronaca:

A di 29 de marzo, che fu el vienardi santo, recomenzò ditto frate Ruberto a predicare in piazza ogni di, et el giovedì santo predicò della comunione, et invitò tutto el populo per lo vienardi santo. E nel fine della dicta predica della Passione fece quista rappresentazione: cioè predicava in capo della piazza fuora della porta de San Lorenzo, dove era ordinato uno terrato dalla porta per fina al cantone verso casa de Cherubino de gli Armanne. Et li, quando se devé mostrare el Crucifisso, uscì fuora de S. Lorenzo Eliseo de Cristofano, barbiere de porta S. Agnolo, a guisa de Cristo nudo con la croce in spalla, con la corona de spine in testa, e le sue carni parevano battute e flagellate como quando Cristo fu battuto. Et li parecchie armate lo menavano a crucifigere, et andorono giù verso la fonte intorno alle persone e per fina al rebocco de gli Scudellare, e argiero su alla udiencia del Cambio, e argiero nella porta de S. Lorenzo, e intraro nel dicto terrato, et li, a mezo al terrato, glie se fece incontra una a guisa de la Vergene Maria vestita tutta de negro, piangendo e parlando cordogliosamente quillo che accadeva in simile misterio della passione de Iesu Cristo. E gionti che fuoro al pergolo de frate Ruberto, li stette un pezo con la croce in spalla, et sempre tutto el populo piangeva e gridando misericordia. E poi puseno giù la dicta croce e pusonce uno crucifisso che ce stava prima, e dirizaro su la ditta croce: et allora li stridi del populo fuoro assai maggiori. E a piei della dicta croce la Nostra Donna comenzò el lamento insieme con S. Giovanni et Maria Madalena e Maria Solome, li quali dissero alcune stanze del lamento della passione. E puoi venne Nicodemo e Ioseph ab Arimathia, e scavigliarono el corpo de Iesu Cristo, quale lo poseno in gremio della Nostra Donna, e puoi lo miseno nel monumento; et sempre tutto el populo piangendo ad alta voce. Et molti dissero che mai più fu fatta in Peroscia la più bella e la più devota devozione de questa. Et in quella mane se feceno sei frate: uno fu dicto Eliseo, quale era uno stolto garzone¹³.

Quest'ultima annotazione sulla conversione dell'attore, lungi dall'essere una semplice nota di colore, è rivelatrice di ben più profonde implicazioni. La vocazione di Eliseo non è delle più esemplari, la stessa cronaca ci informa che dopo tre o quattro mesi di noviziato costui lascia il convento, si sposa e ritorna ad esser «magior ribaldo che non era prima». In ogni caso val la pena notare come per l'*attore* Eliseo quella rappresentazione abbia un impatto tale da trasformare, seppur transitoriamente, la sua vita. Ciò ci costringe a riconoscere la lettura multipla che i contemporanei fanno della rappresentazione voluta da fra' Roberto. Da un lato è un atto di devozione, come annota lo stesso

13 Cronaca detta "Diario del Graziani", in BONAINI-FABRETTI-POLIDORI 1850: 598-599.

cronista, e come è certamente per Eliseo; una devozione tutt'altro che baciapile, poiché incide in profondità sulla vita delle persone. Eliseo è devoto esattamente nel senso di offerto in voto, in sacrificio. E tuttavia la devozione non si esaurisce nel coinvolgimento esistenziale di chi agisce, ed è attore primariamente in questo senso, ma giunge agli astanti, forse in maniera meno incisiva sulla propria scelta vocazionale, ma con uguale intensità emotiva. Proprio per questo suo organizzarsi in funzione degli astanti, l'evento è anche rappresentazione e in questi termini è descritta dal cronista, al punto che se ne dà alla fine un giudizio estetico: una devozione sì, ma «la più bella» devozione fatta a Perugia. Questa pluralità ricettiva è un tratto costante in eventi del genere: spesso all'aspetto devozionale si affianca la meraviglia e nella pratica religiosa confluisce una dimensione estetica. Si pensi alla «bella processione» fatta per la canonizzazione di San Vincenzo Ferreri.

Osserva giustamente Paola Ventrone che «questo tipo di rappresentazioni ... pur servendosi di alcuni elementi teatrali quali l'uso del palco e il travestimento degli attori, non riprende tecniche specificamente attoriali» (VENTRONE 2003: 257), giungendo alla conclusione, che non condividiamo, che non sia pertinente per ciò stesso alla storia dello spettacolo quanto a quella della comunicazione. Riteniamo invece che per questa teatralità percepita dai contemporanei, tali eventi siano a loro modo tangenti al costituirsi della cultura teatrale. Questo non vuol dire che la predicazione sia teatro, giacché «ha una sua storia ed un suo contesto, proprie motivazioni e proprie modalità» (CRUCIANI 1989: 4), e tuttavia l'analisi della predicazione «incrementa la conoscenza del teatro nella sua concretezza storica». Certo manca, o forse è meno evidente, una consapevolezza d'attore, ma questo a nostro avviso è inevitabile, laddove la categoria di attore si distilla solo in seguito, consegnandosi con definizione chiara solo nel momento in cui si delinea l'istituzione teatro; mentre, a quest'altezza cronologica, il professionismo teatrale è solo una parte, certo centrale ma non esclusiva, delle possibilità del teatro.

La pertinenza con la storia dello spettacolo è data più che dalla cosa in sé, come abbiamo già detto, dalle relazioni che la cosa intrattiene con il teatro. Il teatro in quanto luogo dei possibili espressivi, in quanto prassi e riflessione, in quanto pluralità di tecniche e abilità che si fanno, o semplicemente si possono fare, spettacolo.

In questa direzione, la stessa analisi testuale che la Ventrone fa di diverse sacre

rappresentazioni fiorentine, mostrandone la costruzione «a thema» propria della tradizione omiletica o addirittura la diretta filiazione da «*exempla* ripresi direttamente dalla predicazione» (VENTRONE 2003: 264), indica come quella teatralità, che rischiamo di scorgere in maniera troppo evidente nelle prediche, fu in qualche modo culturalmente prolifica e concretamente informò di sé un genere teatrale. Quella che pare essere solo una modalità espressiva diviene allora realmente un polo del fare teatro nel Quattrocento fiorentino.

A proposito del contesto fiorentino, la Ventrone indica in Antonino Pierozzi il principale animatore della sacra rappresentazione, quale come strumento catechetico di primaria importanza, soprattutto per l'educazione dei fanciulli. Infatti è proprio nell'ambito delle compagnie devozionali, il cui fine principale era l'edificazione morale dei giovani fiorentini, che nasce e si sviluppa tale genere drammaturgico¹⁴. Muovendo dalle posizioni moderate di Tommaso d'Aquino, che già aveva riconosciuto la liceità morale e sociale del teatro¹⁵, Pierozzi prospetta e di fatto realizza una nuova forma di teatro catechetico: egli «non solo non riteneva peccato mortale assistere a spettacoli che non offendessero la Chiesa o la religione, ma approvava la messinscena di storie sacre e pie – che non a caso coincidono tutte [...] con i soggetti di alcune delle rappresentazioni in uso a Firenze» (VENTRONE 2003: 279). Nella sua *Summa theologica*, il Pierozzi riprende le argomentazioni classiche sulle qualità del predicatore/oratore, che deve *docere, delectare, movere e flectere*. Ma in virtù della capacità di commuovere divertendo, come fa notare Paola Ventrone, Pierozzi riconosce il carattere educativo della sacra rappresentazione e quindi la sua liceità morale.

14 L'acquisizione della sacra rappresentazione fiorentina come genere di teatro pedagogico è alquanto recente. La storiografia positivista infatti, con la sua prospettiva evolucionista, l'aveva considerata come la forma più compiuta di teatro religioso, secondo un modello di sviluppo che partiva dal dramma liturgico in latino per giungere appunto ai drammi sacri fiorentini. A questo riguardo si vedano NEWBIGIN 1983, VENTRONE 1988, TREXLER 1990 e VENTRONE 1993. Il ruolo sostenuto da Pierozzi nell'istituzione della sacra rappresentazione è sottolineato anche da SANESI 1940.

15 Nella *Summa Theologiae* Tommaso afferma: «Ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae. Ad omnia autem quae sunt utilia conversationi humanae, deputari possunt aliqua officia licita. Et ideo etiam officium histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum, nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur, idest, non utendo aliquibus illicitis verbis vel factis ad ludum, et non adhibendo ludum negotiis et temporibus indebitis», (*Summa Theologiae*, II^a-IIae, q. 168 a. 3 ad 3), spostando così il giudizio morale dallo spettacolo in sé ai contenuti, alle modalità, ai luoghi e ai tempi in cui si manifesta.

La sacra rappresentazione corrisponde a tutti questi requisiti con in più la specificità comunicativa del mezzo teatrale: usa un linguaggio chiaro che educa gli spettatori perché è loro comprensibile, diletta e commuove cosicché attira liberamente le persone a vederla, e spinge ad amarne e ad emularne i contenuti. Per questa ragione mi pare che la si possa considerare come uno degli aspetti, o forse un approfondimento o una declinazione, dell'*ars praedicandi* domenicana, e definire a ragione un esempio programmatico di predicazione *sub specie theatri*» (VENTRONE 2003: 280).

Per il vescovo Pierozzi, dunque, sono chiari il ruolo e la funzione del teatro all'interno del suo programma pedagogico e ne sono chiare le tecniche, che coincidono in parte con quelle proprie della predicazione e che sono funzionali proprio all'apprendimento della retorica e della gestualità, elementi ritenuti essenziali per la formazione dei giovani¹⁶. Da questo punto di vista è corretto affermare che «andrebbe ridimensionato il problema della 'teatralità' delle tecniche espositive della predicazione, [...] soffermandosi piuttosto sul suo rapporto con l'oralità» (VENTRONE 2003: 261). Tuttavia, spostando l'attenzione dalla teatralità all'oralità, non crediamo che la questione si giovi di un qualche miglioramento, ma che anzi rimaga in tutta la sua evidenza. Se, infatti, vogliamo considerare la consapevolezza della pluralità del teatro quattrocentesco non una superficiale indicazione di buon senso ma una concreta dinamica storica in cui esso consiste, allora la dimensione dell'oralità rimane una problematica propriamente teatrale. Infatti, le diverse specializzazioni del dire in pubblico pertengono in qualche modo a quella molteplicità di cui si sostanziano le culture della rappresentazione nel Quattrocento.

4.1 Teatri della memoria

Nel caso fiorentino, cui brevemente abbiamo accennato, si assiste al fiorire di una drammaturgia sacra che è in qualche modo filiazione di una intensa stagione predicativa e catechetica e che coniuga il proprio intento pedagogico secondo una modalità che usa deliberatamente e scientemente il teatro e la sua capacità, attraverso il potere seducente delle immagini e della performatività, di creare memoria, perciò consapevolezza, perciò identità.

D'altro canto, la coscienza dell'enorme potere comunicativo delle immagini, del loro potere seduttivo e della loro *memorabilità* è stata propria dei predicatori, i quali da sempre hanno usato in maniera sapiente tutte le forme non verbali della comunicazione,

16 Sulla pedagogia umanistica si rimanda al classico GARIN 1958

tra cui, in particolare, quella gestuale e quella visiva. Ci pare fondamentale da questo punto di vista sottolineare quella capacità inclusiva di tradurre le parole in immagini – ma anche le immagini in parole – che è caratteristica peculiare dei predicatori e che trova in Bernardino da Siena la piena espressione. I predicatori sanno trasformare le immagini della quotidianità del loro uditorio in figura di una realtà sovrasensibile ed eterna, sanno far leggere o forse sanno imporre una lettura – poco cambia ai fini del nostro discorso – che tesse una trama fitta di relazioni tra la vita concreta degli uomini, costellata da quelle immagini, e il loro sentimento religioso, che di fatto le *tras-figura*. L'immagine, come pure il gesto, diventa veicolo di una verità morale, colta proprio perché trasmessa non verbalmente, intesa proprio perché empaticamente raccolta. A Ferrara la dinastia degli Este intuisce ed usa consapevolmente questa strategia di comunicazione del proprio potere attraverso la figurazione. La sua efficacia si basa sulla capacità di superare il divario sociale e culturale tra i diversi gruppi di parlanti, sostituendo alle parole, che sono in definitiva sempre parole del potere, le immagini.

Per i predicatori quello che conta è trasmettere una verità e far sì che questa verità si imprima nella memoria. Le dotte disquisizioni teologiche sono inservibili a tal fine: se la religione usa la stessa lingua degli intellettuali diviene assolutamente muta per i fedeli. È qui che l'altra comunicazione coglie nel segno; è qui che imponendo un valore d'uso alle immagini, queste diventano funzionali alla tensione argomentativa dei predicatori; è in questo vuoto tra la cultura scritta dei dotti e la cultura orale dei fedeli che questi sapienti comunicatori si insinuano, traducendo altrimenti la testualità dottrina che è fondamento del loro insegnamento teologico¹⁷. Questa traduzione diventa trasmissione di una fede cui aderire *emotivamente* più che da accettare intellettivamente. I predicatori francescani e domenicani, con la loro capacità immediata di commuovere, dato questo che rimane documentariamente tra i più evidenti¹⁸, sono ben lontani dallo stimolare l'*intellige ut credas* agostiniano. Utilizzano con il loro uditorio un codice comune che si serve di un immaginario pervasivo nella vita dei fedeli. L'immagine non si sterilisce nelle dimensione estetica, ma produce e comunica valori, molto più di quanto

17 Ciò vale non solo per la predicazione, ma è in generale uno strumento della lingua religiosa del periodo. Si pensi a come la processione del *Corpus Domini* sia un modo concreto per comunicare una verità di fede diversamente non comprensibile.

18 Quasi non c'è notizia di sermoni che non riporti lo strepito e il pianto dei fedeli alle parole del predicatore.

non facciano le parole. Se il popolo accorso alla predica di fra' Roberto da Lecce «piange gridando misericordia», ad infiammarlo sono sì le parole del frate, ma la visione di Cristo/Eliseo a quelle parole dà concretezza e crea il contesto emotivo. In un certo senso parole ed immagini sottostanno ad un medesimo procedimento retorico di produzione e la loro interdipendenza pone le condizioni di una “corretta” ricezione. Le parole canalizzano lo sguardo verso una precisa direzione, fanno sì che si veda quello che agli occhi dei predicatori è essenziale, cosicché le immagini possano imprimersi nella memoria e divenire di fatto immagini interiori. A loro volta le immagini chiarificano e sono un correlativo oggettivo delle parole, le concretizzano, conferiscono loro visibilità. Come ha mostrato Lina Bolzoni a proposito del *Colloquio spirituale* di Simone da Cascina¹⁹, predicatore del convento domenicano di Santa Caterina a Pisa, c'è un codice comune, una modalità di costruzione delle immagini visive e di quelle verbali che è sostanzialmente la stessa. Simili i procedimenti retorici utilizzati per costruirle, simili i sistemi di corrispondenze, di derivazioni, di contrapposizioni, che presiedono alla produzione dell'immagine allegorica (cfr. BOLZONI 2002). Sarebbe sbagliato prevedere una precedenza da un polo all'altro, da una dimensione all'altra. Questa modalità del vedere e del far vedere, ma anche del dire e del far dire, è un sistema di produzione e ricezione culturalmente radicato e di lunga durata. Un sistema condiviso che orienta mittenti e destinatari del messaggio. Di fatto è la griglia su cui si struttura l'allegoria, griglia che noi contemporanei abbiamo perso e più faticiamo a ricostruire.

Se da un lato si è insistito sul valore esplicativo delle immagini, bisogna riconoscere come questo valore non le esaurisca. Oltre le immagini, c'è l'immaginario, che informa di sé parole e visioni, che forma una cultura della rappresentazione, quale interpretazione del mondo e proiezione di sé. Crediamo pertanto che il discorso possa essere allargato dalle immagini dipinte al teatro e alle sue visioni, per ribaltare e forse per meglio coniugare il valore degli inserti teatrali nella predicazione. C'è certamente un fine didattico, che sfrutta appieno le possibilità del mezzo per trasmettere un concetto dottrinario, e, prima ancora, per attirare l'attenzione dello spettatore, per entrare in empatia, accattivandosi lo sguardo del fedele. Ma tutto questo non è il dato primario, giacché pur dicendoci delle funzioni, non ci dice della costruzione. I due discorsi, verbale e

19 Il *Colloquio Spirituale* di Simone da Cascina è stato edito da DALLA RIVA 1982.

visivo, in realtà si chiarificano vicendevolmente perché sono costruiti alla stessa maniera. Una maniera che è un pensiero visivo, concreto, materiale di realtà astratte. L'allegoria non si esaurisce nell'analogia o nella sovrapposizione tra due realtà ma mostra di fatto una modalità del pensare; non è procedimento a posteriori, accostamento successivo, ma è consustanziale al pensiero stesso: si pensa per immagini, si immagina per pensieri. Il discorso del predicatore crea figure che il teatro illustra, il teatro offre visioni che le parole spiegano. Lunghi dall'essere una correlazione arbitraria che svilisce l'autonomia dell'immagine poetica, come voleva Croce, l'allegoria è una costruzione della realtà, una struttura del pensiero medievale.

È opportuno a questo punto fare una precisazione. Usiamo il termine allegoria in una accezione allargata, per indicare una modalità del pensiero per immagini che ci pare di poter individuare anche a Ferrara come una costante di lunga durata, che condiziona la figurazione teatrale. In realtà questa modalità va oltre l'uso ed il significato di allegoria come comunemente intesa ed è semmai lo sfondo su cui la retorica tardo-medievale modula il proprio discorso²⁰. Non si tratta di specificare un senso diverso o un valore specifico per una particolare figura retorica²¹, ma indicare come per mezzo di questo pensiero una realtà astratta o semplicemente altra si plasmi attraverso le immagini dell'esperienza concreta e non in termini di puro intelligibile²².

Tale prospettiva chiarisce ulteriormente la connessione tra livello verbale e livello figurativo nella predicazione e, con ciò, il valore non accessorio ma fondativo che il teatro ha in essa. Crediamo in ultima analisi che il senso della interpolazione teatrale nella lingua dei predicatori risieda nel creare memoria²³.

In definitiva i predicatori, con le loro parole, con i loro gesti e con gli inserti spet-

20 Dense di implicazioni sono le riflessioni di BENJAMIN 1928 sull'allegoria nel dramma barocco, soprattutto in riferimento alla dialettica religiosa che il pensatore tedesco riconosce nell'elevare e nel santificare il mondo profano su di un piano più superiore, alludendo continuamente ad altro (p. 185). Per quanto riguarda l'allegoria nelle arti visive il rimando fondamentale è PANOFSKY 1955.

21 Si potrebbe, come ha fatto Zumthor, distinguere per opposizione dialettica l'allegoria dal simbolo da una parte, e l'allegoria dall'interpretazione figurata dall'altra. «Ciò non toglie che il senso prodotto dal simbolo, dall'interpretazione figurale o dall'allegoria, sia generato, in ultima analisi, dall'universo intellettuale» dell'uomo medievale (ZUMTHOR 1972: 132-133).

22 Che la lingua religiosa mostri l'invisibile attraverso il visibile è una evidenza che non necessita di essere argomentata.

23 È in questo che consiste gran parte della strategia comunicativa che Ercole I d'Este mette in atto attraverso il teatro, acquisendo al suo discorso i termini ma anche le strutture della lingua religiosa (cfr. su questi temi il capitolo IV).

tacolari che introducono nel sermone, vogliono imprimere nella mente dei fedeli un'immagine durevole di una realtà di fede, creare una memoria attiva che ne indirizzi le scelte e i comportamenti. Un teatro della memoria che attraverso le immagini riattivi la conoscenza e muova il senso morale dell'uomo. Una volta tornato a casa il fedele deve ricordare ciò che ha sentito e può riuscirvi se questo ha assunto una forma, e perciò un'evidenza, nota e quotidiana. Ricorda quali sono le virtù che servono al cristiano nella sua lotta contro il peccato perché le ha visualizzate, per esempio: «l'elmo è la speranza, lo scudo è la fede, la lancia la perseveranza, il cavallo la buona volontà» (BOLZONI 2002: 63)²⁴. Qualora corra il rischio di dimenticare, basterà che ripensi al cavaliere armato per trovare nella figura i particolari che riattiveranno la sua memoria. È la classica tecnica mnemonica dei *loci* che attraverso una spazializzazione dei concetti agevola la memorizzazione e stimola la memoria creativa: aggiungendo nuovi particolari alle immagini, si aggiungono ulteriori elementi da correlare, spingendo oltre il gioco di rimandi ed associazioni. Quanto più l'immagine finale sarà completa e minuziosa tanto più sarà in grado di comunicare in maniera dettagliata la verità di fede che ha per oggetto. Per usare una metafora contemporanea potremmo dire che queste immagini funzionano come un vero e proprio ipertesto, contenente diversi oggetti multimediali, che rimandano – linkano – ad ulteriori testi. Alla fine si costruisce un'enciclopedia tematica.

I predicatori trasmettono così non solo un repertorio iconografico o degli schemi di corrispondenze ma anche un metodo e in definitiva una modalità di pensiero (BOLZONI 2002: 89). Diffusa è per esempio, seguendo questa tecnica, la costruzione, virtuale, di edifici allegorici, come i giardini dei vizi e delle virtù o ancora la torre della sapienza. Il meccanismo è sempre lo stesso: ad ogni attributo dell'oggetto reale corrisponde un concetto astratto, una virtù, un vizio, una disposizione d'animo, ecc. Così «i numerosi edifici che il testo biblico descrive (l'arca, il tempio, il tabernacolo, ecc.) ispirano un'invenzione metaforica che ha un'enorme fortuna [...] L'immagine dell'edificio da costruire, da salvare dalla rovina, da abbellire, viene applicata a diversi oggetti: al mondo nella sua totalità, alla Chiesa, alla vita interiore del singolo cristiano» (BOLZONI 2002:

24 L'esempio è tratto da una miniatura della metà del XIII secolo, analizzata da Bolzoni, *Il cavaliere contro i vizi*, che si trova nel codice *Harleian 3244*, conservato presso la British Library, contenente tra le altre cose la *Summa vitiourum et virtutum* di Guglielmo Peraldo, cui appunto la miniatura si riferisce. Tale miniatura è corredata da diverse scritte che indicano il significato allegorico di ogni elemento dell'immagine. L'edizione del codice si deve a Michael Evans (EVANS 1982).

84)²⁵. Alcune delle immagini così costruite godono di un'ampia fortuna iconografica e le si ritrova spesso nelle arti visive. Questa forma del pensiero pur nata nell'alveo di una produzione essenzialmente di stampo religioso si diffonde anche in ambito secolare, influenzando la figurazione pittorica e, crediamo, quella teatrale.

Riteniamo che queste modalità linguistiche della predicazione, specie nell'uso che essa fa del teatro, abbiano plasmato la vita dello spettacolo ferrarese nel Quattrocento in una duplice direzione.

Da un lato, nella prospettiva della produzione, lo spettacolo sacro ferrarese si inserisce dentro un discorso più articolato, teso a comunicare un'immagine sovrasensibile del potere cui i sudditi devono aderire emotivamente. Questo discorso lega il momento spettacolare con un contesto rituale e celebrativo ampio e connette le pratiche festive e religiose alla prassi del teatro. In questo contesto assume un peso rilevante proprio la predicazione. Negli anni Ottanta del secolo predica e rappresentazione sono intimamente connesse²⁶. Nel 1481, anno della prima messa in scena a Ferrara di una *Passione*, lo spettacolo è preceduto dalla predica di cinque ore di fra' Cherubino da Spoleto che mostra il crocifisso e implora misericordia. Ugualmente nel 1489, una lunga predica di Battista Panetti prelude alla *Passione* in piazza. In questo caso il cronista nel suo racconto sovrappone le azioni dello spettacolo alla predica suggerendo la prossimità che egli coglie tra i due eventi²⁷. Numerose sono le notizie di sermoni a Ferrara nel periodo in cui si afferma la tradizione dello spettacolo sacro. Nel 1484 Giovanni Novello predica camminando scalzo per le vie della città, vestito come Giovanni Battista, di sole pelli d'animale, chiedendo l'elemosina per i bambini poveri. Nel 1488, Francesco Trivulzio, frate di Santo Spirito, tiene una predica sulla *Passione* di Cristo mostrando gli strumenti del martirio: i chiodi, il flagello, la corona di spine, il sudario; concretizzando dunque la realtà figurata della *Passione* (*Documenti II* 4.1).

Nella prospettiva della fruizione, questa forma del pensiero orienta la visione degli spettatori: rimandando ad altro, comunica oltre l'immediatezza una verità persistente

25 Sugli edifici spirituali e sui loro significati si veda DE LUBAC 1959-64, mentre sui giardini dei vizi e delle virtù si veda BOLZONI 1986 nonché l'ormai classico KATZENELLENBOGEN 1939 oltre a HOULET 1969 e O'REILLY 1988.

26 Sulle *Passioni* degli anni Ottanta ritorneremo ampiamente nel capitolo IV.

27 Numerose sono le notizie di sermoni a Ferrara nel periodo in cui si afferma la tradizione dello spettacolo sacro. Oltre a quelle citate si ricordano le prediche di Giovanni Novello che

e diviene, anche in questo caso, memoria di un'esperienza oltre l'evento. Leggere lo spazio dello spettacolo sacro significa anche cercare di cogliere di volta in volta questo rimando figurale dagli oggetti e dalle presenze sulla scena (un monte, un sepolcro, un'edicola) ai valori religiosi, politici, culturali cui rimandano.

5 Lo spettacolo della piet : iconografia della Passione

La *Passione* di Cristo, rispetto ad altri misteri delle fede cattolica, ha goduto di un'enorme fortuna sia testuale che iconografica. Il fondamento su cui poggia questa sua diffusione   certamente il rilievo assolutamente preponderante dell'umanit  di Cristo, dunque l'esemplarit  della sua vicenda e non da ultimo la possibilit  che essa offre di rispecchiarsi. D'altra parte, man mano che si radica il culto di questa Umanit  trasfigurata, insieme a quello complementare della Vergine, si assiste ad un progressivo distacco tra sacerdote e popolo. Colui che ritualmente   *persona Christi* viene sempre pi  percepito come estraneo, la Chiesa   vista non pi  come *Ecclesia* ma come struttura gerarchica di potere: da qui uno sviluppo notevole della devozione privata (BERNARDI 1991: 44).

Presso le confraternite   assai diffusa la pratica della lettura di libri sulla *Passione*. Ci sono alcuni documenti che attestano pagamenti a "scrittori" di questi libri per conto della compagnia (*Documenti* II 5.1). Ma a questa lettura corrisponde anche una visualizzazione mentale della scena del Golgota. Spesso in comunit  mentre un confratello legge il libro o tiene un sermone devoto gli altri danno sostanza visiva alle parole che odono. Nella pratica pia in comune, cui non   estraneo il rito della flagellazione²⁸, si mettono in atto di quelle strategie visive che abbiamo su delineato, volte ad una raffigurazione concreta della "mistero", che produce poi un effetto espressivo evidente, che tante volte stupisce noi contemporanei quando la ritroviamo nelle arti figurative dell'epoca. Come ricorda Timothy Verdon

i credenti di allora avevano una specie di 'immaginazione plastica' che si esprimeva spontaneamente in pianti o altri segni e che volontariamente ricercava forti emozioni per arrivare attraverso di esse alla cognizione spirituale (VERDON 2009: 69).

28 A Ferrara la disciplina era praticata nel luogo di congregazione della compagnia mentre era vietato flagellarsi in pubblico tranne il giorno di Venerdi Santo o in occasione di esecuzioni capitali «overo a honorare alcuno prevede novo, overo festa che se dovesse fare per [...] la compagnia» (FRANCESCHINI 1975: 65).

La messa in “visione” del nucleo tematico della *Passione*, attraverso molteplici modalità, da quella propriamente figurativa a quella predicativa ed infine a quella teatrale, è in definitiva espressione di un dramma sociale, così come lo delinea Turner, quale situazione di conflitto evidente o latente nella società. È certo il dramma dell'Umanità di Cristo, ma è anche, e forse più,

il dramma degli uomini nel loro mondo, dominati ogni momento della loro vita dalla presenza del Male, evocato dall'ideologia dominante anche per distogliere l'attenzione dai tanti mali quotidiani (DRUMBL 1981: 355).

Questo conflitto e questa tensione dialettica si avvertono in una duplicità di fondo nel vivere e nel celebrare il mistero pasquale. Da un lato la religione ufficiale che insiste sulla Pasqua eucaristica, sulla presenza reale/rituale di Cristo immolato nell'ostia, dall'altro invece la commemorazione mimetica, non veramente rituale ma più propriamente figurativa e teatrale, che nell'espressione drammatica e visiva elabora quella presenza in una ri-presentazione.

La centralità di questo tema è anche riflesso, e forse in parte causa, di un ribaltamento estetico e filosofico, che modella il pensiero medievale. L'icona del bello è l'immagine del Cristo sofferente, la bellezza non è più in un apollineo distacco dalla realtà ma nell'intensità emotiva dell'espressione del dolore. Se già il cristianesimo ha sviluppato questo tema da una prospettiva letteraria, ponendo l'accento sul *sermo humilis* delle Scritture, sull'estrema sapienza che dosa la *sublimitas* delle verità rivelate con l'*humilitas* del linguaggio che le rivela, tuttavia bisogna riconoscere che, come ha esemplarmente dimostrato Auerbach, queste sono categorie etico-teologiche prima che estetico-stilistiche²⁹. Proprio nella *Passione* si incarna mirabilmente questa inversione assiologica, Cristo realizza la profezia di Isaia del servo di Javhè, egli è l'«uomo dei dolori»:

è cresciuto come un virgulto davanti a lui e come una radice in terra arida. Non ha apparenza né bellezza per attirare i nostri sguardi, non splendore per provare in lui diletto. Disprezzato e reietto dagli uomini, uomo dei dolori che ben conosce il patire, come uno davanti al quale ci si copre la faccia, era disprezzato e non ne avevamo alcuna stima (Is 53, 2-3).

L'*imago pietatis* diviene un'immagine assai diffusa nella tradizione iconografica cristiana dal XIII secolo in avanti e si fonde con le immagini della crocifissione e della

29 Il rimando è ovviamente a AUERBACH 1949, ma anche AUERBACH 1941.

deposizione. Si crea così un canone espressivo della sofferenza, che nella Ferrara quattrocentesca troverà ampia eco. Secondo questo canone il dolore si comunica in forme gestuali precise ed identificabili, in atteggiamenti e pose riconoscibili, in manifestazioni corporee definite: la bocca aperta, il corpo proteso in avanti, l'espressione del viso contratta e corrugata, le mani talvolta incrociate e strette contro il torace, talaltra piegate a sostenere il capo reclinato, gocce di sudore freddo, di lacrime e sangue assai evidenti che imperlano il pallore del viso³⁰. Le forme si mutano in pose, quindi in performance, si compongono in figur-azioni.

Si può scorgere in queste immagini una visione del teatro sacro coevo, ma il legame è troppo patente per non metterci in guardia. Non è infatti, come spesso si dice, l'intensa drammaticità di queste espressioni a dirci del teatro, come se per un malinteso, terminologico ed ideologico insieme, ogni espressione "drammatica" debba essere perciò stesso teatrale. Bisogna piuttosto cercare nella cultura condivisa che ne è alla base, nell'immaginario prima che nelle immagini, perché non sono queste che si travasano nel teatro né solamente il teatro che si riversa nelle immagini. Certo è possibile che avvengano passaggi in entrambe le direzioni, e non solo, per dirla con KERNODLE (1944), *from art to theatre* ma pure, come osserva Seragnoli, *from theatre to art*. Si chiede infatti lo studioso:

è solo dalle pratiche e dalle esperienze artistiche che derivano intuizioni e modalità operative al teatro, o è anche dal teatro che possono provenire suggerimenti, forme, modi, conoscenze, utili alle coeve sperimentazioni e produzioni artistiche? (2003: 40).

È chiaro che si tratta di una complessità culturale, prima e più che figurativa, la quale investe la cultura materiale e la sociologia della arti (SERAGNOLI 2003: 41). Potremmo aggiungere un ulteriore passaggio alle due indicate sopra: dall'immaginario alle figurazioni, siano esse teatrali o visive.

La diffusione e la pervasività di questa lingua religiosa lascia molteplici riscontri nelle arti visive, mentre è destinata ad emergere con molta fatica davanti alle esili tracce documentarie dei reperti teatrali ma anche in ultima istanza in quelle del vivere sociale. In fin dei conti cosa resta di un imponente corteo processionale di battuti o flagellanti?

³⁰ Un lavoro di ricerca sulle forme iconografiche del dolore in area fiamminga e sulla loro ricezione in Italia si deve a VERATELLI 2005 e con un'attenzione specifica alla gestualità mistica femminile (2006).

Nulla, o meglio, impressioni, ma impressioni che dicono di un dolore esibito, comunicato, dunque condiviso e socializzato, un dolore che diventa legame sociale ed anche contestazione radicale.

5.1.1 Testimonianze iconiche ferraresi

Nella arti visive della Ferrara quattrocentesca, il tema della *Passione* ha una consistente diffusione e delle peculiarità proprie, tese ad una marcata accentuazione dei tratti espressivi. La presenza del tema non è limitata alle chiese o ai contesti deputati ad accoglierla, ma pervade la vita e la devozione privata. È il caso del *Reliquiario di Montalto* (Fig. 4), ivi conservato presso i Musei Sistini del Piceno, acquistato da Leonello nel 1450. Proveniente da Parigi, probabilmente dalla collezione di Carlo V e in seguito passato nelle mani di Paolo II, giungerà nella città marchigiana nel 1587. Oggetto di assoluto pregio e raffinatissima fattura, mostra in un unico artefatto le due tradizioni figurative dell'*Imago Pietatis* e della *Passione*. Del reliquiario esiste un'accurata descrizione in un inventario dell'Archivio di Stato di Modena (v. *Documenti II* 5.2).

È illuminante leggere la descrizione rivedendo l'oggetto, giacché si riesce a circoscrivere meglio le modalità e il significato delle descrizioni di esperienze visive. Ad esempio, nel documento si parla di uno dei due tondi laterali del reliquiario (quello di sinistra per chi guarda) dove è raffigurato «Christo in croxe chome Nostra Dona e San Zoanne suxo una montagna»; guardando il reliquiario però la presenza della montagna si riduce ad un impercettibile rilievo sotto la croce (si veda il particolare in Fig. 5), tra l'altro indistinguibile dalla forma del terreno nel tondo di destra, ragion per cui bisogna ammettere che la detta montagna è percepibile più per una lunga tradizione figurativa che l'estensore del documento ha introiettato e che fa parte del suo bagaglio culturale, che non per una sua reale presenza nel manufatto. Chi ha scritto quel documento sa che Cristo è morto sul Golgota, l'immagine mentale che possiede è così forte da condizionare la percezione di quella scena: egli ogni volta si limita a riconoscere, più che a conoscere. Se la descrizione di un'opera d'arte da parte dei letterati guariniani si attua attraverso meccanismi ekphrastici, che riversano nell'oggetto artistico l'ideologia e la visione umanistica, anche in questo caso c'è una visione preesistente che si sovrappone al

manufatto, solo che a definire questa *super-visione* non è una matrice ideologica letteraria, ma una tradizione ed un pensiero religioso.

In un dipinto ferrarese raffigurante la *Crocifissione* (Fig. 8) di Michele Pannonio, risalente più o meno agli stessi anni della presenza del reliquiario a Ferrara (1450-1455), ai piedi della Croce c'è un rilievo del terreno con una apertura interna che ospita il cranio d'Adamo. La tradizione vuole, infatti, che questi sia stato seppellito sotto il Golgota, dove Cristo, novello Adamo, con il suo sacrificio ricomponesse lo strappo prodotto dal peccato originale³¹. Il rilievo è alto poco più del teschio che ospita ma è, anche visivamente oltre che allusivamente, un monte, segnatamente lo stesso Calvario. In questo caso la rappresentazione del monte è dunque abbastanza chiara, per quanto spazialmente questo sia irrilevante.

L'alludere alla montagna sotto la croce di Cristo è, infatti, pratica iconica assai diffusa. Raramente nella figurazione il monte è veramente e proporzionalmente tale; lo è, semmai, quando la scena rappresentata non si svolge sul Calvario, ma questo fa da sfondo, come nella *Pietà* (Fig. 19) di Cosmè Tura, conservata al Museo Correr di Venezia; mentre nelle crocifissioni il Golgota, quando presente, è semplicemente accennato. Si veda la miniatura della *Crocifissione* (Fig. 6) di Giorgio d'Alemagna nel *Messale* di Borso d'Este, conservato presso la Biblioteca Estense di Modena, o ancora una *Crocifissione* (Fig. 9) di Bartolomeo Vivarini, conservata al Kunstmuseum di Basilea, di possibile provenienza dalla chiesa di San Domenico a Ferrara (NATALE 1978: 87); ma sarebbe assai facile trovare altre testimonianze sempre in area ferrarese³².

Si rende, dunque, assai evidente come quest'immaginario presieda al momento di percezione-fruizione delle immagini e a quello della loro produzione. Più radicalmente, c'è un vedere ed un far vedere culturalmente determinato, che si riversa nelle varie figurazioni e crediamo anche nel teatro. C'è, infatti, nell'allestimento della *Passione* in cappella ducale nel 1481, un monte. Lo annotano Zambotti e Ferrarini, quest'ultimo specificando che si tratta di «uno monte facto bene». Inoltre, in un pagamento a Giovan-

31 La lettura di quell'elemento iconografico è complessa e stratificata. Il parallelismo Cristo-Adamo è di san Paolo: «come dunque per la colpa di uno solo si è riversata su tutti gli uomini la condanna, così anche per l'opera di giustizia di uno solo si riversa su tutti gli uomini la giustificazione che dà vita» (Rm 5, 18). Le radici dell'albero della vita, la croce, affondano dunque là dove regna la morte del primo uomo e, per lui, dell'umanità tutta.

32 Una prima attestazione di cui siamo a conoscenza è una *Salita alla Croce* di un maestro della prima bottega, nel convento di Sant'Antonio in Polesine a Ferrara (Fig. 7).

ni Bianchini detto Trullo (v. *Documenti IV* 3.5) si parla di una «montagnola sotto la croce», diversificandola da un altro “monte”, che rappresentava il sepolcro: dunque la “montagnola” è presente anche nella figurazione teatrale. Alla luce di quanto fin qui detto oltreché delle dimensioni assai ridotte della cappella, possiamo ben credere che questo rilievo sia più accennato che non realmente mostrato³³, ma è sufficiente a far vedere il Calvario in quanto monte e ad alludere alla presenza del cranio di Adamo, cui spesso è visivamente associato, con il portato seguente di ulteriori allusioni e significati. La montagnola dunque rende visibili concetti quali il peccato originale e la necessità della redenzione, attraverso quel meccanismo di rimandi dalle immagini ai misteri della fede che abbiamo analizzato a proposito della predicazione.

Crediamo che il monte “invisibile” del reliquiario di Montalto, il Golgota di Panonio ed anche il monte nella Passione del 1481 rispondano tutti allo stesso oggetto culturale, la cui immagine è mentale prima che reale, espressione di un pensiero e di una lingua religiosa che informa la visione. All'interno di questa lingua le forme possono mutuare da una modalità espressiva ad un'altra ma rimangono organiche a quel pensiero che le ha prodotte: pensiero condiviso, che non riguarda la volontà della committenza, né la trasfusione di valori che questa compie su una materia già formata e diffusa, piuttosto, pensiero che sta dietro, come forma della visione. Diventa plausibile, allora, che il meccanismo rimanga lo stesso non solo per gli oggetti e per le forme visive, ma anche per le espressioni, per gli atteggiamenti, per quella che oggi chiameremmo la lingua attoriale. Quel canone espressivo che abbiamo individuato risponde, in fondo, allo stesso pensiero, è congruo ad un alfabeto gestuale che rivela in maniera chiara e riconoscibile, quale segno definito, particolari stati d'animo³⁴. La lingua religiosa è anche una lingua dell'espressione.

33 Sia detto per inciso, visto che esula dalla nostra argomentazione, che l'immagine del monte spaccato che mostra il suo interno è di una certa diffusione anche in ambito profano nelle coeve esperienze teatrali. Si pensi all'*Orfeo* polizianesco e all'ingegno leonardiano con il monte che si apre per la discesa agli inferi.

34 Si fatica a concepire nella nostra tradizione una tale modalità espressiva, poiché, per svariati motivi storici, sociali, filosofici, dalla modernità in avanti in occidente si è posta l'attenzione sull'individuo e sulla sua capacità di creare un nuovo linguaggio. Mentre è assolutamente normale nelle grandi tradizioni teatrali d'oriente l'esistenza di una codifica corporea dell'espressione. Forse, ma sia detto per inciso, il fare *segreto* delle tante culture storiche del teatro occidentale, che più faticiamo a cogliere, sta anche in questa elaborazione di una lingua codificata.

DOCUMENTI II

1 La canonizzazione di San Bernardino (II.2.1)

1.1 SCALABRINI, c. 14 v.

Scalabrini trascrive dal *Memoriale K* del Comune di Ferrara

“*Memoriale K, fol. 16, mercuri adi VIII de luio*”

8 luglio 1450

1.

Ludovigo di Costabelli spicialle de aver libre 2, soldi X de marchesini per libre venticinque de cholla per soldi 2 per libra consignada a Mistro Nicholò de Zoanne Baroncello de Firenxe che fa l'imazene del chavallo del signore passado, de comesion a mi Vincenzo fata per Ser Augustino da Villa zodexe nostro di 12 savi, disse dito Magistro Nichollo per fare un Iexu per portare per la città per la solenità che l'ae a fare per San Bernardino cholonezado per santo, de l'ordine di frati de Oservancia de San Francesco.

9 settembre 1450

2.

Magistro Zohane Chagnuolo depintore e Magistro Ioachi de Maluzixi orevexe deno aver libre VIII, soldi X, denari I marchesani per ovre vintesei per loro date a fare 27 chaviare de choda de vache e 17 chaviare de chaneva e barbe per li profeti, apostolli e Vanzelisti per la festa fata in piazza per la solenità de Sancto Bernardino del ordine di frati de Observantia de San Francesco, chomo apare per una scritta de mano de Zohane Antonio Discalzi da Padoa superiore uno ala dita solenità aprovo messer Vicenzo di Lardi, zoè ovre 13 al dito Magistro Zohane Chagnolo a soldi otto per ovra.

1.2 ASM CDE, Libri Camerali Diversi, 24, “Nota de capsas per conto de Octavian de Novello” 1457.

c. 48

Anselmo Salimbeni chamarlengo de lo Illustrissimo nostro Signore Duca... de dare adi 8 de luglio libre doe de marchesani, per lui a Maistro Zohane Chagnuolo depintore con-

tanti per comprare chode de bestie, forno per fare chaviare... et altre chose, chome per suo boletino [...] L. II.

1.3 La canonizzazione di San Vincenzo

1.3.1 DIARIO FERRARESE

29 giugno 1455

Eodem millesimo, a di XXIX de Zugno, fu colonezato Sancto Vincentio de l'ordine de Sancto Domenico e fu facta una bella processione (p. 38).

2 Il Corpus Domini (II.2.2)

2.1 FERRARINI

2.1.1 18 giugno 1489

A dì 18 zobia, el dì del Corpo de Christo, in Ferrara fu facta la solemne processione usata fare in tal dì per la città nostra. Et a compagnare il Corpo di Christo per la città li andò la illustrissima madama nostra di Ferrara con li fioli et fiole et done et li andò tuti li altri dila caxa da Este. Lo duca nostro non li fu per esser fora de la città soa, ut supra a c.***

Li frati di santo Francesco di Ferrara in tal processione feceno tuti li santi et sante forno de la sua religione; item tuti li papi sono stati del suo ordine; item uno imperatore. Quello era in loco di santo Francesco haveva Christo in alto et lo guardava fixo et era conzeognato con fili de canio, che era cosa difficile (pp. 323-324)

2.2 ZAMBOTTI

2.2.1 18 giugno 1489

A dì 18 la, (*sic*) zobia, in la festa del Corpo de Christo. El sanctissimo Corpo de Christo fu acompagnato in processione da tuti li religiosi e compagnie de Ferrara sotto il baldachino portato da lo ambasciatore del duca de Milano e dal signore messer Sigismondo e messer Alberto Da Este e messer Raynaldo e dal vescho de Adria e da li rectori di scolari: e lo vescho nostro portò epso Corpo de Christo insino in Piazza, per tuta la terra, dove dette la benedictione al populo suxo uno tribunale apparato. E la dicta processione durò hore doe. (p. 208).

3 L'ingresso di papa Pio II a Ferrara nel 1459 (II.3.1)

Enea Silvio Piccolomini, senese, viene eletto papa nel 1458. Borso ordina la serrata delle botteghe e pubbliche allegrezze, sperando di ottenere dei vantaggi dal nuovo papa, anche in virtù della loro parentela: il marchese è infatti figlio di Stella de' Tolomei, famiglia senese congiunta con i Piccolomini. Nel maggio del 1459, il papa, diretto a Mantova, passa da Ferrara, dove rimane alcuni giorni.

3.1 DIARIO FERRARESE

3.1.1 6 agosto 1458

Eodem millesimo, a di VI de Augusto, morite Papa Calisto de Catalogna e fu facto Papa Pio di Tolomei da Siena; per il che fu facto grande festa in Ferrara, che fece fare lo illustrissimo duca Borso, per essere dicto Papa suo parente, et fece tenere aserato tri giorni le boteghe, et fece correre a li barbari uno palio de dalmasco verde. (p. 39)

3.1.2 Maggio 1459

MCCCCLVIII, a di XVI de Maggio, ad ore 22 1/2, de mercoledì, Papa Pio Secondo giunse a Sancto Antonio suso il Polesene, dove stanno le Suore, e li stete per quella nocte. E li infrascripti ge andeteno incontra, *videlicet* :

Lo illustrissimo duca Borso da Este con tutti li suoi de casa et gentilhomini et citadini a cavallo.

messer Cecho di Oderlaphi, Signore de Forlì, il qualle era a Ferrara *cum* la sua famiglia.
Messer Zoanne Galeazo, Signore de la Mirandula, il qualle era in Ferrara *cum* tuta la sua famiglia.

Messer Antonio et Messer Manfredò [...] Signori de Coregio et de Bersello, li qualli erano in Ferrara *cum* tuta la sua famiglia.

Messer Sigismondo, Signore de Arimine, il qualle era in Ferrara *cum* tuta la sua famiglia.

Messer Malatesta, Signore de Cexena, fratello di quel de Arimine, con tuta la sua famiglia.

Messer Marco di Pii, Signore de Carpi *cum* sua famiglia.

Messer Nicolò da Este, figliolo che fu del marchese Leonelo, Signore de Ferrara inanti il prefacto con la sua famiglia.

Messer Alberto, fratello naturale del prefacto duca Borso *cum* sua famiglia.

Messer Gurone, abate de Nonantola e Messer Rainaldo, abate de Pomposa [...] fratelli naturali del prefacto duca Borso.

Messer Francesco, figliolo che fu del marchese Leonelo, figliolo naturale *cum* sua famiglia.

Messer Nicolò, Messer Scipione e Messer Polidoro [...] figlioli che furono naturali de messer Meliaduce, fratello che fu de lo illustrissimo duca Borso predicto, *cum* sua comitiva [...]

Messer Zoanne Galeazo da Faenza, fratello del signore Estore Signore de Faenza con sua comitiva.

Li qualli tuti erano in Ferrara et spectavano dicto Papa. Il quale Papa Pio fu extimato che avesse con seco 1500 cavali. E tutta la chieresia, tutti li scolari et doctori gli andorno in contra accompagnòlo al dicto Sancto Antonio.

Et a di XVII de Maggio in inanti di, il prefacto duca Borso con li predicti andorno in contra al conte Galeazzo, fiolo del conte Francesco duca de Milano, insino a lo Hosellino, passo del prefacto duca Borso; il quale conte Galeazo fu acompagnato *cum* 310 cavali a loggiare al palazo de Belfiore; il quale veniva da Bologna.

Et a di dicto, ad ore XXII, il prefacto Papa fece la intrada in Ferrara, essendoli inanti e di drieto tuti li predicti signori et altri. Et era coperto, da la Porta de Sancto Pietro per insino a le banche de li calgari, le strade de pani de lana con girlande attaccate, et seminato l'erbe e piantati mai per tutto. A lo quale Papa precedeva XII cavali bianchi coperti de carmesino, cioè de veludo, *cum* arme papale, et dui stendardi et uno pavaione et uno cavallo bianco, dove era suso il corpo di Messer Yeshù Christo, *cum* octo duperi impresi. Et era il Papa vestito di bianco *cum* la mitria in capo. E quando il Papa fu suso la Porta de Sancto Piero, il prefacto duca Borso se ingenochiò e basòli li pedi, et poi li presentète le chiave de Ferrara *cum* grande reverentia. Il quale Papa le acceptò e poi le restituì al prefacto duca Borso. Et il prefacto Papa era suxo una scarana aureata tuta, soto il baldachino de dalmasco bianco, soto il quale era portato. Et quando il predicto Papa fu arivato inanti a le porte del vescovado, suso uno ponte de legno grande alto, facto da la porta de megio del vecovado insino a la logia de la Corte del prefacto duca, fu strazato dal populo dicto baldachino tuto, per alegrezza. E poi intrò in vescovado e tolse la perdonanza a lo altare grande; e facto questo, il cardinale Colonna per la venuta de epsò Papa anuntìò al populo X anni et X quarantene de perdonanza. Et poi andò in el palatio del prefacto duca a loggiare.

Cum il quale Papa erano gl'infrascripti cardinali, *videlicet*:

Cardinale Ursino alogiò in casa di messer Pellegrino de Pasino, cavaliere, da Sancto Dominico.

Cardinale *Duensis* alloggiò in casa di messer Bartolamio Pendaia, cavaliere, da Sancto Francesco.

Cardinale di Bologna alloggiò in le case del vescovo di Ferrara, in Piazza.

Cardinale *Rothomagensis* alloggiò in casa de messer Andrea Gualengo, cavaliere, da Sancto Francesco.

Cardinale Vice-Cancelero alloggiò in casa de Folco da Villafora in Borgonovo per meglio le case di Sacrati [dopo la fu de Zoanne Francesco Strozza fiorentino e dopo di Trott]. Cardinale *Quatuor Coronatorum* alloggiò nel Paradiso, palazzo del signore de Carpi, da Sancta Agnesse, che fu poi de Messer Rainaldo da Este, fratello naturale del duca Borso.

Cardinale Colonna alloggiò in casa de messer Zoanni di Romie, cavaliere, da Sancto Francesco.

Cardinale *Zamolensis* de Spagna alloggiò in casa di Lipo di Buchamaiori in Sancto Polo.

Cardinale Vignone alloggiò in casa di messer Baldisera de Terviso, dal Prà, cavaliere.

Cardinale Greco alloggiò in casa de Zoanne Pellegrino de Labolico predicto, del Prà, et in casa di Orpheo del Vescovo, notaro, dal Prà [la quale casa di Orpheo fu poi di Baptista Muzzarello.

Et a di XVIII del dicto mese el prefacto Papa fu in vescovado a Ferrara a Vespero, e fu cantato per li suoi canturi, et erave tuti li predicti signori et asaisime ambasiarie' de Signori et de Signorie. Et dicto Vespero, maestro Ieronimo da Castello, phisico valentissimo del prefacto Signore, vestito de cremisino, fece una dignissima oratione al Papa in vescovado, per la venuta sua, a laude del prefacto signore; e fu molto comendato. E la dominica matina, che fu a di XX del dicto, il predicto Papa fecesse portare a la ecclesia di Madona Sancta Maria de li Angeli e li have Messa, e poi disenòno con li frati. El mercoi, che fu a di XXIII del dicto, el Papa non fu a Vespero in vescovado di Ferrara, il quale fu cantato per li canturi suoi e per li cardinali solennemente, et era la vigilia del Corpo del Christo.

E zobia, a di XXIII de Maggio, ad hore XIII, che fu il giorno del Corpo de Christo, il prefacto Papa, montato suso uno tribunale facto suso la Piazza di Ferrara, fuora de una finestra de la sala che hè sopra la loggia de la intrata de la Corte del Signore, cioè de la sala che è apreso li pezoli de marmoro, *una* con li suoi cardinali presenti, et presenti tuti li predicti signori et gente, essendo ritornato de processione, dove li s'avea facto portare, et olduto anche prima la Messa in vescovado, dete la benedictione de colpa et de pena a tute quelle persone che erano bene confesse et contrite. Et suso la Piazza di Ferrara fu extimato alhora essere a quella benedictione cento milia persone; et tanta multitudine ge era, che s'el fusse caduto uno grano de panigo, non seria poduto cadere in terra, tanto era spesa la gente. Et il predicto illustrissimo duca Borso continuamente fece le spexe del

suo al Papa, cardinali, signori, ambasciatori e vescovi, per tutto il tempo che stetero a Ferrara.

E a dì XXV de Maggio, et fu de vegneri, il prefacto Papa non ge parendo de stare più in Ferrara, se partite et andò verso Mantua, per fare una dieta lì; et cusì dal predicto duca Borso et altri fu acompagnato in Bucintoro insino ad Hostilia del Mantoano. (p. 39-42)

3.1.3 17 gennaio 1460

MCCCCLX, a dì XVII de Zenaro, el Papa vene da Mantua e andòge incontra il duca Borso con nave adorne e fu una bella cosa. Et arivò in Castello Novo con grande honore e l'altro giorno se partite et andò a Bologna, per andare a Roma. (p. 43)

3.2 ASCF Archivio storico del Municipio di Ferrara, Serie finanziaria, Sec. XV, Busta 2. "Memoriale" 1459¹

1459

c. 62v

Ser Fredus dal Saraxino spiziale de havere adi XXVI de dezembre libre otto, soldi dexe-doto, denari 6 de marchesini, zioè L. 2, s. 8 per la valuta de sei dozene de stagno bianco batudo a ragione de s. 8 de marchesini la dozana; e libre sie, soldi diexe, denari 6 de marchesini sono per altre dozene XIII ½ de stagno dorato a ragione de s. 9 de marchesini per dozana, lo quale tuto stagno se fieze dare e consignare da dì VII de maggio per tuto di XXI del dito mexe de l'anno prexente a Magistro Antonio fiorentino e a Magistro Titolivio depintore che lo meseno in opera a fare più e diverse arme et anzoli e spiriteli che li fo facti fare per metere in più lochi per adornare le strade per la venuta che fieze a Ferrara el dito mexe el nostro Santo Padre papa Pio secondo

L. VIII. XVIII. VI.

c. 64r

Baldisera de Zohane da Bologna banchiero in Ferrara ... de havere adi dito (XXXI de dezembre) libre sedexe, soldi uno de marchesini, zioè L. 8, s. 5 de marchesini per lo priegio de una rixema e mezo e quinterni tri de carta reale a ragione de L. 5 de marchesini la rixema, e L. 1, s. 10 sono per meza rixema de carta mezana a ragione de L. 3 de m. la rixema, la quale tuta charta se fieze dare e consignare a Magistro Titolivio depintore da dì X de maggio per tuto di XXI del dito mexe de l'annoprexente per depinzere e fare più e diverse corone, anzoli e spiriteli per apicharli in più lochi in piazza e fora de piazza per honorare e magnifichare le strade e lochi per dove andiede e pasò el nostro

1 Fino al 2008 conservato presso l'ASF.

Santo Padre papa Pio secondo, el quale vene a Ferara per andare a Mantoa in sino del
mexe de magio de l'anno prexente

L. XVI. I.

4 La predicazione e il teatro (II.4.1)

4.1 ZAMBOTTI

4.1.1 9 aprile 1488

A dì 9, la domenega. Frà Francesco da Traulci, de l'Ordine de San Spirito, predicò in Piazza, il quale ha predicà questa quaresma in lo vesquado et ha demonstrato hozi con grandissima devotione in pergolo li misterii de la passione [de Christo], zoè il sudario, li chiodi, la schorezada, la corona de spine la quale se messe in capo, la colona dove il fu batudo e la croxe sanguinata, dicando che Christo, quando il venerà il dì del judicio a zudicare li vivi e li morti, impropereerà tali beneficij a la humana natura (p. 194).

5 Iconografia della Passione (II.5.1.1)

5.1 ASD, Confraternita della Morte, Cart. A, Libri Mastri, Reg. anno 1492

c. 4v

Li omini dela Compagnia dela Morte deno dare [...] adi 21 de zenaro lire doe de marchesani per lo coso de capreti dodexe mezani avuti da Maistro Francesco da li Zii, li have maistro Hercule di Ziraldi per scrivere la Pasione de nostro Signore L.2

c. 6

E deno dare adi 27 febraro lire tre, soldi 0 de marchesani per tanti ch s'eno spixi per parte de uno libro che se scrive dela Passione del nostro Signore, li quali ave contanti Maistro hercule de Ziraldi nostro fradelo per sua mercede

5.2 ASM, CDE, Amministrazione dei principi, A) Regnanti, 5, c.83

1450, 2 Aprile, Ferrara

[Tra l'argenteria degli Estensi si trova:]

Una anchona de ariento dorada, chonchava in mezo, chomo chornixe relevade intorno, lunga in mezo doe spane, chome uno naelo chomo botom in mezo e le chadenele in zima per tegniere apichado; ed à doe base da lado suxo le quale è uno anzolo de ariento dorado chome uno breve in mano, in zenogioni, suxo zascaduna. È larga una spana e più in mezo, chome uno tondo per lado, in l'uno de li quali è Christo ligato a la cholona che vene flagelato da dui ladroni, d'oro smaltado hogne chossa; e in l'altro Christo in croxe chome Nostra Dona e San Zoanne suxo una montagna, pure de smalto, da piedi g'è Christo in lo sepolcro chome le Marie e li Apostoli intorno per tegnire reliquie; chamosada denanzi a foiami, zoè la parte che è d'ariento, e dredo è chornixada de relievo, intorno è tuta chamosada chomo uno chamosso che è Christo in l'orto chomo tri Apostoli, chome uno anzele in zima chome una croxe in mano e montagnole e uno fiume e foiami e altre chosete. In mezo dela quale anchona gi è uno angelo grande in piedi che tene Christo apasionado e resusitado in braze in piedi, chomo dui anzoli da piedi da lado in zenogioni suso due montagnole: l'uno tiene in mano la lanza e l'altro la cholona de Christo; e de sopra el ditto anzello in piedi gi è una croxe chome dui anzoli da lado: l'uno tiene in mano la scuriada e 'l fiele, e l'altro la scuriada e la chorona de spine de Christo; e in zima dui anzoli in zenogiuni, e de sopra de la dita croxe, che viene a essere ala zima de ditta anchona, gi uno Dio Padre in una nuvola chomo quatro anzoli da lado e suxo. Tutte ditte chose smaltade in diversi modi exceto che la dita croxe, adornati chomo balasi nuovi e zafieri hoto de più fazom e perle quaranta hoto. Ed è dita anchona in una chaseta fata apostata, choperta de churame negro, lavorada a foiami e

guarnita de lavorieri de fero stagnado che se apera chomo una giavadura, e dui anzineli, chomo pimazoli e tela dentro perchè non se guasti dita anchona.



Fig. 1 Antonio Orsini, *Ex voto con le stigmate di san Francesco, suor Sara e due cavalieri spagnoli*, ca. 1432, Parigi, Musée des Arts Decoratifs.

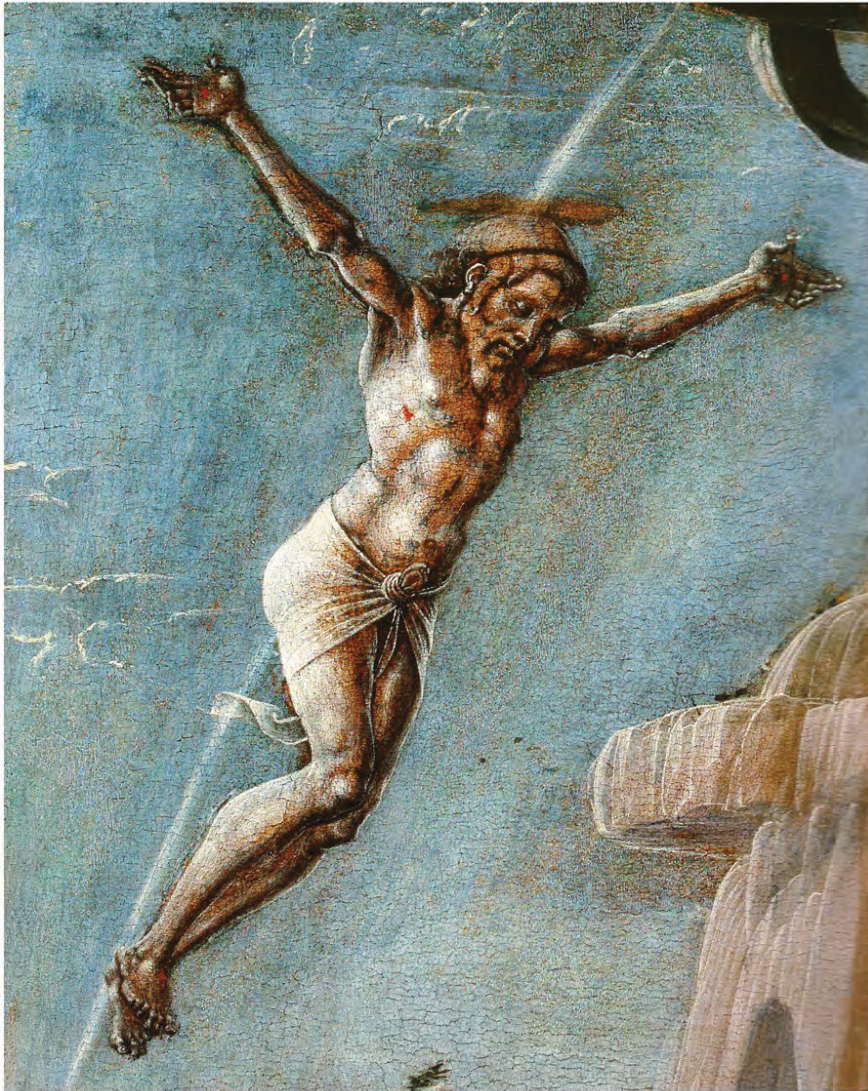


Fig. 2 Cosmè Tura, *Apparizione del Crocifisso*, ca. 1475, Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 3 Cosmè Tura, *San Girolamo*, ca. 1475-80, Londra, National Gallery.



Fig. 4 *Reliquiario di Montalto*, fine sec. XIV, Montalto, Musei Sistini del Piceno, Museo Vescovile.



Da destra: **Fig. 5** Reliquiario di Montalto, particolare; **Fig. 6** Giorgio d'Alemagna, *Messale di Borso d'Este, Crocifissione*, 1449-57, Modena, Biblioteca Estense Universitaria.



Fig. 7 Maestro della prima bottega, *La salita alla Croce*, Ferrara, Convento di Sant'Antonio in Polesine.

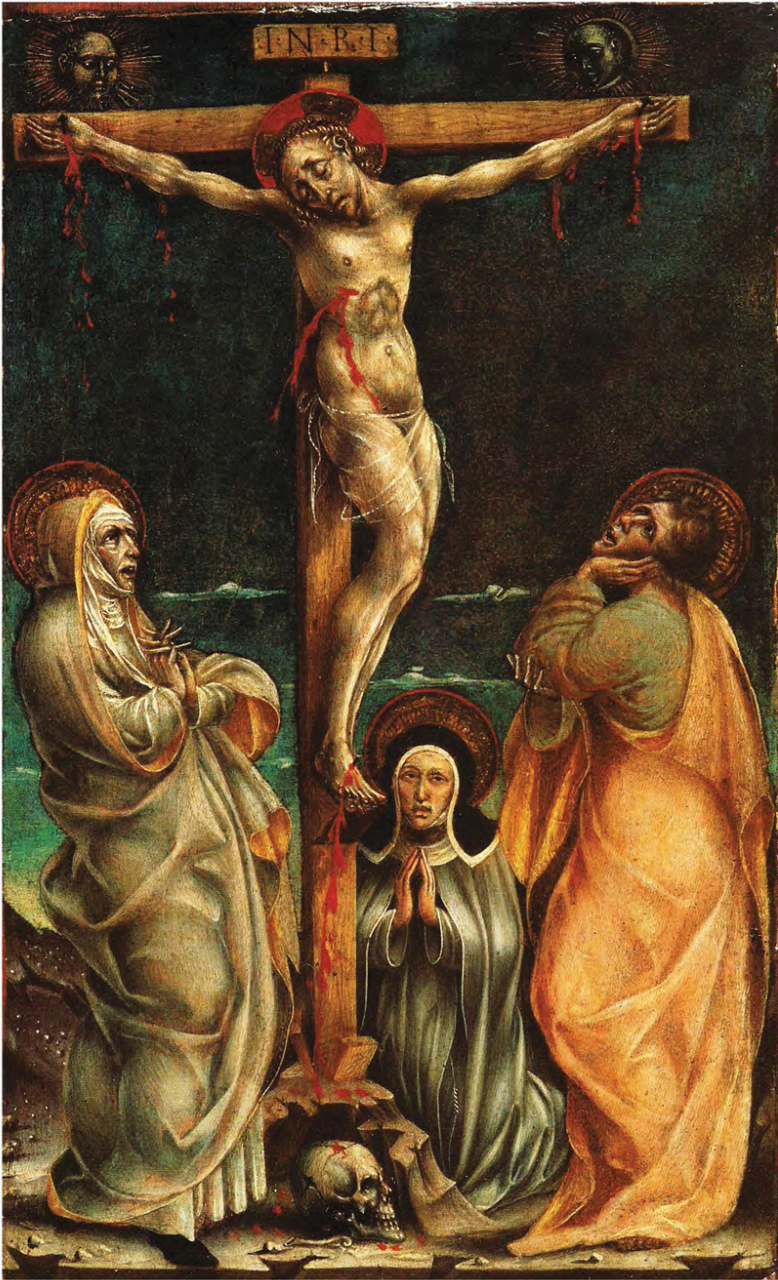


Fig. 8 Michele Pannonio, *Crocifissione*, ca. 1450-55, Collezione privata.



Fig. 9 Bartolomeo Vivarini, *Crocifissione*, ca. 1464-65, Basilea, Kunstmuseum.



Fig. 10 Rubino di Francia, *Pietà*, 1474-75, Madrid, Collezione Carmen Thyssen-Bornemisza in deposito al Museo Thyssen-Bornemisza.



Fig. 11 Guido Mazzoni, *Compianto sul Cristo morto di Santa Maria della Rosa*, Ferrara.



Fig. 12 Guido Mazzoni, *Compianto sul Cristo morto di Santa Maria della Rosa, Giuseppe d'Arimatea (Ercole I d'Este)*, Ferrara.



Fig. 13 Rogier van der Weyden, *Sepoltura di Cristo*, ca. 1450-55, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Dall'alto: Fig. 14 Diavoli e Dannati, sec. XIII, Ferrara, Cattedrale, facciata, particolare; Fig. 15 Abramo e le anime dei giusti, sec. XIII, Ferrara, Cattedrale, facciata, particolare.



Dall'alto a destra: **Fig. 16** Maestranza inglese della prima metà del XV secolo, *Storie della Passione di Cristo, Sepoltura*, Ferrara, Musei civici d'Arte Antica, Palazzo Schifanoia; **Fig. 17** Ricamatori fiorentini su disegno di Francesco del Cossa, *Paliotto*, seconda metà del XV secolo, Firenze, Arciconfraternita della Dottrina Cristiana "San Francesco dei Vanchetoni"; **Fig. 18** *Reliquiario di Montalto*, particolare.

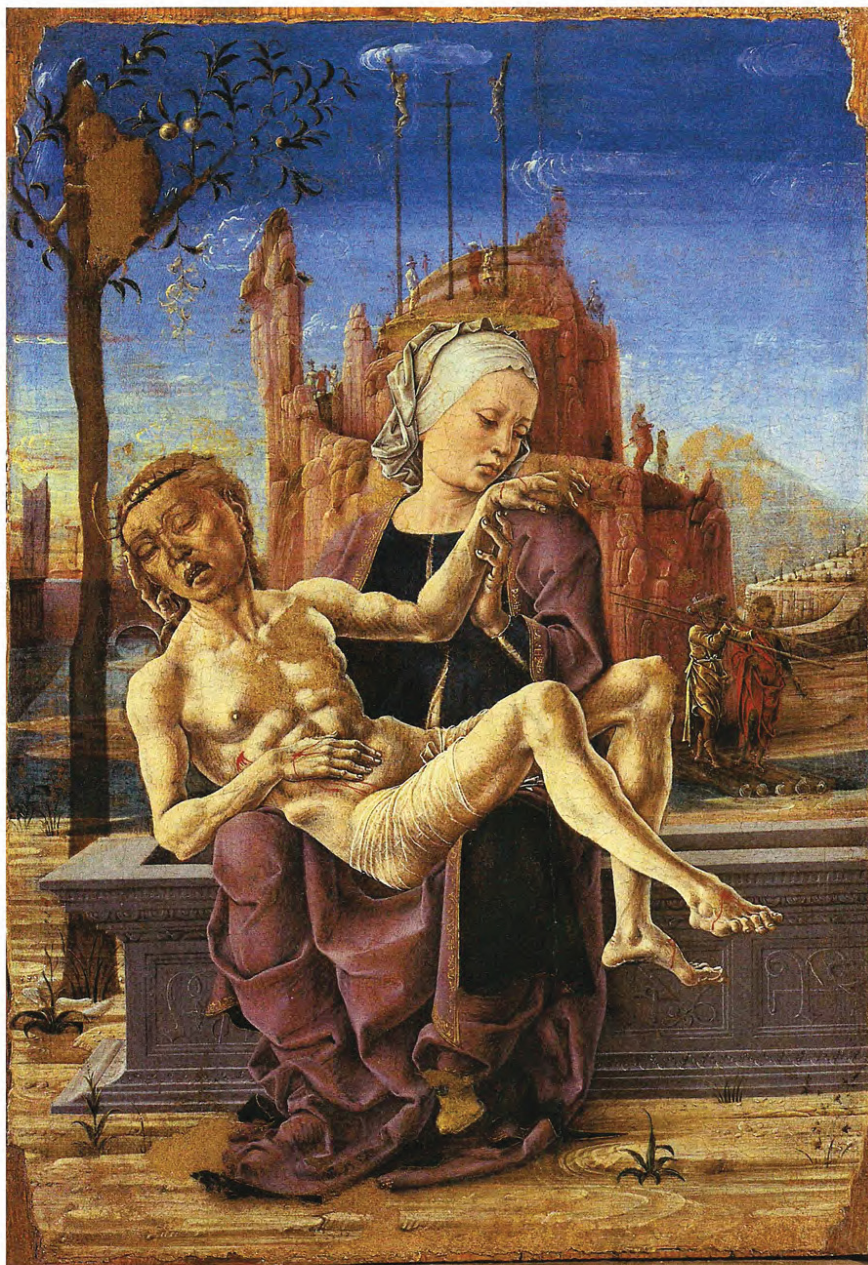


Fig. 19 Cosmè Tura, *Pietà*, ca. 1460, Venezia, Museo Correr.

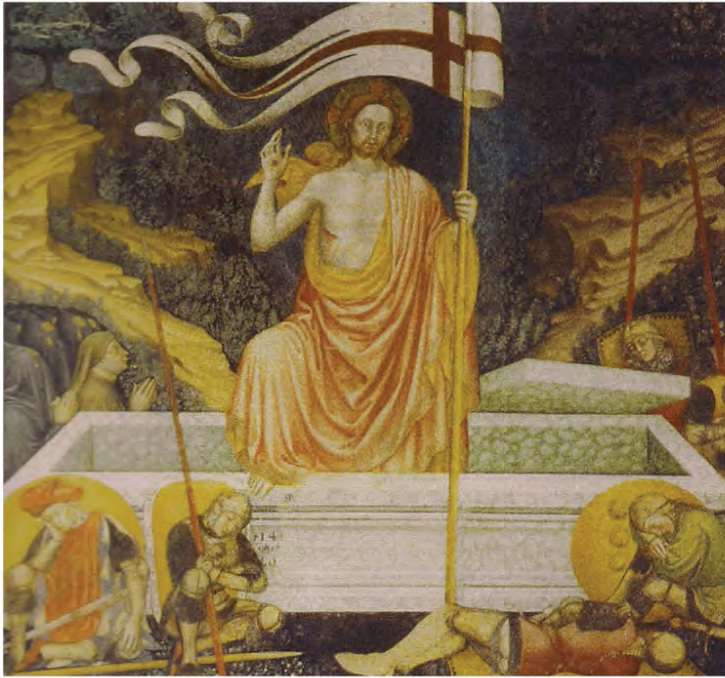


Fig. 20 Maestro del Vignola (?), *Resurrezione di Cristo*, Ferrara, Oratorio di Sant'Apollinare.



In basso: **Fig. 21 - Fig. 22** Vicino da Ferrara, *Paliotto della Crocifissione*, 1480-85, particolari.



Fig. 23 Ercole Roberti, *Resurrezione con San Girolamo*, ca. 1499, Londra, National Gallery.



Fig. 24 Galasso di Matteo Piva (?), *Sepoltura di Cristo e santi*, ca. 1455



Fig. 25 Francesco del Cossa, *Annunciazione*, 1467-69, Dresda, Gemaldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen.



Fig. 26 Guglielmo Giraldi, *Messale*, 1455-60, Vigevano, Museo del Tesoro del Duomo.



Fig. 27 Taddeo Crivelli, *Libro d'Ore*, ca. 1469-70, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

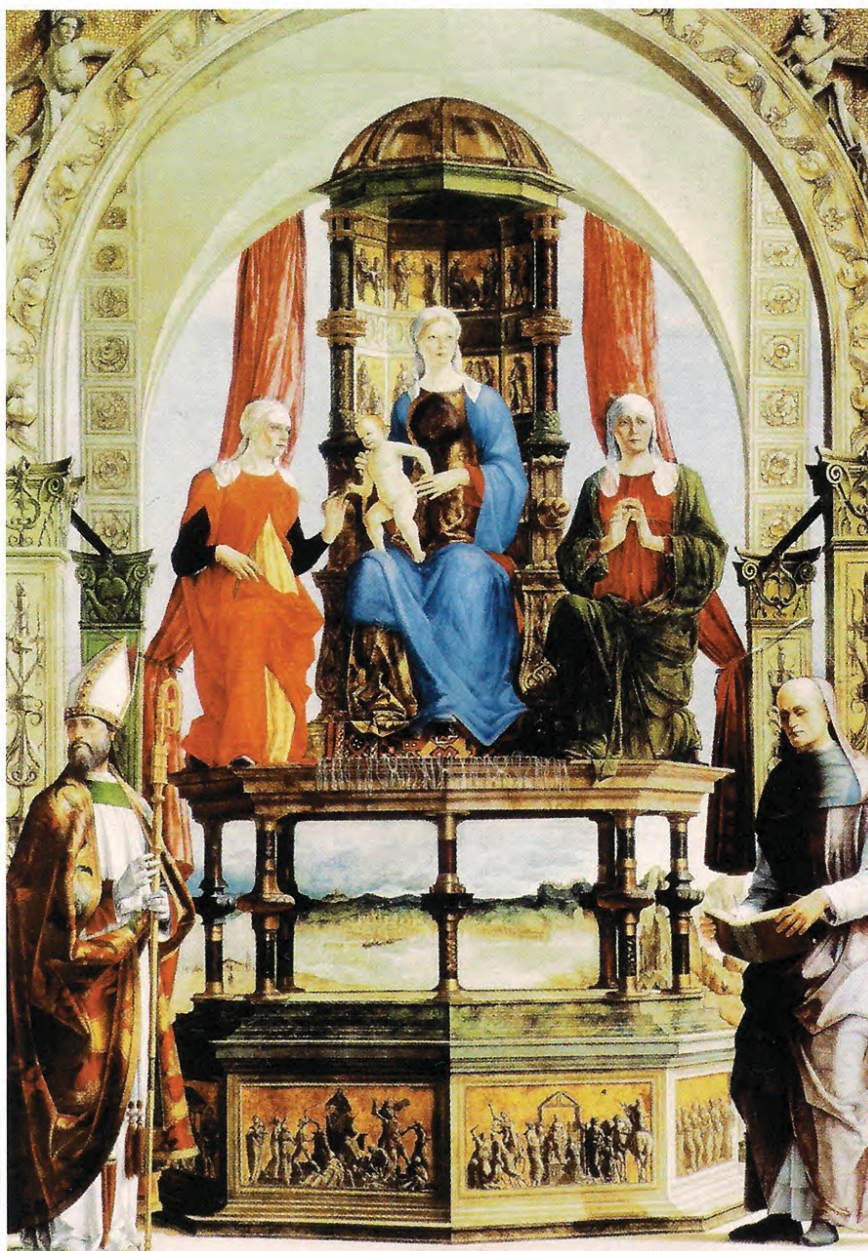


Fig. 28 Ercole de' Roberti, *Madonna con Bambino e i santi Agostino, Anna, Elisabetta, e il Beato Pietro degli Onesti* (Pala Portuense), Milano, Pinacoteca di Brera.

III INTERMEZZO LA LINGUA CORTESE

1 **La lingua cortese a Ferrara**

Abbiamo tratteggiato un sistema culturale dialettico che vede in opera, a Ferrara, registri comunicativi diversi tra loro e in definitiva contrastanti. Il rischio di una tale impostazione è quello di inquadrare forzatamente la molteplicità culturale in uno schema, una struttura che la semplifica e la isterilisce. A fianco alle due direttrici tracciate (lingua letteraria vs lingua religiosa) si muovono linee di sviluppo eterogenee, a volte riconducibili alle precedenti, altre volte semplicemente tangenti, quando non irriducibili. Di più, il discorso fin qui delineato, che mira a mettere in risalto la compresenza di due diverse lingue e quindi due sistemi culturali, rischia di essere semplicistico se individua con precisione gruppi di parlanti opposti gli uni agli altri. La compresenza all'interno della società di diversi registri culturali è un dato che non per forza ne incrina la compattezza, la quale consiste in un reciproco riconoscimento di ruoli e funzioni o, al limite, semplicemente di presenza. Accennavamo già, parlando della *lingua litteraria* sotto Leonello, alla riconosciuta capacità di alcune figure, in special modo i predicatori, di maneggiare con scaltrezza livelli linguistici differenti. Questo riconoscimento non comporta necessariamente un inserimento di tali figure nel progetto politico della pulizia linguistica leonelliana. Anzi, negli esempi che portavamo, si è messa in evidenza più la distanza con i predicatori che non la prossimità. Tuttavia non bisogna accentuare questa diversità. Se Leonello non è certo ricordato per le sue pratiche devozionali, non significa che non sia mosso da un sincero afflato religioso né che sia venuta meno durante il suo governo la dimensione pubblica della religione. La religiosità del principe è, per i tempi, così essenziale alla giustificazione del suo potere, che i cronisti non possono far altro che ricordare, anche di Leonello, le virtù cristiane:

questui fue amatore de la Iusticia, de honestissima vita, amatore de la pietade, de la divina religione devotissimo, amatore de li poveri et domestici bizognosi, liberale, dele sacre Scripture studioso auditore [...] (DIARIO FERRARESE: 33).

Sembra un ritratto ben lontano dal Leonello che argomenta come siano da preferire, per l'uomo impegnato nella vita politica, le letture dei classici ai libri religiosi (v. *supra* I.3). L'innovativo programma culturale del principe non scardina i fondamenti tradizionali su cui poggia l'immagine del signore né probabilmente ne ha l'intenzione, rimanendo all'interno di una ristretta cerchia di uomini che lo elaborano: la lingua del principe umanista giunge solo a chi ha gli strumenti culturali per intenderla. Inquadrate in che termini il potere politico usi e viva la religione fa sì che si possa intendere meglio il coagulo di significati che lo spettacolo religioso trascina con sé.

Il riconoscimento della validità degli studi e della loro efficacia profonda nella formazione dell'uomo viene anche dagli uomini religiosi. San Bernardino da Siena, che in un certo senso è colui che meglio di altri sa conciliare le diversità linguistiche della sua formazione – anche lui allievo di Guarino Veronese – e la potenza della figurazione nell'espressione religiosa, ne ricorda l'importanza:

Adunque lo studio è utile per te, per la tua famiglia, per la tua città e per gli tuoi amici, e potrai comparire in tutte le terre del mondo, e innanzi a qualunque signore, e diventerai uomo, ove saresti uno zero senza lo studio. Adunque grande gloria è lo studio (cit. in VASOLI 2002: 50).

Abbiamo citato questo esempio per dar conto di come non si possano fare distinzioni nette né marcare assolute estraneità. Cortigiani illustri, che vivono in prima persona il progetto culturale di Leonello, condividono quel vissuto di fede che si esplicita nelle modalità discusse nel precedente capitolo: lo stesso Guarino è uomo assai devoto (ROSMINI 1805: I, 21). Uomini di Chiesa, protagonisti e promotori di quella tipologia di comunicazione religiosa, condividono una solida cultura umanistica. Occasioni eccellenti, poi, come il Concilio a Ferrara del 1438, si mostrano quali momenti di più cristallina corrispondenza tra gli uomini dotti e gli uomini di Dio.

Certo è che il progetto politico guariniano, tutto teso alla formazione culturale delle classi dirigenti, necessita un arco di tempo lungo per potersi radicare. Gli effetti non mancano già da subito, come abbiamo cercato di mostrare nel I capitolo, e Ferrara diviene centro di primissima importanza, che attira artisti tra i più ambiti, con uno Studio ri-

nomato e un circolo di umanisti apprezzati. A mancare è invece Leonello, che a soli 43 anni, il primo ottobre del 1450, muore. Il progetto della *Politia* linguistica non ha il tempo di radicarsi e dare frutti più maturi: la storia culturale di Ferrara prende una piega ben diversa con il nuovo signore.

1.1 La strategia di Borso

La politica di Borso è incentrata su una ricerca del consenso che ad un primo sguardo potremmo definire tradizionale rispetto alla novità umanistica, che caratterizza l'impegno di Leonello. E difficilmente potremmo ridurre con chiarezza questo nuovo corso della cultura ferrarese ad uno dei due poli qui delineati. Questo a ribadire che gli stili e le culture della rappresentazione non si esauriscono tra religione e letterarietà, ma conoscono aspetti molteplici, fasi diverse, tendenze composite.

La fortuna inimica de ogni virtuoso hyomo non ha voluto a li altri tuoi singolari ornamenti adgiungere l'ornamento de le littere, il quale è più eccellente che l'huomo possa havere (SANGIORGIO in CAPPELLI 1864A)

Potremmo inquadrare la politica culturale di Borso a partire da quest'appunto, mossogli da Carlo da San Giorgio, bibliotecario ducale. Il cortigiano, scrivendo una *Storia del tradimento dei Pio da Carpi*, lamenta di doverla tradurre in volgare, perché il latino non è compreso dal duca. Si può ben intuire che una tale lacuna, la quale, certo, non preoccupa molto Borso, compromette il sistema linguistico di Guarino e Leonello. Le inclinazioni del nuovo signore sono altre che non le *humanae litterae*. I letterati di corte lamentano questo limite: sono uomini che si sono formati alla scuola del Veronese, cresciuti al progetto della *Politia litteraria*, probabilmente con Leonello hanno condiviso il rifiuto, se non lo sprezzo, del volgare e mostrano sempre un certo disagio quando devono usarlo.

Borso però è un principe scaltro, che sa giocare bene la sua immagine e per questo è assai amato dai sudditi. Cerca nelle occasioni pubbliche di ostentare magnificenza e liberalità. «Per il popolo di Ferrara [...] Borso rappresenta il preciso modello di un dominatore giusto, abile e illuminato. Le sue colpe erano minime e marginali, le sue forze e virtù apparivano immediatamente» (GUNDERSHEIMER 1973: 90). Amante della caccia e dei

tornei, il suo gusto è ostentatamente cortese, l'immagine che proietta di sé è assolutamente di stampo tradizionale.

In occasione della incoronazione di Borso a duca di Modena e di Reggio Emilia si rende evidente nel suo stile di governo il gusto per la magnificenza e la pomposità. L'anonimo cronista del *Diario Ferrarese* annota la complessità del rituale cortese incentrato sulla persona del duca. L'immagine di Borso ne esce rinvigorita, egli si propone quale novello Augusto. Dopo la nomina concessa all'Estense dall'imperatore Federico III, per il suo ingresso a Reggio Emilia, Malatesta Ariosto, cancelliere del reggimento della città, organizza un complesso cerimoniale di accoglienza al duca. Alcuni giovani, vestiti da angeli, sostengono un baldacchino finemente decorato con le armi e le divise ducali. Un altro giovane «in persona Sancti Prosperi» si trova invece su carroccio, che con grande stupore degli astanti si eleva dal suolo, sembrando sospeso in aria. Infine ridiscende, donando al duca le chiavi della città e lo scettro del comando. Dopodiché parte un corteo verso il centro cittadino e una volta giunto davanti alla chiesa di san Pietro, lo spettacolo si ripete: due angeli ricevono dalle mani di San Pietro una corona d'alloro, con la quale incoronano il duca (*Documenti III* 1.2.1).

Il complesso ingegno è in qualche modo un'anticipazione del *Paradiso* che ritroveremo per l'Anfitrione nel 1487 ma anche per gli spettacoli sacri del 1503 e del 1504. dalla corrispondenza di Malatesta Ariosto con gli Anziani e il Capitano di Reggio veniamo a sapere che a quest'ingegno lavora Nicolò Baroncelli (*Documenti III* 1.2.2). Dell'artista fiorentino si è già detto (v. *supra* I 5.1). Va piuttosto rilevato come, nella diversità ideologica e formale che muove gli intenti celebrativi della corte ferrarese, si mantenga costante il contesto di cultura materiale che vivifica le diverse forme spettacolari attraverso una prassi omogenea. L'allievo di Brunelleschi è il depositario di un sapere scenotecnico di elevata complessità, messo in opera nella pratica festiva della celebrazione, nello Stato Estense. La sua competenza non andrà perduta: a bottega da lui lavora il cognato Domenico di Paris, che ritroveremo impegnato per la costruzione dell'ingegno del *Paradiso* in occasione del ciclo di spettacoli nell'aprile del 1503.

Lo stile cavalleresco e le tradizioni cortesi sono una costante della vita culturale della corte a Ferrara, ben oltre la Signoria di Borso. Valori di lunga durata che caratterizzano «lo stile del potere» estense, per dirla con le parole di Werner Gundersheimer.

C'è una sorta di conservatorismo nella cultura cortigiana ferrarese, che si manifesta nei termini propri della lingua cortese. Se la «cortesia» di stampo francese¹ è stata una moda seguita più o meno da tutte le corti italiane nel XIV secolo, a Ferrara questa moda si radica e, cosa più importante, plasma la vita culturale, creando uno stile originale con caratteristiche definite e singolari. La cortesia è la cifra specifica della cultura a Ferrara, anche di quella letteraria, che giunge alla sua espressione più elaborata nei caleidoscopici poemi di Boiardo e Ariosto. Per specificare queste peculiarità si è parlato di «umanesimo gotico» (VALLONE 1955). Ma questa cultura, oltre agli influssi letterari, conforma la società cortigiana, impronta uno stile di vita e giunge infine alle arti figurative. Le pareti di Schiafanoia, soprattutto nell'ordine inferiore che ritrae Borso nelle sue occupazioni quotidiane, rivelano duplicemente questa lingua nella vita di corte e nella sua figurazione.

Quel che più preme alla nostra prospettiva, esulando dal nostro discorso definire i tratti propri e specifici della cortesia a Ferrara, è comprendere come questa altra lingua abbia orientato la prassi dello spettacolo. Basta scorrere le cronache per accorgersi della presenza pervasiva, nella vita spettacolare della città, di palii, giostre e tornei (Documenti III 2): sono gli eventi normali della tradizione festiva profana, che si innesta anche nei momenti propri della festa religiosa, come nel caso del *Palio di San Giorgio*, patrono della città². Questi spettacoli sono emanazione delle istanze culturali della corte, rivelano perciò una compattezza di forme che si mostra rigida rispetto alla pluralità cittadina, la quale vi compare solo nella dimensione evidente della sua subalternità. Si pensi, per esempio, alle gare umilianti dei palii, quando i nobili corsieri ducali corrono insieme agli asini da basto, agli ebrei, alle prostitute. Celebre è la scena raffigurata nella parete est di Schifanoia, quella dedicata al mese di aprile, analizzata anche da Ludovico ZORZI (1977).

1.2 *Lo spettacolo cortese*

Lo spettacolo cortese si struttura in forme elaborate, inserendo le giostre in una

1 Sull'opzione francese dei signori di Ferrara e sui suoi risvolti politici prima che sociologici e culturali si veda RICCI 2007.

2 La festa è sempre momento addensante di pluralità culturali e voler distinguere nettamente sacro e profano nella sua fenomenologia può essere fuorviante.

codificata struttura drammaturgica, quantunque minima, che cerca e trova adeguate soluzioni sceniche. È il caso della giostra in piazza del maggio 1464. (*Documenti III* 2.1.2), In quell'occasione si costruisce un castello di legname, dipinto in modo da sembrare in muratura. È la prima attestazione di una soluzione scenografica che avrà ampia fortuna nella pratica spettacolare della Ferrara quattrocentesca, denominata da Elena Povoledo «città ferrarese» (PIRROTTA-POVOLEDO 1969).

La drammaturgia è semplice ma definita. Il cronista la riporta con puntiglio, specificando le battute dei cavalieri. Il giostratore di turno giunge al castello e chiede di entrare. Alla sua richiesta il castellano apre e lo invita a battersi. Da un albero di nave piantato in mezzo al campo e adornato con frasche, un fanciullo suona il corno e avvisa i castellani che un cavaliere chiede battaglia. Si abbassa un ponte levatoio e viene fuori un altro giostratore armato con la lancia. Dopo un breve scambio di battute, i due danno inizio alla tenzone. Dopodiché il perdente viene rinchiuso nella prigione del castello. La giostra dura per ben tre giorni, dal 13 al 16 maggio. La drammaturgia è più che altro un pretesto entro cui giustificare l'evento agonistico, ma la costruzione scenografica con il castello e l'albero della nave rivela una contiguità di forme e di soluzioni che si ritrova nelle esperienze spettacolari successive. Emergono oggetti culturali i cui sensi stratificati condensano una pluralità di rimandi ricorsivi nella civiltà estense.

Un'altra occasione in cui lo spettacolo cortese dei tornei mostra una struttura composita ed una organizzazione drammaturgica è la *Giostra d'Amore* del 16 giugno 1478 (*Documenti III* 3). Il dio dell'Amore è sulla scala di una forca posizionata su un tribunale, ha un laccio dorato al collo e l'arco e le saette in mano. Sotto la scala, si trova la Giustizia con una bilancia e la spada in mano, mentre su un carro trionfale la dea Venere attende la sorte del figlio. Rinaldo d'Este e un tale Jacopuzzo minacciano di morte il dio, accusandolo d'essere un traditore, ma quaranta giostratori sono pronti a difenderlo. Quindi si dà inizio ai giochi: i due accusatori si danno il cambio, ogni volta che vincono Amore sale un gradino della scala, quando vincono i difensori, il dio discende d'un gradino. Alla fine, i due vincono e Amore deve essere impiccato ma viene graziato a furor di popolo.

Il numero di giostre e tornei a Ferrara nell'ultimo scorcio del Quattrocento è assolutamente preponderante rispetto agli altri spettacoli, indizio di un costume radicato e

prediletto. Negli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani, un trattatello sullo spazio scenico che si rifà a Vitruvio, mediato da Leon Battista Alberti³, si ribadisce come le tipologie spettacolari siano sostanzialmente due: quelle «a delectatione de la pace et ocio et altri al studio de la Guerra e de le faccende» (MAROTTI 1974: 54). Ideologicamente, dunque, le giostre rispondono ad una “necessità” basilare dello Stato, che si esplica attraverso lo spettacolo. Questo può servire da ammaestramento per la vita pacifica ma anche allena alla vita guerresca.

La persistenza degli stilemi cortesi sotto Ercole indica come questa lingua pervada la vita spettacolare della corte per un arco di tempo relativamente lungo. L'opzione cavalleresca mostra la compattezza culturale della corte ferrarese oltre le sue vicende dinastiche.

La complessità dello spettacolo cortese merita un'attenzione che esula dal nostro discorso. Dalla nostra prospettiva occorre sottolineare due elementi sostanziali: da un lato la presenza di questa lingua altra nella città, dall'altro la continuità della cultura materiale che concretizza visioni pur ideologicamente contrastanti.

Lo spettacolo sacro mostra al suo interno una contaminazione linguistica che coniuga, dentro le griglie della pluralità culturale di cui è portatore, le contrastanti espressioni della società ferrarese. Le tante culture della rappresentazione della Ferrara quattrocentesca trovano un momento organico di emersione nella politica culturale e teatrale di Ercole I d'Este.

3 Cfr. cap. IV 4.3

DOCUMENTI III

1 L'incoronazione di Borso d'Este a duca di Modena e Reggio

(III.1.1)

Borso ottiene il titolo ducale per le due città di Modena e Reggio Emilia da Federico III, di passaggio a Ferrara a gennaio e poi nuovamente a maggio dopo essere stato a Roma da papa Nicola. La cerimonia di incoronazione è descritta nel *Diario Ferrarese* di autori incerti.

1.1 DIARIO FERRARESE

1.1.1 Gennaio – maggio 1452

MCCCCLII, a dì XVII de Zenaro. *Cum* sit che Federico Terzo, Imperatore di Romani *semper augustus*, avesse deliberato de andare, partitose da casa sua de Alemania, a Roma, mandò prima suoi ambasciatori a Papa Nicolao, Papa Quinto, et a tuti li Signori et comunità de Italia, a ciò che gli anuntiasseno lo advenimento del prefacto Imperadore. Dopo viene la sua Majestade a la citade de Padua con il duca Alberto, suo fratello germano, et multi altri de Alemania principi; *cum* il qualle era in compagnia Lacislao Re de Ungaria, suo cusino. La summa de la comitiva era infino al numero de cavali duomilia. Dopo viene a Rovigo et li andò incontra lo illustrissimo signore messer Borso marchexe da Este et Signore di Ferrara, de Modena et de Reggio etc. *cum* una magnifica et splendida comitiva di signori e gentilhomini ferarexi e de altri cittadini. A lo qualle serenissimo Imperadore lo prefacto signore messer Borso gli fece *apresentare* quaranta corseri belli in tuta perfectione et buoni, et cinquanta falconi peregrini usitati de ocellare: le qualle cose le accettò *cum* bela ciera. Dopo il comandò che gli fusse restituiti infino il suo ritorno da Roma. Et lì restète per uno giorno. In el sequente di viene verso Ferrara che fu a dì XVII de Zenaro, et fu il giorno de Sancto Antonio; et prima viene a Fossa de Albaro, dopoi al palatio de Belfiore. E lì, smontato da cavallo, andoli inanti el prefacto illustre messer Borso marchexe da Este e tuti li altri signori, et andoli *etiam* inanti il vescovo Francesco di Ferrara con tuta la chierexia et multi doctori ferrarexi. Intròe nel vescovado prima soto il baldachino de panno d'oro degno, et appreso lo altare grande se

ingenochiò et orò a Dio; dopoi maestro Jeronimo da Castello, phisico valentissimo, fece una ellegantissima oratione del suo advenimento. Et facto quella, il prefacto Imperadore e Re andò con il prefacto signore al palatio de le residentie de li Signori de Ferrara, il qualle era mirabilmente adornato; et in quello palatio stette per giorni X continui con tuti li suoi cavali, che furno il numero de 1200, a spexe del prefacto marchexe Borso. Dopoi se aviò verso Roma, per Bologna, dove lo andava per farse incoronare al Papa Nicola predicto, et per spoxare la fiola del Re de Portogallo per sua molgie. Et a dì X de Magio il predicto Federico Terzo Imperadore ritornò da Roma incoronato dal dicto Papa Nicola e *'cum* la predicta sua comitiva arivò in Ferrara et alloggiò a[1] luogo dove alozò prima, quando se partite, de Zenaro, da Ferrara. Et a dì XIV de Magio il dicto Imperadore existente in Ferrara, con grandissimo triumpho, acompagnò a casa di Bertolamio Pendaia, cittadino di Ferrara, la sorella de messer Pompeo et Cexaro di Costabili, insieme con il duca Alberto suo fratello et il Re de Ungaria et il Signore nostro: la qualle in quel giorno era sposa. Il qualle Imperadore, Re et duchi *cum* tuti li altri suoi disenò e cenò con dicto Bertolamio. Il qualle Imperadore fece in quel dì cavaliere el dicto Bertolamio, il qualle ha la più bella casa' di Ferrara, tuta metuda ad oro de ducato et è aprovo di quella de Cristino Bivilaqua. E luni a dì XV de Magio li ambasciatori de Venetiani, del duca de Milano, cioè conte Francesco Sforza, e de Fiorentini, furno a parlamento con il prefacto marchexe Borso, pregandolo ch'el pregasse lo Imperadore che tractasse l'acordo fra li Fiorentini e Venetiani e duca di Milano. Et el mercori sequente, che fu a dì XVII de Magio, se divulgò per Ferrara che'l dicto Federico Imperadore dovea fare duca de Modena et de Regio e conte de Rovigo il predicto marchexe Borso. Fu subito facto uno grandissimo faluò suso la Piazza de Ferrara, et cusì per tuta la terra; et in dicto dì fu facto in suxo la Piazza drieto la Torre de Rigobello dove sonano le hore, uno grande tribunale, che tocava la dicta torre. Dopoi desinare, in lo dicto giorno, suso la sala grande de la Corte de lo illustre signore messer Borso che hè verso Castello Vecchio, quasi tute le donne di Ferrara vestite dignamente furno per ballare, dove con dicto Imperadore, Re, duca balorno a piacere di tutti loro, *cum* grandissima letizia. E la zobia, che fu a dì XVIII de Magio, et fu il giorno de l'Ascensione de messer Jesu Christo, sedente per tribunale il prefacto Imperadore Federico, presente il dicto Re de Ungaria, el duca Alberto, fratello del dicto Imperadore, et multi altri principi et baroni, il prefacto signore messer Borso marchexe da Este etc. vene fuora del Castelo Vecchio, da la Porta del Leone di Ferrara, con infiniti gentilhomini e cittadini, li qualli erano da 400 cavalli, et vene per la contrada del Borgonovo e vene verso le banche de li calgari, et dopoi andò per la Piazza in fino a la dicta Tore de Rigobello, in el qualle loco era ordinato il dicto tribunale, tuto vestite de panno d'oro degnamente, con una colana al colo, doe prede preciose havea suso la beretta, et una preda preziosa suso la spalla sinistra: le qualli zoie et colana erano

di prezio de ducati sesantamilia. Et inanci al predicto illustre marchexe erano portati tri stendardi. Il primo portava messer Francesco Forzatè, cavaliere ferrarexe, et era per la comunitade de Rovigo, et era de cendale verde, il meglio era con l'arme imperiale et l'altro meglio era con le arme de la illustre Casa da Este. El secondo stendardo portava Vincislago di Rangoni da Modena, cavaliere ferarexe, tuto rosso, significante justizia; e Cristino Francesco Bivilaqua portava la spada inanti al dicto marchexe. Dopo ciascuno di quelli gentilhomini et cita' dini che erano a cavallo con il prefacto marchexe, havea uno stendardo piccolo bianco in segno de letizia. Et così in Piazza tuto il populo ad una voce cridava: *duca, duca!* Et facto questo, il marchexe dismontò da cavallo apreso el dicto tribunale, suso il quale era apparato dignissimamente per lo Imperatore. Et nota che furno estimate le vestimente che havea indoso lo Imperatore, *cum* le zoie, 'cento cinquanta milia ducati. Et così il prefacto marchexe con grandissima reverentia montò suxo il tribunale et humilmente se apresentète dinanti al'Imperatore in zenochioni; da lo quale Imperatore el fu recevuto benignamente, facendoselo sedere apreso. E così dopoi questo, facte certe cerimonie e parlamenti per lo Imperatore, le qualle in simile [casi] se soleno usare, prima lo costituì duca de la città de Modena et de Regio e conte del Polesene de Rovigo, el dicto marchexe Borso, le qualle citade prima el cognoscea da lo Imperio per ragione de feudo. Et per dignitade del ducato, in prima il dicto Imperatore vestite il dicto messer lo marchexe de uno mantelo de rosato lungo infino suxo li pedi, foderà di varo bianco; dopoi ge mise la bretta rossa. *Item* ge dete anche la spada nuda in mane. Et così facte le dicte cerimonie, lo Imperatore creò l'infrascritti cavalieri in memoria de tanta dignitade. Li nomi de qualli sono questi, videlicet:

El magnifico Zoanne Galeaz, fradello del signore Estore, Signore de Faenza.

Il magnifico Antonio da Coregio, Signore de Coregio.

Il magnifico Nicolò da Coregio, suo nipote de uno anno.

Il magnifico Galeotto de la Mirandula, figliolo del conte Zoanne Francesco Signore de la Mirandula, puto di anni XIV.

Vincilao di Rangoni da Modena, gentilhomo.

Thadio de Manfredi da Regio, gentilhomo.

Carolo de Pepuli da Bologna.

Messer Alberico Maleta doctore, giudice de la corte del prefacto marchexe.

Francesco dal Sacrato.

Bartolamio Pendaia, homo liberalissimo.

Christino Francesco Bivilaqua.

Nicolò di messer Nanni di Strozi.

Uguzione da l'Abatia, secretario et consigliere del dicto illustre signore Borso.

Peregrino di Pasini, compagno del dicto signore.

Nicolò de Labolico, figliolo de Zoanne Pellegrino da Ferrara, fu factio doctore.

Et facti dicti cavaleri, el prefactio Imperatore con tuti li predicti descendeteno del tribunale e precedendolli 'l vescovo di Ferrara con la cherisia, andorno tuti in vescovado, dove il dicto vescovo dete la benedictione a tuti. Et recevuto dicta benedictione, lo Imperatore, ivi in vescovado, denanti a lo altare grande, dete il giuramento al prefactio messer Borso duca novelo et la benedictione *secundum consuetudinem* a che in simil cose s'è usitado di fare; et poi ogni homo andete a casa sua.

Veneri, a dì XIX de Magio, il prefactio Imperatore Federico Terzo se partite da Ferrara per andare verso Venecia et dopoi a casa sua, con triumpho'. (pp. 34-37).

1.2 L'ingresso a Reggio Emilia

Per l'ingresso di Borso a Reggio dopo l'elevazione alla dignità ducale si veda LEVI 1899, da cui riportiamo i seguenti documenti:

1.2.1 La descrizione dell'ingegno

A parte meridei Juxta ipsam portam erat unus Carocius in forma unius Solarij qui ferebatur ab hominibus quinquaginta illum circumdantibus, super quo erant tres Juvenes triangulati in forma angelorum, tenentes super tribus Astis pictis unum pulcerimum Baldachinum rotundum habentem circumquaque Armam Ducalem et Communis Regij pendentem, super quo Baldachino in medio erat unus puer in forma quasupra, qui prohecebat per viam confectiones. Jta erat eleuatus a carocio quod stupor quasi omnes apprehenderet. Sub ipso vero Baldachino erat eleuatus ut in aere unus Juuenis in forma sancti prosperi patroni huius alme Ciuitatis in manibus habens pastoralle, et inductus more pontificali, nec ab aliquo videbatur substineri, nisi a duobus pueris existentibus ad eius latera Inferius ipso, in forma pur angelorum, quorum alter habebat in manu duas clauas, unam scilicet deauratam alteram argenteatam, alter vero unum septrum cum alia quidem manu videbantur substineri supradictum prosperum. super ipso etiam carocio ad pedes supradicti prosperi et dictorum duorum Angelorum erat una Rotta plana circumdata pueris angelificatis cimbelis bene sonantes et alia diuersa Instrumenta musica in manibus habentibus, que quidem Rotta voluebatur ut miraculose circhum circha supradictum Prosperum cum dictis pueris mirabiliter pulsantibus. Jta quod videbatur eundem supradictum prosperum cum ea cohorte angelica a

paradiso descendisse. Erant et Insuper a latere Inferiori dicti Carocij tres Juuenes Inducti forma Angelica, quorum medius, viso domino cepit versus eundem ulterius uon progredientem hec dicere verba uidelicet (p. 3):

[...]

Et tunc acceptis e manibus sancti Prosperi dictis Septro et Clauibus socij supra-scripti Angelli descenderunt de Carocio euntes ad dominum (p. 4).

[...]

Cum autem dominus Jdem appulisset primitus Ecclesiam sancti petri, que distat a porta suprascripta per Jactum unius baliste, se retinuit, et existente supra stractam predictam in aere uno tabernaculo clauso in formam unius paradisi in quo diuersimode pulsabatur, Jta quod bene dici poterat, ut Jta loquar paradisu ab eo statim descendit unus Juuenis paratus ut papa, quando celebrat sedens super una pulcra catreda, nec videbatur quis eum substineret in aere nisi duo pueri quos habebat ad Latera in forma angelica, et qui tenebant manum ad catredam predictam, videntes eam substinere, opus quidem valde artificioxe constructum, et coram domino eleuatus in aere alcius capite domini dixit suauissime hec verba uidelicet (p. 7):

[...]

Hijs dictis, dicti duo Angelli accipientes e manibus sancti petri unum sertum de lauro illud posuerunt in capite domini, qui benigne et reuerenter acceptauit, tenentes unam manum ad sanctum petrum, et aliam ad dictum sertum, quod latum sic fuit per dominum ipsum usque ad Ecclesiam maiorem mirabiliter, autem ascendit ipse anctus petrus cum dictis Angellis in paradisu, Jta quod omnes stuperent (p. 8).

1.2.2 Malatesta Ariosti al Capitano di Reggio

22 giugno 1453

[...] Maestro Nicolao et mi haueuamo facto uno mirabile designo da farui honore assai ma presto et bene non se conuene. tempo gli uoria. Ma hauemo reducta La cossa ad uno sumario come uedereti per Lo Incluso compendio Su le Rime uedero de ponermi domane et Laltro si che marti di se uedera prima che mi parta de qui per andare Jn uno mio seruicio de rimandaruele (p. X).

[...] Magnifice domine mi honorande. Jo ho pur combattuto tanto maestro Nicolao da Fiorenza chel uene La per non preterire cossa Jl possa chel vi faci honore, et diroui Jl uero. La speranza che lha Jn La M. V. che Li fara fare il douere et bene: fa piu chel ge uene: che stimulj de altri, et anche perche lha pur compreso che quanto piu honore vi fa-

reti: Ludouico Casella ne pigliara piu gloria, che non ha altro in core chal bene honore et utile de la M. V. JI non e possibile che mi troui in quelle parte per alcuna mia strecta facenda et anche de altri, ma il non sera che licet absens non succorra in qualche parte a quella digna et gloriosa representatione La quale Jntendereti piu piana quando hauereti le rime declaratiue del subiecto del tuto Le quale vi mandaro ben presto. Interea mi recomando ala M. V. Ferrarie die XXIJ^o Junij 1453 (p. XI).

8 luglio

Magnifice domine mi honorande etc. JI me dice maestro Nicolao chel primo designo che ordinassemo tra lui et mi de quelli carri triumphali non ha sortito effecto per penuria de ueste habile a quelle dee, et anche per breuitade di tempo, Ma non perchel non ge bastasse Lo animo de fare il tuto et bene. pur per quanto Jntendo da altri prima et poi da luj et per lettere et a bocca Le cosse sono passate cum tanto ordine honore et triumpho che non chel se sia equato quelli da Modena ma auanzati a merauiglia (p. XXVII).

2 La lingua cortese: tornei e palii sotto Borso (III.1.2)

2.1 DIARIO FERRARESE

2.1.1 1 maggio 1462

Eodem millesimo, a dì primo de Maggio, lo prefacto illustrissimo duca Borso fece torniare suxo la Piazza di Ferrara braza XX de brochato de argento carmesino, e fu sbarata tutta la Piazza, et ge furno XXXVIII torniaduri, et furne facte in due parte: una rossa et una verde; et uno grande gigante de legno era da uno canto (p. 44).

2.1.2 13 maggio 1464

MCCCCLXIII, a dì XIII de Maggio, lo illustrissimo duca Borso fece fare una bella giostra suxo la Piazza di Ferrara, et durò giorni tri; e queste fece, perchè la brigata tornasse a Ferrara: terreri, forastieri che erano fugiti per la dicta peste de lo anno passato. E fece uno castello fina a lo Palazzo de la Ragione, et veniva li cavaleri armadi con la lancia suso la cossa ad una ad uno, et come arivavano a la sbarra, adimandavano che li fusse aperto; et uno capitaneo ge respondevano ch'el non intrasse, ch'el conveneria combattere a corpo a corpo *cum* uno valente cavaliere; e lui ge arispondeva ch'el volea passare et combattere e vedere se li era così valente homo. Subito ge era aperto e intrava in sbarra et andava dove era uno targone meglio d'oro atachado a dicta sbarra et ge dava dentro de una maza; et subito uno puto, che non se vedea, che era in cima de uno trasto da nave piantado a meglio il campo, adornado de frasche, sonava un cornero e faceva avixo a quelli del castello, che l'era un cavaliere in campo, che domandava bataia. Et allora abasava uno ponte levaduro et usciva fora uno cavaliere armado *cum* la lancia suso la cossa et andava a trovare costui et ge diseva: che va tu facendo? Et lui arispondeva: vado cercando la mia ventura. Et lui ge dicea: torna in drieto, se non che te conquistarò et cacciarò in quel fondo de tore. Et lui rispondeva: piglia del campo, chè io non te temo niente. Et subito pigliavano del campo et andavano a trovarsse; et se lo era gitato zoxo da cavallo el castelano, overo ch'el rompesse più presto sei lance, ge era dato uno anelo de prexio de ducati X. Et se quello del castello' vincea, il menava in prigione lui et il cavallo; et havea similmente uno anelo de dicto precio. Et subito veniva uno altro; et questo durò giorni tri. Et era per lo castello sei valenti homini, che rispondeva a uno a uno, secondo che ge tochava la sua volta; et fu una bella fantaxia da trovare et una magna cosa.

Ge furno più de 80 homini, che giostrono in 'quilli tri giorni. E quilli aneli del precio erano in una veleta come uno drappexelo de renso ligato (p. 45).

2.1.3 8 settembre 1467

Eodem millesimo, a di VIII de Settembre, 'lo illustrissimo duca Borso fece corere uno pailio a li cavali; prima fu uno cavalo, dui brachi, uno sparviro, una zornea, uno breveselo. Et corseno suxo la Via Grande (p. 67).

2.1.4 25 giugno 1468

Eodem millesimo, a di XXV de Zugno, a hore V de nocte la illustrissima madona Bianca da Este, sorella legitima de messer Rainaldo da Este, fratello del prefacto duca Borso, donzela, se absentò da Ferrara; e tuti andorno in quel giorno al Finale de Modena, castello del prefacto duca Borso. Et la dominica, che fu XXVI dicto, andòno tutti a desinare a la Mirandula con messer Galeotto, fiolo che fu del conte Zoanne Francesco, Signore de la Mirandula; acompagnata a marito dal prefacto duca Borso, da messer Alberto suo fratello, messer Gurone abate, messer Rainaldo abate, suoi fratelli, da messer Hercole, da messer Sigismondo, suoi fratelli, da messer Nicolò, fiolo che fu del marchese Leonelo, da Polidoro, Scipione e Nicolò fratelli, figlioli che furno de messer Meliaduxe abate, fratello che fu del prefacto duca Borso, da messer Theophilo Calcagnino et conte Lorenzo, fiolo de messer Nanni di Strozi, principali compagni de epso duca Borso, et da molti gentilhomini e cittadini de Ferrara. E qui il dicto messer Galeoto fece giostrare una pezza de cetanino verde afigurato, la quale have Scalabrino Poeta, regazo de messer Theophilo, vincitore de epsa giostra (p. 51).

2.1.5 21 agosto 1468

Eodem millesimo, a di de XXI de Augusto, a hore XXI, de dominica, Filippo Maria Sforza, figliolo che fu del Conte Francesco Sforza, duca di Milano, et fratello legitimo del conte Galeazzo, al presente duca di Milano, arrivò a Ferrara *cum* 122 bocche e 130 cavalli et alloggiò a Belfiore degnamente, a spexe del prefacto illustrissimo duca Borso, essendo venuto a solazo, dove grandissimo honore ge fu facto dal prefacto duca Borso. Et il dicto duca Borso ge andete incontra *cum* tuta la casa da Este infino a Figarolo in Bucintoro. Il quale Filippo Maria, [fratelo del] duca de Milano, el veneri ch'è a IX de Settembre, se absentò de una sua citade, nominata Bari. Et andò verso Milano per la via de Mantoa, essendo stato acompagnato fina a Figarolo per lo prefato duca Borso et altri predicti, et come è dicto de sopra.

A dì de VIII de Settembre, il prefato duca Borso fece correre uno palio in questo modo: cioè ch'el primo havesse uno cavalo de ducati XXV, il secondo havesse dui brachi et uno sparaviero, il terzo havesse una zornea con uno brevesello. Et fu la seconda fiata che se corse tal prezio, perchè del 1467 fu incomenciato tale usanza. Et l'have li cavali del Signore Costanzo predicto, li quali havea lassato a Ferrara. Et fu corso con cavali, che non sono barbari, nè zanetti, ma altri cavalli. Et il dicto giorno, dopoi desinare, fue facto balare in Corte del signore duca Borso, in sala grande verso la Porta del Leone, e fuli tute le gentildonne da Ferrara, a ballare, et ricche e tute belle; e li il duca de Bari balò in publico et have asai piaceri: e questo fu l'ultimo piacere che l'have in Ferrara per questa prima fiata che ge fu, perchè la matina poi' el se partite (pp. 51-52).

2.1.6 1471

Eodem millesimo, a dì XXVI de Maggio, se corse il palio de pano d'oro, che è consueto essere corso il giorno de Sancto Georgio, in Ferrara; et questo perchè aspetavano questi altri signori che li fusse il duca (p. 67).

2.2 ZAMBOTTI

2.2.1 26 luglio 1498

A dì 26. Fu facto la mostra de li prefati 200 homeni d'arme e de più squadre de balestreri e Stradioti a cavalo, bene in ordine, in Piazza, denanti a lo soprascritto signore Frachasso, ambasciatore de lo illustrissimo duca de Milano, sedendo suxo uno tribunale grande apparato denanti a la porta del vesqua'. E lo signore don Alphonse, capitano de dicta zente, stava a vedere a le fenestre de una camera de[1] vesquado, per essere soa signoria inferma de mal franzoxe. E herano soprastante a dicte zente messer Sigismondo Cantelmo e messer Almerico Sanseverino e Cexaro Rangone, tuti bene in ordine de armi e de cavali: le quale zente stanno, a posta del prefato duca de Milano, al governo del dicto don Alphonse, cugnato del prefato signore Ludovico duca de Milano (pp. 282-283).

2.2.2 7 luglio 1499

Luio, a dì 7, la domenega matina. Dui homini d'arme del duca nostro, fra le sbarre ordinate per soa Excellentia in suxo la Piazza, se condusseno a combattere armati a cavalo, con l'elmo in testa e con tute le arme loro, con lanza, stocho e maza. Uno fu..... da la Mirandola, armato sotto uno pavalgione tirado de verso la banca di soldadi, l'altro fu uno Zoanne Antonio di Rondanini de Romagna, da Lugo, armato sotto uno pavalgione tirado da l'altro capo de verso il palazzo de la Raxone. E li soprastanti in la sbarra forno lo illu-

strissimo don Alphonse e don Ferante, fioli legitimi e naturali del duca Hercole nostro Signore, el signore Frachasso da Sanseverino e lo signore messer Alberto Da Este, fratello naturale del dicto duca, tuti a pedi in dicta sbarra soli. Et ambi dui homeni d'arme vèveno a uno tempo armati ad hore XI in sbarra con la lanza in resta e correndo non potèno atachare le lanze; ma messe mano lo più zovene, che fu il Rondanino, al stocho e l'altro più vecchio, de anni 60, da la Mirandola, cazò mano per uno manarino lui havea, e combatèno circha meza hora in modo ch'el più vecchio molto sbateva il zoveno, il quale pocha defexa più faceva fuzando, nianche offendeva. Unde il vecchio cazò mano al stocho ricerchando il zovene d'intorno e per tute le comettedure de le arme e cadette uno sperone al zovene; ma forsi affanato o per le arme che strenzeva in la gola, lo vecchio comenzò andare intorno a la sbarra e lo cavallo più non hera governato. Unde li soprastanti se accorseno ch'el dicto vecchio non poteva, benchè l'altro zovene anchora non facesse altro. E cusì lo vecchio, comenzando andare a la banda da cavalo, fu levato e, desarmato in terra, fu ritrovato morto senza altro parlare; cosa che molto dispiacè al duca nostro e a tuti li circostanti; ma fu acto da notare che niuno debbe sperare in forteza nè galgiardia nè favore de Signore, perchè la fortuna cessa dove l'homo crede prosperare et haverla per amica, la ritrova contraria e fa cadere; chi crede de ascendere, cascha con vergogna e danno de l'honore e de la robba e de l'anima. La sententia non fu data, perchè fu caxo *ex accidenti* (pp. 290-291).

2.2.3 14 luglio 1499

A dì 14, la domenega. Fu facta una giostra con lanze ademenino in Piazza e giostròno cortexani zoveni del duca nostro, e dui cortexani teneno tavola a li giostradori: e durò la giostra hore 4, a la presentia del duca nostro e molti altri signori. E lo signore don Ferante, fiolo del duca, corse anche lui; e fu ferito da un admenino de una lanza, che se roppe, lo signore Frachasso Sanseverino in la cossa, che stava a vedere desarmato a cavalo con altri zintilhomini (p. 291).

3 **La giostra d'Amore (III.1.2)**

Il 16 giugno 1478 le cronache riportano una giostra con una complessa drammaturgia, in cui Rinaldo d'Este e tale Jacopuccio, giostrano contro altri 40 cavalieri (31 secondo Zambotti), per decidere se condannare a morte il dio Amore. La giostra fu ripetuta il 4 luglio 1480 come ci informa CALEFFINI (p. 337).

3.1 CALEFFINI

3.1.1 16 giugno 1478

Giostra de lo amore.

Marti a dì XVI de zugno 1478 suso la piazza del Commune de Ferrara, fu giostrato sel se dovea impicare lo amore on non. Fu facto suso la piazza uno tribunale, in capo de le strazarie, dal lato del marchese Alberto, suso il quale fu facto uno paro de forche de zenevri, cum il traverso et scala dorati, in cima de le quale era uno putello per boia, poi era suso la scala di soto uno altro putello cum l'archo et la saeta in mano, vestito a modo del dio de amore, che era lo amore. Di soto la scala suso il tribunale, era la iustitia cum le balancie et spada nuda in mane, per difendere l'amore, che non fusse impicato se non / meritava. Lì apresso erano certi altri mamoli, vestiti a modo de pute, che cantavano dignissimamente. Apresso lo quale tribunale era uno caro triumphale, suso il quale era madama Venus, dea amoris, cum parechi mamoli, che havessero a piangere la morte de lo amore, suo fiolo de Venus. Et ordinata fu la giostra ademenino in questo modo: lo illustre messer Rainaldo, fratello del duca, et Iacopuzo sescalcho de lo illustre messer Sigismondo che, oppo nendo a lo amore, diceano che lo amore era 'no traditore et meritava essere impicato; et circa 40 giostraduri diceano ch'el non meritava la forcha; et lo voleano difendere; et perciò messer Raynaldo et Iacopuzo, cambiandose mò l'uno mò l'altro, teneno tavola a li giostraturi; et chi se portava meglio era vincitore hinc; e se li tavoleri rompevano più lanze, lo amore dovea essere impicato lì a le forche; et se li giostratori rompevano più, lo amore non dovea perire. Et cussi, como li tavoleri faceano de volta in volta meglio, lo amore ascendeva suso la scala uno grado per essere impicato; et li tavoleri et altri cridando: «Apicalo. Apicalo ». Et se li giostraturi faceano meglio, descendeva uno grado. Et quando lo ascendeva, madama Venus piangeva suo fiolo siagurato, et quando descendeva, li puti cantavano de alegrezza. Intanto che da le 18 hore per infino a le 22 hore che durò la giostra lo amore perdetè, et venendo impicato, la illustrissima madama Eleonora, nostra duchessa, che stava suso il pozolo, commenzò a dire:

«Gratia, gratia». Et il populo alora ad una voce cridando: «Gratia, gratia». Per modo ch'el fu despicato, seu desolto et non fu impicato. Poi fu hora de la cena; et chi andò in qua et chi in lá a cena. Li giostraturi haveano a corere cinque volte per cadauno et non più; et cussi corse lo magnifico messer Nicolò da Corezo, signore de Corezo, nepote del duca et di fratelli, hebbe l'honore de havere facto meglio de tutti li giostraturi, perché fu il primo in campo et rope tute le sue lanze (pp. 294-295).

3.2 ZAMBOTTI

3.2.1 16 giugno 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 cavalo, per tenere tavola. E la tenne a trentatri giostradori. Dove ge hera uno carro triumphale con lo dio de l'amore, il quale havea acompagna' per la terra lo duca nostro e la illustrissima madama nostra madona Eleonora Da Ragona, in caretta, con le soe donzelle e altre zintildonne. Et il dicto dio d'amore era suxo la schala de la forcha, nudo, con l'arco e sagitte in mano e con il lazo dorado al colo. Il quale messer Raynaldo diceva volerlo apicare como traditore, e li alti giostradore lo volea defendere; unde quando quelli che correvano faceano delle bocte, li soprastanti faceano descendere il dio d'amore uno schalino, e se lo tavolero facea melgio, lo faceano ascendere. E infine epsò dio d'amore fu defexo e fu dato lo honore a messer Nicolò Da Corezo, iudicato avere facto melgio. Durò la zostra insino ad hore 23 con gran piacere (pp. 51-52).

IV LA LINGUA DELLA CONTAMINAZIONE ERCOLE I E LE SACRE RAPPRESENTAZIONI

1 Transitorietà e persistenza delle immagini

Uno stile si definisce per scarti e inclusioni, prossimità e distanze. È riconoscibile nella misura in cui specifica le analogie e le diversità rispetto ad altri stili. Se la cultura è, come suggerisce ROSALDO (2001: 67), uno stile di vita, anche questa si precisa per contrasti e contaminazioni. Le persistenze e le innovazioni di uno stile – o, come lo abbiamo chiamato fin qui, di una lingua – si possono rilevare sia in un'ottica sincronica, in relazione alla compresenza di pluralità culturali, sia in un'ottica diacronica, in relazioni ai mutamenti di una civiltà.

Visto dalla visuale propria della politica e dell'amministrazione dello stato, il periodo di signoria dei tre figli di Niccolò, Leonello, Borso ed Ercole, non è caratterizzato da sostanziali discontinuità. Anzi, lo stato estense è per gli storici un modello esemplare di unità statale d'antico regime di notevole durata e sostanziale stabilità, ben oltre il Quattrocento. A Ferrara, infatti, la signoria rimane saldamente nelle mani degli Estensi per tre secoli e le principali preoccupazioni giungono più dall'interno della casata che non a causa di fattori esterni (GUNDERSHEIMER 1972B: 122-127)¹. Il sostegno popolare di cui, a torto o a ragione, i signori godono è il sigillo sul loro potere. Riprendendo le argomentazioni di Gundersheimer, si può parlare di uno stile del dispotismo che caratterizza gli Estensi: «Tutto l'ininterrotto periodo dei principi estensi nel XIV, XV e anche in buona parte del XVI secolo riflette valori e stili di governo più o meno comuni» (GUNDERSHEIMER 1973: 44). È perciò dentro quest'ottica sostanzialmente unitaria di con-

1 Non ultima la congiura di Niccolò di Leonello contro Ercole I nel 1476, arenatasi per la mancata adesione popolare. I cronisti descrivono l'attesa vana di Niccolò su una panca davanti il palazzo del vescovado, dopo aver tentato di sollevare il popolo, chiamando «ogni homo che vedeva per la terra» (*Diario Ferrarese*). Marina Vecchi Calore vede in questo pericolo corso da Ercole una possibile motivazione per gli spettacoli e le «feste popolarische alle quali in quel medesimo anno [1476] Ercole I si abbandonò e con cui allietò il suo popolo, quasi a tenerlo più saldamente stretto a sé, nell'incombente minaccia alla legittimità del suo potere rappresentata dal figlio di Lionello» (VECCHI CALORE 1980A: 163). Sul tentativo di Niccolò di Leonello si veda CAPPELLI 1870 nonché MORSELLI 1951.

cezione del potere che si immettono le variabili apportate da ogni signore rispetto al modello comune e che sono evidenti soprattutto per quanto concerne la politica culturale.

Qui si inseriscono anche le inclinazioni ed i gusti personali, la cultura non più di un gruppo ma di un uomo, che presume e pretende di incarnare e ricapitolare in sé tutta una comunità. Per questo motivo nell'impostazione del nostro discorso si ha come l'impressione che alcune "specificità linguistiche", cioè di stile culturale, siano proprie del governo dell'uno o dell'altro principe, mentre è ovvio che la loro presenza sia attiva e operante su tempi più lunghi che la durata di una signoria.

Certo è che, giunto alla suprema dignità del comando, ogni signore forgia, più che la cultura, la memoria di sé che vuole trasmettere; per far questo, comunica attraverso le immagini un immaginario, grazie al quale fissa un'identità pubblica e consolida il proprio dominio. In questa prospettiva, più che le parole equivoche della politica, è necessario un accorto uso delle figurazioni, la cui portata simbolica è in grado di suscitare una reazione emotiva al potere ancora più efficace. Le immagini provocano gli *affectus*, le emozioni che saldano il legame tra il principe e i suoi sudditi. E dagli *affectus* scaturiscono gli *effectus*, i comportamenti conseguenti. Non è un caso che, tante volte nella storia ferrarese, le insurrezioni popolari abbiano preso di mira, piuttosto che il signore, alcune alte cariche amministrative particolarmente esposte e verso cui si indirizzava il rancore dei sudditi².

Ovviamente le immagini che di sé proietta il signore sono soggette a diversi livelli di lettura, a seconda di chi siano i destinatari, ma certamente v'è un livello pubblico, generalizzato, su cui più si investe la preoccupazione politica, poiché tratteggia l'identità riconoscibile del principe. Oggi, davanti all'affermazione definitiva della cultura capitalistica, può essere una sagace strategia quella di mostrarsi abili imprenditori o raffinati economisti. Non queste invece erano le caratteristiche ritenute essenziali per un signore del Quattrocento. Nel *De triumphis religionis*, un trattatello encomiastico di Sabadino degli Arienti, dedicato ad Ercole I, si discutono, in dieci libri, dieci essenziali virtù del principe. E tutte queste virtù – religiosità, magnanimità, forza, liberalità, magnificen-

2 Si veda a titolo esemplificativo il caso, già menzionato, dell'insurrezione del 1385 quando il marchese Nicolò II, con scaltra doppiezza, consegnò alla folla inferocita, sollevatasi al grido «Viva il marchese e muoia Tommasin traditore», il giudice dei Savi Tommaso da Tortona (CHIAPPINI 2001: 86). L'accorta politica degli Este infatti non esitò a sacrificare i suoi collaboratori pur di mantenere saldo il legame con i sudditi.

za, fede, giustizia, prudenza, pazienza e fortuna – si riferiscono a caratteristiche morali della personalità piuttosto che a capacità amministrative. L'immagine è *speculum principis*, dalla quale si ammira e si giudica non l'operato del duca ma la sua persona: per questo è necessario che la sua proiezione sia sapientemente calcolata.

Leonello investe le sue risorse “pubblicitarie” mostrandosi colto e raffinato, autentico principe umanista. Ed è proprio la storiografia umanistica a mettere più in rilievo questa sua immagine, mentre l'anonimo cronista del *Diario Ferrarese* ne accentua le virtù tradizionali³; ciò a riprova di come ci siano piani diversi di comunicazione e svariati livelli di lettura. Ma Leonello non sottovaluta la potenza evocativa delle immagini, pur svalutando in parte il valore delle arti figurative che, come afferma il maestro di Verona, «sine litteris mutae sunt» (SABBADINI 1919:492); così non esita a ricorrere alla ritrattistica⁴ la cui visualità debitamente si traduce in letterarietà nelle asserzioni ekphrastiche dei guariniani. Ma ancor di più comunica la sua figura di principe “anti-quario”, o più propriamente emulo degli antichi, nella medaglistica, che con Pisanello, grazie alla «comunione tra figura e parola [... e all'] emulazione di modelli romani» (MINARDI 2007: 183) riesce particolarmente organica alla prospettiva culturale leonelliana.

Diversamente, abbiamo già visto come Borso d'Este si voglia mostrare magnifico e liberale ed insieme sapiente amministratore dello stato e della giustizia. Così nelle pagine dei cronisti si annota l'eleganza e il lusso del suo vestire⁵ ma anche la scaltrezza della sua politica, e questi tratti emergono da quasi tutte le opere encomiastiche che gli furono dedicate⁶. Coerente con tale modello idealizzato è dunque la sua immagine per come traspare nelle arti figurative, dalla statua di Baroncelli e Domenico di Paris, che lo ritrae seduto con il bastone del comando, alle tante occorrenze visive sia miniaturali che ritrattistiche, fino a quel grande poema celebrativo che sono le pareti di Schifanoia, che

3 Si veda il passo già citato al cap. IV.1 (DIARIO FERRARESE: 33).

4 Leonello si fece ritrarre sia da Pisanello che da Jacopo Bellini, anche se apprendiamo dalle pagine della *Politia* che fosse insoddisfatto di entrambe le opere.

5 Si vedano a questo proposito le pagine del *Diario Ferrarese* che descrivono l'incoronazione di Borso a duca di Modena e Reggio, dove viene messa in risalto l'eleganza e lo sforzo dell'abito del duca: «tuto vestito de panno d'oro degnamente, con una colana al colo, doe prede preziose havea suso la beretta, et una preda preziosa suso la spalla sinistra: le qualli zoie et colana erano di prezio de ducati sesantamilia» (cfr. *Documenti III* 1).

6 Tra queste, si vedano le opere di Michele SAVONAROLA, di Ludovico ARGENTEO e di Gasparo TRIBRACO da Modena.

trasmettono, ad un livello essoterico, l'immagine del duca nella sua quotidiana magnificenza e liberalità.

Si può valutare l'impatto e l'efficacia di una tale strategia da due differenti e contrastanti esempi. Nel primo caso un giudizio, assai noto e poco clemente, di Enea Silvio Piccolomini, Pio II, che nei *Commentarii* dice di lui «magnificus atque liberalis videri magis quam esse cupiebat» (TOTARO 1984: vol. 2, 404). Quella delineata è, evidentemente, una strategia di costruzione dell'immagine pubblica, che perciò si rivela surrettizia e parziale ad un'analisi più acuta. Tuttavia se è vero che alla sua morte, come rileva l'anonimo estensore del *Diario Ferrarese*, pareva che «Idio Eterno fusse iterum morto» e che «ad ogni persona fusse morto patre et matre», tanto era grande il lutto e il dolore dei sudditi, e se per lo stesso cronista il duca trapassato «*vere* si potea chiamare Dio de la Pace et Dio de la Misericordia, et Dio de la Liberalitate», allora bisogna ammettere non solo che Borso fu amato dai suoi sudditi, ma soprattutto che questa apparenza di signore liberale si era efficacemente trasmessa ai cittadini: quelle immagini, dunque, si erano fissate nella memoria ed avevano suscitato visibili affetti-effetti.

1.1.1 Ercole, “religiosissimo principe”

Lo stile di Ercole ripropone lo stesso meccanismo e ne cambia i contenuti: il principe si mostra come uomo pio e religioso, la cui devozione è universalmente riconoscibile e riconosciuta. Il *De triumphis religionis* di Sabadino ne mette in evidenza proprio questo tratto, specificando già nel titolo l'aspetto prevalente delle virtù erculee. Senza voler dissolvere la figura del duca in questa sola dimensione, giacché si mostra irriducibile a troppo facili schematismi, bisogna riconoscere che questo atteggiamento più che altri costituì il rilievo maggiore della sua persona pubblica. Al punto che Sabadino lo definisce sempre “religiosissimo principe”.

Lo zelo religioso del duca è ben noto agli studiosi. Val la pena citare diffusamente un passo di Gundersheimer:

Ercole era un principe cristiano il cui stile sorpassava di molto il gaudente comportamento del padre, e aveva poco in comune con il raffinato platonismo cristiano di Leonello, o la vigorosa filantropia istituzionale di Borso. Diversamente dai suoi predecessori la cui pietà, per quanto vera, assumeva sempre forme relativamente convenzionali e abitudinarie, Ercole visse davvero la religione cristiana. Infatti, giunse

vicino al fanatismo religioso più d'ogni altro uomo della famiglia d'Este, compresi vescovi e cardinali (GUNDERSHEIMER 1973: 128).

È chiaro che la religione è anche, e certamente, per Ercole *instrumentum regni*, ma nella stessa misura in cui lo è stata per Leonello, *mutatis mutandis*, la cultura umanistica o ancora l'ethos cortese per Borso: una modalità di rappresentare se stesso e il proprio potere ai sudditi, espressione visibile della *persona principis*. In questo sistema si inserisce uno stile proprio di patronaggio delle arti, che tende alla massima fruibilità di quell'immagine che si vuole trasmettere⁷.

Sul ruolo e sul significato della religiosità di Ercole in relazione con il mecenatismo artistico, Lockwood ha osservato che: «il suo zelo crescente [...] è strettamente connesso con l'intensificarsi del patronato musicale per la cappella di corte» (1984: 168), rilevando in questo fattore un elemento essenziale che contribuì a fare di Ferrara uno dei principali centri musicali del Rinascimento⁸. Coerente con questa inclinazione dell'estense è anche l'erezione della nuova cappella ducale, detta «Santa Maria di Corte», dove si metterà in scena nel 1481 la prima *Passione* ferrarese:

la cappella è necessaria non soltanto perché deve servire agli scopi devozionali privati suoi e della *famiglia* ducale, ma anche perché deve essere il luogo simbolico e funzionale, nel quale assolvere il suo ufficio di guida religiosa pubblica in senso civico (LOCKWOOD 1984: 165).

Per quanto concerne la comunicazione iconica di tale virtù principesca, già intorno al 1475 Ercole si fa ritrarre nelle vesti dell'apostolo Giovanni, in un arazzo di Rubino di Francia su cartone di Cosmè Tura, raffigurante la *Pietà*⁹ (Fig. 10). Qui, il duca, poco più che quarantenne, inaugura una tradizione figurativa che lo vedrà protagonista circa un decennio dopo nel *Compianto* (Figg. 11 e 12) del modenese Guido Mazzoni, assumendosi in un gioco continuo di rimandi ed allusioni il ruolo paraliturgico della deposi-

7 Per quanto riguarda la ritrattistica su Ercole, in ambito profano, si veda MANCA 1989, che analizza le motivazioni politiche che giustificano la visibilità pubblica del signore. Come annota lo studioso: «The glorification of the ruler in portraiture developed in Ferrara for many of the same reasons that it did later: changing political status, the need to assert the legitimacy of succession, the desire to cast an air of strength and power in politically and militarily uncertain times, and to reflect the ruler's own public image as a sovereign» (MANCA 1989: 522). In questa prospettiva la virtù religiosa, trasmessa figurativamente, rafforza e giustifica l'immagine politica e militare del sovrano.

8 Si veda LOCKWOOD 1972 e successivamente (1984).

9 L'identificazione nell'arazzo del duca Ercole e della duchessa Eleonora si deve ad ORTOLANI 1941, ripresa più recentemente da CAMPBELL 2002

zione di Cristo¹⁰.

Da un punto di vista propriamente figurativo, l'inclusione dei ritratti dei committenti in questa tipologia di temi iconografici non è una novità assoluta. Il rimando più immediato è la *Sepoltura di Cristo* di Rogier van der Weyden (Fig. 13), eseguita nelle Fiandre ma verosimilmente commissionata durante il soggiorno fiorentino dell'artista, tavola in cui è stato riconosciuto, nella persona di Nicodemo, Cosimo il Vecchio (DE VOS 1999: 330-333). A quest'opera rimanderebbe pure lo schema compositivo dell'arazzo nonché «la collocazione dei dolenti a semicerchio» (FORTI GRAZZINI 2007: 344). La vicinanza tra le due opere è ancora più ristretta, se si considera che van der Weyden dimorò a Ferrara durante la signoria di Leonello, per il quale eseguì un trittico, oggi perduto, descritto da Ciriaco d'Ancona e successivamente da Bartolomeo Facio, la cui tavola centrale rappresentava «Christus e cruce demissus, Maria mater, Maria Magdalena, Josephus ita expresso dolore ac lacrimis, ut a veris discrepare non existimes» (BAXANDALL 1964: 105). Tuttavia al di là delle derivazioni iconografiche¹¹ e della questione filologica, ci preme sottolineare il fatto che Ercole si ritagli con continuità e costanza un ruolo fondamentale all'interno di un motivo iconografico assai diffuso e radicato, legando così la sua immagine al tema della *Passione*, grazie al quale consacra il suo ruolo paraliturgico di sacerdote.

Infatti, il motivo della discesa dalla croce, oltreché della sepoltura, così come rappresentato nell'arazzo di Rubino/Tura, ma in maniera assai più evidente nella *Sepoltura* di van der Weyden, richiama direttamente l'atto sacerdotale dell'ostensione eucaristica. Quest'identità è, prima ancora che iconologica, teologica, fondata sugli stessi vangeli, massimamente su quello di Giovanni. I tre sinottici infatti propongono come momento istitutivo dell'Eucaristia l'ultima cena, in cui Cristo spezza il pane per gli apostoli. Nel vangelo di Giovanni¹², invece, è l'immolazione sul Calvario l'atto fondante del sacrificio eucaristico (CANTALAMESSA 1971: 75), coincidendo anche visivamente il Cristo depresso ed esposto con il pane spezzato dal sacerdote.

Assai nota è la devozione eucaristica di Ercole e la partecipazione assidua alla fe-

¹⁰ Cfr. a questo proposito l'analisi di SERAGNOLI 2003.

¹¹ La *Sepoltura* di van der Weyden rimanda a sua volta alla predella della pala d'altare della chiesa di San Marco a Firenze del Beato Angelico (oggi conservata all'Alte Pinakothek di Monaco), che il pittore ebbe modo di studiare durante il soggiorno fiorentino.

¹² Nei racconti evangelici Giovanni è l'unico degli apostoli ad essere presente ai piedi della croce.

sta del *Corpus Domini*. Il duca non fa altro che amplificare – ma anche etimologicamente im-*personare*) – attraverso le figurazioni questo ruolo assunto quale celebrante-officiante del rito. Come notava Lockwood, Ercole si propone come guida religiosa dei suoi sudditi (1984: 165). L'arazzo di Rubino (o Rubinetto o Rubichetto) di Francia è una tra le tante occorrenze dell'iconografia religiosa sulla *Passione*, di cui abbiamo già parlato nel capitolo III. Si assiste ad una progressiva assunzione del tema da parte di Ercole, che lo lega indissolubilmente alla sua persona e che lo estrinseca compiutamente non solo nelle arti visive, di cui forse il *Compianto* di Guido Mazzoni¹³, conservato nella chiesa del Gesù di Ferrara, è uno dei momenti più alti, ma anche nelle cerimonie rituali della settimana santa, che il duca importa dalla corte aragonese e di cui è l'assoluto protagonista, fino ad arrivare ai cicli rappresentativi della Passione che dagli anni Ottanta del secolo fino alla sua morte farà mettere in scena.

2 La paraliturgia erculea e lo spettacolo della carità

L'immagine del duca *Christomimetes*, sacerdote che officia il rito, sacralizzando così la comunità tutta, raggiunge il massimo grado di realtà e dunque di efficacia nella cerimonia della lavanda dei piedi ai poveri, che Ercole istituisce sin dall'inizio del suo ducato, per il Giovedì Santo. Una prima notizia si ha da CALEFFINI (p. 166):

lo illustrissimo duca hercole dete [...] a centouno poveri disinare [...] Et questo per la Zobia Sancta secondo usanza, poi il detro desinare, lavò la sua signoria li pedi a tutti et, lavati, li vestite tuti dal capo a pedi de novo et si li dete anche per cadauno mezo ducato in moneta. Et poi se andorno cum Dio.

Il passo si riferisce all'undici aprile del 1476, ma la tradizione è precedente e si è già radicata, al punto che il cronista annota: «la Zobia Sancta *secondo usanza*». Sabadino degli Arienti conferma l'avvio della nuova celebrazione sin dal primo anno dell'elezione ducale (GUNDERSHEIMER 1972B: 90). Probabilmente Ercole ha avuto modo, durante gli anni trascorsi a Napoli, di assistere ad una cerimonia simile. La lavanda dei piedi ai poveri è, infatti, un cerimoniale previsto alla corte di Alfonso il Magnanimo (RYDER 1976: 86). Il duca verosimilmente imita questa usanza, trovandola consona alla sua devozione.

13 Sui rapporti tra il *Compianto* e le coeve esperienze di spettacolo sacro si veda SERAGNOLI 2003.

Di fatto la cerimonia si può considerare appropriata alla dignità regale, dal momento che una lunga tradizione medievale riconosce nella regalità una peculiare forma di imitazione di Cristo, al quale bisogna rivendicare «nomen potestatemque regis, propria quidem verbi significatione», come afferma ancora oggi l'enciclica *Quas Primas*. Si tratta, quindi, non di una regalità metaforica, ma concreta e secolare. Questo valore era confermato già da papa Gelasio (490 circa) nel *De anathematis vinculo*: Cristo è rivestito di regalità terrena, poiché realizza in sé il tipo di Melchisedech, re e sacerdote, ed è compimento della stirpe del re Davide (THIEL 1868: 567). Il re dunque incarna un particolare carisma cristiano ed il suo essere *alter Christus* è tradizionalmente accettato. Tuttavia Ercole non esita a piegare alle proprie esigenze ed alla propria volontà un cerimoniale che è di fatto un atto liturgico.

L'influenza di una fervente religiosità, di stampo aragonese, è costante nel duca per la presenza della moglie Eleonora, la quale sempre vive con ardore, e forse più profondo convincimento che non Ercole, l'esperienza della fede. Tra l'altro la duchessa rappresenta in un certo senso il *trait d'union* tra la religiosità della corte e quella cittadina, organizzata in confraternite: il fatto stesso che si rechi con i figli per assistere alla messa presso l'Oratorio della confraternita dei Battuti Negri (GRAZIANI SECCHIERI 2002: 96), suggerisce questo momento di reciproco riconoscimento. Le istituzioni confraternali sono durante l'ultimo scorcio di secolo non semplicemente spazi comunitari di un'esperienza religiosa comunque privata, ma piuttosto istituzioni ufficiosamente attive nella gestione collettiva della religiosità, specie nei suoi risvolti pratici e caritativi.

Lo zelo della coppia ducale si riversa dunque in aspetti concreti del vissuto sociale e religioso. L'incoraggiamento delle attività confraternali è senz'altro uno di questi ambiti, ma anche la ritualità delle feste religiose risponde a questo impulso, che è ad un tempo sincero afflato religioso e sagace strategia politica.

Il rituale importato da Ercole consiste in una forma in parte più elaborata della liturgia propria del Giovedì Santo, con la messa *In Coena Domini* e a seguire il rito del "mandato" con la lavanda dei piedi, tratto dal passo evangelico di Giovanni: «Mandatum novum do vobis, ut diligatis invicem; sicut dilexi vos, ut et vos diligatis invicem» (Gv 13,34). Probabilmente la cerimonia erculeale, all'interno di uno schema fisso e ripetitivo si sarà arricchita di anno in anno. Riportata con regolarità dalle cronache, almeno

fino al 1503 (v. *Documenti IV* 2), ne dà una descrizione dettagliata Sabadino degli Arienti a proposito della cerimonia del 1497 (GUNDERSHEIMER 1972B: 90-94).

Il rituale inizia con il duca che riceve la comunione e assiste alla messa. Alla fine della celebrazione, l'eucarestia viene portata processionalmente presso il Sepolcro e lì viene riposta. L'altare della Reposizione consiste in una struttura/sepulcro di «asse figurato in porfida pietra», posta sopra un «saxeo monte», che abbiamo visto essere richiamo iconografico costante sia nella crocifissione che nella deposizione, ornato con fiori ed erbe, che «sopra le pareano nate», il tutto infine addobbato con delle tende di «bianchi veli spagnoli» e un grande tappeto rosso sul pavimento di marmo.

Concluso questo momento propriamente liturgico, inizia quella che potremmo definire una paraliturgia, che affianca e completa le azioni rituali proprie della religione ufficiale. Il duca infatti si sposta in una sala di corte «in cenaculo deputata», dove si trovano già imbandite quindici tavole «parate de candide e subtile tuvaglie» mentre i posti a sedere sono ricoperti di panni neri. Una di questa mensa è posta «in capo a gran cenaculo» e deve ospitare dodici poveri ed un sacerdote, «in memoria sanctissima e divinissima de Christo in la cena». Il numero totale dei poveri invitati alla cena è originariamente composto da due gruppi: uno di tredici, ad indicare gli apostoli con Cristo e l'altro di settantadue, ad indicare i settantadue discepoli. A questi il duca aggiunge ogni anno un numero di poveri pari alla sua età, per un totale che negli ultimi anni arriva a superare i centocinquanta partecipanti.

Ercole, con i suoi figli e i suoi fratelli, si mette a servire alla mensa principale, quella con gli “apostoli”. La cena è ricca di tante portate, con diversi tipi di pesce, pane, frittelle, dolci, frutta, vino bianco e nero. A creare un'atmosfera idonea ad una funzione religiosa è un sacerdote che canta continuamente «Evangelii e Prophetie». In realtà Sabadino annota come il canto serva anche ad evitare l'imbarazzo e la vergogna di quei poveri: «aciò che ali poveri civi dela tua mensa per la absentia de ti a loro levassi vergogna, perché più arditamente desinare potessen».

Finita la cena, e distribuiti gli avanzi al resto dei poveri che sono fuori ad attendere, Ercole va anch'egli a cenare e poi torna per la lavanda dei piedi. In ginocchio, il duca lava i piedi dei commensali, coadiuvato da altri gentiluomini presso le altre mense. Dopo averli asciugati, vi fa sopra un segno di croce ed infine li bacia. Il tutto mentre i

cantori ducali continuano ad intonare «Evangelii et Prophetie». Infine fa un'ultima elemosina e congeda i convitati, quindi ritorna ad assistere ad un'ulteriore messa, con un atteggiamento di assoluta devozione, rimanendo in ginocchio per più di tre ore.

Il complesso rituale consta sostanzialmente di tre momenti: la messa iniziale con la reposizione dell'ostia nel Sepolcro, la cena ed infine la lavanda dei piedi. In tutto il rituale la paraliturgia erculea è intimamente connessa ed indistinguibile dalla liturgia vera e propria. Rito, cerimonia e pratica devozionale sono fusi tra di loro. Tutto concorre a creare, come osserva Sabadino, «uno divino spectaculo», al quale assiste l'«amantissimo populo». «Insomma, un cerimoniale complesso e iterato negli anni, tutto giocato tra rituale e spettacolo. Il duca ne è promotore assoluto, la sua figura ne esce rinvigorita sul piano del prestigio personale e politico, ma anche sacralizzata e divinizzata: Ercole servitore e fedele di Cristo» (SERAGNOLI 2003: 25).

La dimensione duplice di rito e spettacolo rimanda in ultima analisi anche ad una duplice disposizione del duca. Se da un lato, sapientemente, Ercole non fa altro che riproiettare davanti ai suoi sudditi l'immagine del principe cristianissimo, perciò rimanendo organicamente ancorato a quella strategia di comunicazione pubblica che stiamo analizzando, dall'altro su questa dimensione di spettacolo si innesta un rituale che egli vive con profondità di fede: devotissimo e religiosissimo lo definisce ZAMBOTTI (45). Sarebbe avulso dalla realtà vedere in Ercole semplicemente lo scaltro calcolatore della sua immagine pubblica, trascurando la sincerità della sua fede religiosa.

La devozione appassionata e l'uso della religione a fini politici non si contraddicevano a vicenda poiché obbedivano a motivazioni e interessi posti su piani in gran parte separati: da una parte v'era la gestione degli affari religiosi ed ecclesiastici nei loro risvolti pubblici, che erano di diretta pertinenza del sovrano e dei suoi collaboratori, dall'altra gli intimi convincimenti dei singoli (FOLIN 2001: 283).

Lo stesso Sabadino specifica la diversità di queste *virtutes*. Da un lato c'è la dignità della religione (affrontata nel primo libro del *De triumphis*), che è un'esperienza affatto personale e intima, «una veneratione e uno divino cultu che solamente se fa ad uno e vero Dio» (GUNDERSHEIMER 1972B: 32). Ercole dimostra di possedere con assoluto trasporto questa virtù, di viverla così come più si conviene ad un religioso che non ad un laico. E, del resto, se egli si sostituisce al sacerdote, è perché in qualche modo si è dotato di una dignità sacerdotale: sacerdote secondo l'ordine di Melchisedech (Eb 7, 11). Al-

tro invece è l'uso della religione a fini politici, che è proprio secondo Sabadino della virtù della prudenza (discussa nel libro ottavo) e che è assolutamente giustificato dalla cultura dell'epoca. Bisogna temperare la solidità dello stato, infatti, non tanto vivendo privatamente la propria esperienza di fede, cosa lodevole ma appropriata ad ogni uomo e non solo ad un sovrano, ma, come ricorda in quegli anni Diomede Carafa alla duchessa, dando pubbliche dimostrazioni di devozione, giacché i sudditi «sequino et fanno quello che vedono fare a lloro signore» (CARAFA cit. in FOLIN 2001: 284). Da questa particolare visuale, la cerimonia del *mandato* oppure, per altri versi, tutti gli spettacoli sacri degli anni Ottanta o ancora la trasmissione della sua immagine devota nelle arti figurative rispondono a questa esigenza e dunque sono espressioni proprie non della virtù della magnificenza, come è stato più volte ribadito¹⁴, ma appunto della prudenza. Non è un caso che Sabadino descriva proprio nel capitolo dedicato a questa virtù la cerimonia in questione: è grazie a tali rituali che Ercole si procura «grazia, amore et forteza nel Stato» (GUNDERSHEIMER 1972B:97). In definitiva questa duplice attitudine del duca è solo in apparenza divergente, dal momento che nella sua persona convergono questi piani distinti d'azione politica e di vissuto religioso e che questa pluralità non solo è accettata ma anzi postulata dalla cultura dell'epoca. Non si tratta, dunque, di rilevare un'apparente aporia, quanto di comprendere come questa dialettica confluisca organicamente in una precisa e definita politica culturale, determinando una specifica configurazione della vita spettacolare della Ferrara tardo-quattrocentesca.

Non deve trarci in inganno il termine “spettacolo” che l'Arienti usa per la cerimonia, tanto più che lo stesso autore a proposito degli spettacoli veri e propri parlerà di «moralì rappresentationi». La cerimonia in realtà è spettacolo solo in quanto pubblicamente visibile, solo dunque perché è data a vedere, ma mantiene la sua caratteristica forte di rituale, al punto che, tenuto in giusto conto il tono encomiastico del trattato, «lo spectaculo santo» suscita commozione e lacrime in Sabadino. A segnare la contiguità tra rituale e liturgia è proprio la presenza costante dei cantori di corte e della musica sacra. Il canto continuo delle profezie e dei vangeli fa da sostrato comune, da ambiente sonoro coerente dalla messa, alla cena, alla lavanda dei piedi. Il canto liturgico sarà parte essen-

14 Si veda massimamente l'introduzione di Werner GUNDERSHEIMER (1972b) all'opera di Sabadino, specialmente pp. 15-26

ziale anche delle sacre rappresentazioni: indizio, questo, di una segnata distanza delle condizioni ricettive degli spettacoli sacri rispetto a quelli profani.

Questa complessa operazione cerimoniale risponde in qualche modo ad una logica di riuso o di riattivazione della tradizione, come già in parte aveva cominciato a fare Leonello. Con una terminologia propria dei *performance studies*, potremmo definirla un *restored behaviour*¹⁵. Ma se Leonello ha coniugato la tradizione secondo i termini propri di una lingua letteraria, quindi mantenendo un contenuto tradizionale dentro una forma nuova (si veda quanto detto a proposito dell'abluzione rituale per il giorno di San Giovanni Battista, cfr. *supra* cap. I 3), Ercole mantiene le tradizionali forme rituali e sposta su se stesso il senso della cerimonia. Usando la lingua religiosa, comune e comprensibile, fa in modo che tutto il popolo convenuto riesca a leggere il significato della cerimonia, il rimando agli apostoli, la lavanda, l'ultima cena: la funzione è di fatto "partecipata", vuoi perché compresa, vuoi perché vi interviene un numero consistente di cittadini. Questa riconoscibilità delle forme implica un ulteriore riconoscimento: in esse vi si distingue chiaramente l'immagine del duca devotissimo. Di fatto Ercole non solo si mostra, ma in queste occasioni è il *religiosissimo principe* che vuole mostrare di essere.

C'è un ulteriore elemento che è, nella dimensione festiva dell'evento, antropologicamente fondante. Servendo i poveri Ercole riconosce la reciprocità necessaria del vivere sociale. Riconosce, in un ribaltamento temporaneo, che il fondamento stesso del suo potere sta nella loro sottomissione. Fidelizza così i suoi sudditi e comunica loro, come in un atto eucaristico, il corpo sociale trasfigurato nella mensa. Le trame simboliche che tessesse rimandano dalla sua persona al sacerdozio, dal sacerdozio a Cristo, da Cristo ai poveri. La loro subalternità trova un senso nell'orizzonte religioso su quale fonda la tenuta del suo stato. La risposta di Ercole al crescente disagio della povertà, che si riaffaccia prepotentemente e ciclicamente alle soglie dell'Europa moderna, sta nell'istituzionalizzazione che egli opera della carità pubblica, attraverso l'animazione delle confraternite, come abbiamo detto, ma anche attraverso questa funzione paraliturgica, che ne rappresenta la sintesi celebrativa e cerimoniale. In fondo tutta la funzione ruota attorno al momento caritativo della cena e si conclude con un'elemosina finale. Siamo spettatori del duca che nutre il suo popolo.

¹⁵ Il riferimento è ovviamente a SCHECHNER 2002.

Questo aspetto caritativo riguarderà anche altre “invenzioni” festive di Ercole. Tra tutte “l'andata alla ventura” nei giorni di Carnevale, quando insieme ad alcuni cortigiani gira per le campagne ferraresi a chiedere l'elemosina che poi ridistribuirà ai poveri. Il calendario festivo diviene per Ercole l'occasione per mettere in scena lo “spettacolo della carità”. In questo modo, al di là della portata limitatissima o addirittura nulla sul problema sociale dell'indigenza, Ercole risponde in maniera visibile ai malumori. Sappiamo ad esempio come la reazione ai divertimenti del principe sia di generale malcontento: lo conferma il cronista HONDEDIO di Vitale quando afferma che il duca «s'è piato tutti li piaceri che ha parso, e con musiche e con astrologie e negromantie, con pochissima audentia al suo popolo». Ercole dà in questi momenti di pubblica carità una risposta forse poco adeguata sul piano pratico ma politicamente valida: si mostra padre premuroso e sollecito e dimostra di prendersi cura dei suoi sudditi. Certo sull'efficacia di questa strategia si possono nutrire dei dubbi, considerato che l'ambiguità di questa apparenza è sicuramente colta dal popolo. Lo stesso Hondedio, sempre assai polemico nei confronti dell'estense, lamenta come il duca sia «più tirano che mai, benché se mostrava esser grande helimoxiniero e chatolico» (HONDEDIO: c. 22'). Forse il giudizio è astioso, ma l'estrazione popolare del cronista lascia supporre che doveva essere assai condiviso.

La politica del duca lega gli aspetti più propriamente amministrativi, la gestione della carità pubblica, con aspetti celebrativi che quella gestione rendono manifesta. Tutto mostrandosi coerente con quello stile culturale in cui la religiosità di Ercole gioca tanta parte della sua efficacia. Come sottolineava Gundersheimer il punto centrale della questione non è tanto lo zelo dell'estense ma come questa pietà cristiana si esprime in modi storicamente significativi (GUNDERSHEIMER 1973: 129). E proprio nell'amministrazione della carità lo studioso segnalava uno di questi momenti. Ma anche la vita cerimoniale, artistica e spettacolare ferrarese sembra essere mossa dalle stesse motivazioni.

3 Le sacre rappresentazioni

3.1 La leggenda di San Giacomo

Il primo vero esperimento teatrale durante il governo di Ercole è una rappresentazione di argomento non propriamente sacro ma più semplicemente devozionale. Non

tratta infatti né di misteri della fede né di vite di santi quanto piuttosto la storia di un uomo che, non potendo aver figli, fa voto a san Giacomo di andare in pellegrinaggio fino a Santiago di Compostela. Ottenuta la grazia, l'uomo parte per il viaggio con la moglie e il figlio, ma lungo la strada la figlia di un oste, innamorata del ragazzo e delusa nelle sue aspettative, lo incolpa di furto e lo fa impiccare.

Quel che sappiamo della trama dalle annotazioni di Ferrarini (*Documenti IV* 2.2) è tutto qui. Il cronista non dice nulla di più sull'argomento né si riesce a sapere di più da altre fonti. Lo Zambotti, che pure riporta la notizia è ancora più parco di informazioni. Scrive che fu «representata la lezenda de Sancto Jacobo benedetto, e de la matre e patre li quali andavano a Sancto Jacobo, che fu cosa devotissima» (ZAMBOTTI: 11).

Un'analisi approfondita dell'evento si deve a Sergio COSTOLA (1996), il quale lo mette in relazione con *Il miracolo de tre pellegrini*, un poemetto pubblicato da MENGhini nel 1891, secondo quest'ultimo opera da repertorio di un qualche cantastorie. Partendo dall'associazione con questo testo, lo studioso propone una lettura che, per motivazioni e per possibili significati, lega strettamente la rappresentazione alla committenza ducale.

Questa la tesi di Costola:

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 de Compostela, nell'intento di tenere fede al voto fatto (COSTOLA 1996: 207).

Riportare semplicemente la tesi sostenuta non rende giustizia all'impianto interpretativo di Costola, costruito con molto scrupolo e coerenza. Il dato primario è la questione testuale. Dalle notizie delle due cronache che riportano l'evento, si riesce a sapere ben poco. Marina Vecchi Calore, che si è occupata delle rappresentazioni sacre sotto Ercole, afferma che «la "lezenda" rappresentata sulla piazza fu certamente un testo fiorentino, noto in più varianti e popolare come popolari dovevano essere racconti e leggende fioriti intorno al celebre santo di Galizia» (VECCHI CALORE 1980A: 163), ed indica, oltretutto nel già citato *Miracolo* pubblicato da MENGhini 1891, in una sacra rappresentazione pubblicata dal D'Ancona una possibile fonte (D'ANCONA 1872: 465). Osserva giustamen-

te Costola che attribuire un testo fiorentino alla rappresentazione, solo perché fiorentino fu l'allestitore, è un automatismo non giustificato dai documenti. Analizzando il testo del *Miracolo*, lo studioso propone invece un'ascendenza dalla tradizione orale, altra rispetto alla tradizione fiorentina. Nelle diverse varianti dei testi fiorentini manca qualunque riferimento al voto per avere un figlio, come manca anche in altre varianti di area europea, fatto invece centrale nel poemetto pubblicato nel 1891 e nelle annotazioni del cronista Ferrarini. A questa congruità tra i due testi, gli unici a riportare il motivo del voto, Costola associa la situazione familiare del duca, che ancora non ha un legittimo erede maschio e la cui moglie è in attesa di un terzo figlio, dopo Isabella e Beatrice. La motivazione dello spettacolo, diversamente da quanto affermato da Vecchi Calore, non sarebbe ignota, dunque, ma la rappresentazione si sarebbe fatta quale buon auspicio per la nascita ventura.

Nel luglio del 1476, in effetti, nascerà Alfonso, l'erede legittimo tanto sospirato, e per adempiere al voto, nel 1487 Ercole appronterà un viaggio in Galizia.

Lo studio di Costola ha il pregio di specificare meglio il valore ed il significato che una rappresentazione poteva assumere per il duca e più in generale per la sua committenza cortigiana. Oltre a ciò chiarisce la compresenza in evento di tal genere di diversi livelli di comunicazione e perciò di ulteriori significati che gli spettatori potevano cogliervi. Ad esempio, con una lunga indagine contestuale, Costola spiega un possibile senso del sogno del giovane protagonista raccontato nel *Miracolo de tre pellegrini*, in cui un drago cerca di uccidere il ragazzo, salvato però da una spada apparsa nel cielo. Come avevamo già accennato nel primo capitolo, secondo lo studioso, la realtà della lussuria e della donna tentatrice sarebbe significata dall'immagine del drago, molto diffusa nella letteratura cavalleresca assai apprezzata a corte ed anche molto radicata nell'iconografia cristiana, soprattutto a Ferrara, il cui patrono san Giorgio viene rappresentato appunto nell'atto di sconfiggere un tal mostro (COSTOLA 1996: 226-236). Un particolare del genere per giunta potrebbe essere considerato come ulteriore elemento di connessione tra il testo del *Miracolo* e la *Leggenda* rappresentata a Ferrara.

Molte di queste ipotesi, discusse con profondità di analisi, si possono considerare come risultati raggiunti. Tuttavia qualcosa non convince nelle argomentazioni di Costola, soprattutto quando tratta le motivazioni dell'evento, e questo qualcosa ha a che fare

con l'inevidenza documentale della sua tesi. Lo studioso ha ragione a rimproverare alla Vecchi Calore che questa fu un'esperienza tutt'altro che «destinata a non appagare il gusto del Duca e come tale [rimanere ...] isolata» (VECCHI CALORE 1980A: 164). Ma Costola ha torto ad aver ragione! Infatti il Duca non era presente alla rappresentazione, perché, partito a maggio per Modena e Reggio e raggiunto dalla duchessa qualche giorno dopo, sarebbe ritornato a Ferrara solo a Luglio (ZAMBOTTI: 9 e 12). Ora se è improbabile che il duca si sentisse inappagato da qualcosa che non aveva nemmeno visto, ci è anche difficile ammettere che lo stesso, il quale tanta cura e tanto impegno personale avrebbe profuso nei suoi spettacoli, potesse aver commissionato una rappresentazione con motivazioni tanto intime, quale atto di devozione affiancato da un voto solenne, per poi assentarsi nel momento della messa in scena. Zambotti conferma che l'assenza del duca non fu dovuta ad impellenti motivi politici. Ercole era andato: «con la Corte sua [...] a vedere tutte le castelle sue», insomma a diporto. La moglie, molto affaticata perché all'ottavo mese di gravidanza, lo avrebbe raggiunto in attesa del parto imminente «cum [...] lo illustrissimo Raynaldo da Este [e] cum le sue donzelle per stare qualche zorno con il duca suo marito, dove fa pensiero starge insino l'haverà parturito» (ZAMBOTTI: 9). Il duca si concesse in quei giorni a divertimenti e allegrezze, per esempio, il 6 giugno a Modena «se herano facte bellissime giostre [...] denantia la Excellentia del duca nostro e altri signori» (ZAMBOTTI: 10), cosa confermata dallo stesso Ferrarini.

Va annotato che i cronisti ferraresi del periodo sono molto attenti a registrare le presenze pubbliche della corte, i movimenti del duca e dei suoi più intimi famigliari, e di solito riportano molto chiaramente quando questa presenza è ufficiale e primaria e quando invece è secondaria. Esemplicativa in tal senso è la descrizione che Zambotti fa della festa del *Corpus Christi*, celebrata giusto qualche giorno prima della rappresentazione, il 9 giugno. Il cronista sottolinea come alla consueta processione il baldacchino sia stato portato «*maxime* da messer Sigismondo da Este» (corsivo mio) insieme al Visdomino veneziano, al vicario del vescovo e altre importanti personalità. È Sigismondo infatti in assenza del duca a rappresentare la casata. Anche Ferrarini a proposito della stessa processione evidenzia, elencandoli ad uno ad uno, gli uomini della corte che portano il baldacchino. Ecco invece come lo stesso cronista, riferendo della rappresentazio-

ne del 16 Giugno, accenni alla presenza tra gli spettatori dello stesso Sigismondo insieme a Gurone d'Este, figlio illegittimo di Nicolò:

Io steti a vedere tal cosa suso il secondo pozzolo de piazza, sopra il qual era messer Sigismondo et Gurone da Este (FERRARINI: 45).

C'è qui una prima questione prossemica. Sigismondo si trova sullo stesso poggiolo sul quale si trova Ferrarini. Il fatto è, ai fini del nostro discorso, rilevante, poiché non essendo Ferrarini propriamente un cortigiano e non avendo a quella data nessun incarico ufficiale, se ne deduce che l'Estense sia lì come uno spettatore tra gli altri. Marina Vecchi Calore sostiene: «se poi in quei giorni di giugno il Duca ed Eleonora risultarono ancora assenti, alla rappresentazione tuttavia presenziò, in qualità di reggente della città, don Sigismondo d'Este» (VECCHI CALORE 1980A: 163-164). Ma che la presenza di don Sigismondo d'Este sia ufficiale, in qualità di reggente, è tutt'altro che desumibile da questo passo e sarebbe semmai da argomentare.

La questione non si riduce ai rapporti spaziali, per quanto questo aspetto sia un indizio eloquente. Crediamo che il problema pertenga la natura propria delle due cronache che riportano l'evento – ZAMBOTTI e FERRARINI – e dei loro autori, i quali sempre annotano come primo elemento di rilievo, durante gli avvenimenti pubblici, il protagonismo e la centralità della corte. In questo caso, invece, proprio Zambotti, molto più vicino dell'altro all'ambiente cortigiano, non ne fa menzione, mentre è il solo Ferrarini a segnalare, quasi in margine, la presenza dei due estensi, appuntandolo più per un vezzo personale che non per il contenuto informativo della notizia. In definitiva tre sono gli elementi, fin qui rilevati, che contrastano con la tesi di Costola: la natura delle due cronache, normalmente inclini a celebrare la presenza della corte, la presenza non ufficiale di questa ed infine, come dato veramente dissonante, l'assenza del duca e della duchessa.

Ci pare di poter sostenere che la lettura della leggenda sia stata risucchiata dalle esperienze di spettacolo sacro successive. Si è insistito sul fatto che questa rappresentazione fosse il primo esperimento di una serie: facile tentazione per gli storici. Bisogna allora volgere nuovamente lo sguardo alle carte. Gli spettacoli degli anni Ottanta, di cui si ha notizia nelle cronache, sono, in ordine cronologico, una *Passione* nel 1481, gli spettacoli plautini nel 1486 e nel 1487, un ciclo di spettacoli sacri nel 1489. Potremmo

andare avanti con il ventennio successivo, ma le notizie su questi eventi sono sufficienti per sostenere il nostro discorso.

Per tutti questi spettacoli i cronisti riportano sempre con precisione e come primo dato la committenza ducale: per la *Passione* del 1481, così Zambotti¹⁶: «La excellentissima del duca nostro messer Hercule Da Este questa matina, [...] in la capella soa de Corte *fece fare* parte de la passione de Christo», così Ferrarini: «lo duca nostro Hercule in la cappella sua di corte *fece fare* la passione di Christo»; per i *Menechmi*, nel 1486, così nel *Diario Ferrarese* di incerti autori: «il duca Hercole da Este *fece fare* una festa in lo suo cortile et fu una facetia de Plauto che si chiamava il Menechmio», così Ferrarini: «lo duca nostro di Ferrara *fece fare* la festa de Menechino», così Caleffini: «Il duca de Ferrara in questo tempo [...] davase piacere. Et per darselo anchora più, *havendo ordinato de fare* la demonstratione de Menagni et Domenagni, fratelli de la quale in una comedia de Plauto che feci mentione, *ordenò*, et in lo suo cortille del palatio suo de piazza verso le stantie di sui factori generali, sotto la torre del orologio, uno tribunale de longeza da uno lato a l'altro del cortile», Zambotti non dice espressamente “il duca fece fare”, ma dalla sua descrizione è evidente la centralità della corte (v. *Documenti IV* 6.4.1). Lo stesso dicasi per le rappresentazioni del 1487. In questo caso, sia per il *Cefalo* di Nicolò da Correggio, il 21 gennaio, sia per l'*Anfitrione* di Plauto, rappresentato il 25 ed interrotto per una forte pioggia e riproposto il 5 febbraio, il *Diario Ferrarese* e Zambotti, riportano ancora una volta la cosa nei termini consueti: «il duca Hercole *fece fare...*», «Lo excellentissimo duca nostro *fece rapresentare...*». C'è nel caso del *Cefalo* una variante interessante in Ferrarini e in Caleffini. Il primo afferma: «messer Nicolò da Corezo da certe persone *fece recitare*», sugli stessi toni Caleffini: «lo magnifico Messer Nicolò da Correzo predicto *fece fare* una demonstratione». Completiamo rapidamente l'*excursus* con la *Passione* del 1489, Caleffini annota: «lo illustrissimo duca Hercule [...] *fece fare* la morte et presa et passione de nostro Signore messer Iesu Christo», Zambotti dello spettacolo conferma: «a spexe e de ordinatione de soa Excellentia», infine Ferrarini segnala l'intervento diretto del duca, sia il 6 aprile, quando fa costruire un *tribunale* davanti al duomo, sia il 13 quando lo fa disfare in fretta e lo fa rimontare davanti

16 In queste citazioni tutti i corsivi sono miei.

al palazzo del podestà (*Documenti IV* 4.3). Fermiamoci qui e facciamo alcune considerazioni.

Una prima evidenza del ruolo della corte nelle rappresentazioni è dovuta all'*usus* nei cronisti dei termini *fare* e *far fare*. Pur con qualche variante in genere si intende, come ovvio, con *fare* l'allestire o il recitare e con *far fare* il commissionare. È quasi sempre il duca a far fare, di contro si tace quasi sempre su coloro che fanno. È interessante a questo proposito il caso del *Cefalo* di Nicolò da Correggio. Zambotti e Incerti autori riportano come committente il duca, Ferrarini e Caleffini attribuiscono il “fece fare”, in questo caso il “fece recitare”, allo stesso autore. È chiaro qui che dovè essere centrale il ruolo svolto dal Correggio nella supervisione dell'allestimento: l'autore fu verosimilmente *metteur en scène*. D'altro canto, trovandosi nel cortile del palazzo la cosa era chiaramente riferibile ad Ercole. Si può ipotizzare dunque che Nicolò Correggio proponesse ad Ercole di affiancare alle messe in scena plautine la propria *fabula* e questi acconsentisse. In un contesto del genere è piuttosto difficile, quando non capzioso, distinguere ruoli definiti: per committenza cortigiana si deve intendere proprio questo concorso di corte e principe. In questa logica, diventa assolutamente secondario il ruolo di coloro che recitano, “quelli che fanno”, per due ordini di motivi: il primo perché la corte esaurisce in se stessa la dialettica tra committenti e fruitori, pertanto il gruppo degli attori non è in senso forte mittente, ma, se ci si consente una forzatura, *canale* del messaggio, il secondo perché chi recita è in definitiva riconducibile alla stessa corte, da cui non si distingue e di cui assume la funzione linguistica.

Tornando alla *Leggenda di San Giacomo*, Zambotti di questa si limita a dire che “fu rappresentata”, non parlando né di esecutori né di committenti. Ferrarini invece è più esplicito ed usa entrambi i consueti termini di *fare* e *far fare*:

uno fiorentino insieme cum alcuni altri dela città nostra *avendo facto fare* e parare uno tribunale longo dal lato dele bolete de la città nostra de Ferara, *fece* una rapresentatione (corsivi miei).

C'è un altro luogo del Ferrarini, oltre ai già citati, che è linguisticamente prossimo a questo passo, esattamente laddove si riferisce alla costruzione di un *tribunale* per la Passione del 1489:

lo duca nostro di Ferrara lo tribunale *haveva facto fare* dietro de le bolete et lo officio del collaterale, ut supra a c.***, *fece disfare* a gran furia (*Documenti IV* 4.3.2, corsivi miei)

Orbene, se si esclude il passo che stiamo analizzando sulla rappresentazione del '76, il cronista polesano, trattando di allestimenti spettacolari, utilizza questi termini altre cinque volte e tutte le volte il significato è molto chiaro, facendo riferimento a colui che commissiona. Sarebbe alquanto strano se solo in questo caso confondesse il far fare con il fare, tanto più che nel passo si specificano entrambe le azioni.

Dall'analisi testuale del documento non emerge dunque nessun ruolo attivo della corte né tanto meno di Ercole in prima persona. Come pure non si rende evidente dalla serie delle altre cronache. Per quanto riguarda l'*usus* di “far fare” il significato di allestire anziché di commissionare sarebbe nell'ambito della produzione cronachistica ferrarese del periodo un *hapax*.

Crediamo infine di poter aggiungere alle evidenze di una tale analisi anche i risultati emersi dallo spoglio dei registri di pagamento della camera ducale, conservati presso l'Archivio di Stato di Modena e riportati in appendice. Durante il ducato di Ercole di tutti gli spettacoli, siano essi sacri o profani, si ha testimonianza di un qualche pagamento a maestranze di vario tipo; di tutti tranne che della *Leggenda di San Giacomo*. A questo si aggiunga l'assenza di un tale riferimento anche nella approfondita e vasta opera del maestro Adriano FRANCESCHINI (1993-97), che ha pubblicato una gran mole di documenti sugli artisti ferraresi del Quattrocento. Certo una mancata prova a favore non fa una contraria, ma tutti questi indizi messi insieme ci suggeriscono di procedere con maggiore prudenza.

Elaborata una *pars destruens*, la nostra argomentazione manca di una *pars costruens*. Rimane insoluto a questo punto il problema della committenza. Il ruolo assunto dall'anonimo fiorentino, infatti, sembra essere più complesso di quello di un normale apparatore, a rigor di termini anzi non si può dire che egli sia tale, ma che gli allestitori abbiano agito dietro sua richiesta e verosimilmente con la sua supervisione. E tuttavia è improbabile considerarlo committente *strictu sensu*, piuttosto sembra che in assenza di una committenza di spicco agli occhi del cronista assuma maggior rilievo colui che più di tutti è direttamente coinvolto nella cosa. Di fatto c'è qualcosa di non chiarito nelle parole del cronista, c'è uno spazio di silenzio del documento che non

riusciamo a ricostruire e che ci impedisce di dare una risposta definitiva, né vogliamo controbattere un'ipotesi per proporre un'altra ancor più esile. Non per questo è da invalidare il discorso fin qui elaborato. Scrostare la ricostruzione storica da certezze troppo evidenti, col rischio che diventino vuote etichette, può essere già di per sé un risultato. Tuttavia, senza voler cadere nella preterizione, cerchiamo di suggerire una possibile risposta.

È necessario partire da una considerazione di fondo che riguarda la portata informativa di un documento: che cosa dice e cosa omette. Senza soffermarci troppo sulla questione¹⁷, poiché esula dai nostri obiettivi, e cercando di rimanere nello specifico disciplinare, va evidenziato come l'eventuale difetto di informazione per noi contemporanei cresca quanto più il gruppo dei destinatari immediati condivide con l'emittente conoscenze sul messaggio. È ovvio che nessuno oggi spiega le regole del calcio e la struttura di un campo sportivo, quando debba informarci sul risultato finale di una partita! In questo caso Ferrarini riporta l'inconsueto: la rappresentazione in piazza; ma in definitiva omette il senso di una tale operazione. A nostro avviso, in mancanza di altre informazioni è da considerarsi essenziale il ruolo svolto in questo caso da coloro che Ferrarini indica come «alcuni altri della città nostra». Il fatto, eccezionale in sé, si mostrerebbe come l'emergere nella dimensione pubblica di un momento di devozionalità privata. Chi sono questi ferraresi che prendono parte attiva all'evento? Da quali vincoli sono legati tra di loro? È il loro saper fare festivo che li accomuna o piuttosto in essi si può scorgere un gruppo di committenti-attanti? Non abbiamo prove in questo senso, ma le domande conservano tutta la loro pregnanza.

Bisogna riconsiderare il discorso fatto nel capitolo II sulla non esplicita e pur tuttavia assai diffusa spettacolarità devozionale. Abbiamo già visto come siano attestate pratiche di misteri processionali in costume con parrucche e barbe posticce e abbiamo rilevato come la religiosità privata delle confraternite laiche – specialmente quelle di ispirazione francescana – si condensi in forme espressive evidenti. Va, infine, ripreso quanto detto sulla *Festa di San Giorgio* del 1444, in occasione delle nozze di Leonello

17 Restringendo il campo di dibattito alle discipline teatrali, interessanti osservazioni a riguardo si trovano in RUFFINI 1983 come pure, seguendo una prospettiva più generale di fondamento disciplinare, in DE MARINIS 1988 e più recentemente in GUARINO 2005. Problematiche più generali sulla documentazione teatrale sono invece affrontate in VEINSTEIN 1983 nonché in HISS 1993.

con Maria d'Aragona. A fronte di informazioni documentarie simili per forma, per contenuto e per entità, il trattamento riservato dagli storici ai due eventi è stato molto diverso: pressoché ignorata la *Festa* perché un *unicum*, ritenuta in qualche modo esemplare la *Leggenda* perché collegabile e di fatto associata alle esperienze successive. Come già argomentato nel capitolo II.9, in quell'occasione l'evento era piuttosto associato dalla fonte alla spettacolarità cortese, tuttavia, dalla lettura che abbiamo fatto del documento, la *Festa di San Giorgio* ci è parsa una tipologia di rappresentazione potenzialmente diffusa.

Di tutta questa effervescenza spettacolare, di questo brulichio di cerimonialità devozionale non restano che codeste esili tracce. Non c'è un riferimento a nessun evento che possa essere in qualche modo considerato una rappresentazione strutturata come dovette essere quella su San Giacomo. Il fatto è che la dimensione di questa spettacolarità non è mai cittadina ma riconducibile alla sfera privata delle confraternite o degli ordini religiosi, e solo quando incrocia la dimensione pubblica lascia una testimonianza di sé nelle cronache. Vista da questa prospettiva, la *Leggenda* potrebbe rappresentare un momento in cui quelle esperienze si condensano nella direzione di una forma più compiuta e complessa. Così stando le cose, avrebbe un senso l'irrilevanza agli occhi di Ferrarini di una committenza tutto sommato nell'ordine del prevedibile, rimanendo la dimensione pubblica dovuta alla collocazione in piazza il fatto veramente degno di nota. O ancora, la *Leggenda* potrebbe essere non già il primo esperimento di una effettiva serie di spettacoli messi in scena per volere del duca, ma il primo di una possibile serie di spettacoli sacri a committenza laica e cittadina, così come a Firenze, che però, sul nascere, proprio per la presenza tanto forte della signoria estense verrà assunta ed inglobata nella dimensione della corte¹⁸. Negli anni Novanta, dopo le esperienze di sacra rappresentazione volute da Ercole, saranno messi in scena alcuni spettacoli sacri in contesti privati e di committenza non riconducibile al duca: non è da escludere una contiguità di committenza e di fruizione tra questi spettacoli e la *Leggenda* (ma si veda quanto argomentato più approfonditamente nel prossimo paragrafo), che dimostrerebbe a fianco alle esperienze della corte l'esistenza una pratica cittadina altra e non riducibile a quelle.

¹⁸ In quest'ottica assume un valore del tutto diverso, nel 1489, l'intervento diretto di Ercole nella ricollocazione del palco, che, dal luogo dove si era venuto a trovare nel '76, innanzi alla Cattedrale, viene sistemato davanti al Palazzo del Podestà. Si veda a questo proposito il paragrafo successivo.

C'è un'ultima riflessione da fare, che investe la storiografia dello spettacolo. Come mai gli studiosi, senza averne riscontro alcuno, hanno attribuito ad Ercole la committenza della *Leggenda*? Vero è che non si sia mai veramente argomentato questo fatto, pur tuttavia è stato considerato ovvio. È stato ovvio per Marina Vecchi Calore, come lo è stato, pur su posizioni tanto distanti, per Sergio Costola; ed ovvio è stato anche per Clelia Falletti (in CRUCIANI-FALLETTI-RUFFINI 1994) Certo, a fronte di un trentennio successivo in cui si afferma in maniera diffusa e con tanta profusione di sperimentalismo la pratica e la “tradizione erculea” dello spettacolo sacro, diventa oggettivamente difficile non assumere all'interno di una serie omogenea un'esperienza come la *Leggenda*. Nel dare ordine ai documenti si affaccia continuamente il rischio di lasciarsi affascinare da una presunzione di linearità e di ridurre al silenzio la complessità mai del tutto organica del reale. Ma l'immagine di una cultura monolitica e assoluta, che monopolizza ogni spazio della vita sociale, è esattamente l'immagine che di sé dà ogni discorso del potere, il monumento al suo predominio che consegna alla posterità. Tra le crepe sottili di questo granitico simulacro, si possono scorgere le tracce di un'alterità irriducibile.

3.2 La Passione del 1481

Una forma dello spettacolo sacro ferrarese emerge in maniera più definita nella *Passione* messa in scena in cappella ducale il 20 aprile del 1481, Venerdì Santo¹⁹. Ne parlano sia Zambotti che Ferrarini, specificando, questa volta, che fu il duca a commissionare (a “far fare”) la rappresentazione²⁰.

In quell'occasione si trovava a corte Ascanio Sforza e non è da escludere che Ercole avesse voluto attraverso lo spettacolo dare un segno della magnificenza ma anche della devozione della corte ferrarese. L'ospite illustre aveva partecipato già il giorno prima alla consueta cerimonia della lavanda dei piedi, servendo anch'egli alla mensa dei poveri insieme ad Ercole, Sigismondo e Rinaldo. Il venerdì era cominciato invece con una lunga predica di Cherubino da Spoleto, frate dell'Osservanza francescana, durata cinque ore, cui assistettero, oltre ai predetti, la duchessa Eleonora e Nicolò da Correg-

19 Non neghiamo che questa maggiore finitezza sia più un'impressione dovuta al maggior rilievo documentario dell'evento che non una situazione effettiva.

20 La descrizione di Zambotti e quella di Ferrarini sono riportate in appendice (v. *Documenti IV* 3.2 e 3.3)

gio. Il duca sembra non fosse presente. Al sermone, tenuto in piazza davanti al duomo, si erano radunati, secondo Zambotti, circa dodicimila persone, alle quali il frate, secondo la consueta tecnica dell'inserzione di elementi figurativi nella predica, mostrò il Crocifisso, implorando misericordia.

La rappresentazione cominciò, come ci informa Ferrarini, «doppo la predica fornita» ed anche per questo vi si radunò una moltitudine di cittadini, che però, data l'esiguità della cappella di corte, non riuscì ad entrare se non in minima parte. Entrando in cappella, gli spettatori trovavano sistemato davanti all'altare grande

uno tribunale alto quatro pedi e da uno cho' ge hera constructa una testa de dracone ala' e larga sei pedi e lunga, depinta, che se apriva e serava, ne la quale hera il Limbo de' Sancti Padri aprovo uno monte (ZAMBOTTI: 88).

Proviamo a visualizzare la scena. Si tratta di un palco con alcuni luoghi deputati: un monte e la bocca dell'Inferno con il Limbo, raffigurata dalle fauci del dragone. Questi due luoghi contrapposti sono gli elementi chiave dello spazio, rilevati anche dal Ferrarini, il quale a proposito del monte specifica che era «facto bene», quindi riconoscibilmente finto ma verisimile. Più avanti sempre Ferrarini suggerisce la presenza di un monumento, indicando con questo termine il sepolcro di Cristo. È da supporre che il sepolcro ed il monte coincidessero; è possibile, dunque, che quest'ultimo fosse aperto e visibile dall'interno e che da quest'apertura si accedesse ad uno spazio praticabile che indicasse il sepolcro, dove alla fine della rappresentazione venne deposto il corpo di Cristo. Un ulteriore documento (v. *Documenti IV* 3.4), un pagamento al pittore Giovanni Bianchini detto Trullo, ci dà ulteriori indicazioni sulla scena. L'artista dipinse:

la montagna como [*sic* ma si legga con] lo sepolcro, nel quale andò peze d'oro n° doxento de quello del Signore a racere le cornixe che era al dito sepolcro, e per avere depinto la testa del dragone, e per avere depinto lo corzefiso como [*sic*] la croxe, et la montagnola soto dita croxe come [*sic*] doe schale che sono depinto, e per avere depinto e da uno cho l'altro, et se feze suxo lo tribunale (v. *Documenti IV* 3.5).

Quindi in scena ci sono due monti: uno è la montagnola ai piedi della croce, la cui presenza nell'iconografia della *Passione* si è già discussa, l'altro corrisponde al sepolcro di Cristo, il quale è incorniciato d'oro. Sono poi presenti un crocifisso, una croce e due scale per la deposizione. Ai due luoghi menzionati dai cronisti, e cioè la testa del drago/limbo e il monte/sepolcro, va aggiunto il luogo con la Croce, le scale e la monta-

gnola. A scanso di equivoci va precisato che ad essere “dipinti” sono oggetti tridimensionali e praticabili, e non, come erroneamente si potrebbe pensare, fondali che illustrano la scena. Infatti l'ufficiale che redige il documento usa lo stesso verbo “dipingere” per tutti gli elementi: la testa del dragone, che sappiamo essere un ingegno semovibile e capiente; il crocifisso, che come leggiamo dalle cronache fu deposto dalla croce e portato presso il monumento, le scale sulle quali verosimilmente salì Nicodemo per schiodare il crocifisso. Un ulteriore pagamento a tal Stefano de Donabona ci informa sulla presenza di una “sieve de legname” (*Documenti IV* 3.5). Sulla sua collocazione non possiamo dire nulla di specifico. Certamente fu solo una presenza ornamentale, al punto che i cronisti non la rilevano sullo spazio. Un'ipotesi che possiamo azzardare è che la siepe ornasse il fronte del palco, che sappiamo fu abbastanza alto (circa un metro e trenta). Se così fu, la scena si presentò assai diversa rispetto alle esperienze successive, il cui spazio sarà delimitato dal muro dipinto e merlato «in foglia de castello e citade» (ZAMBOTTI: 178). Ma non sarebbe un *unicum* a Ferrara, richiamando quel «bosco di rovere spesse» che incorniciò lo spazio della *Festa di San Giorgio*, in occasione delle nozze di Leonello nel 1444.

L'ingegno con la testa del drago che si apre e si chiude, ad indicare la porta dell'inferno è assai diffuso²¹ e molto note sono le sue attestazioni iconografiche. In questo caso dovette trattarsi di un ingegno abbastanza grande. Alla sua apertura ne uscirono quattordici cantori mentre contemporaneamente all'interno erano presenti alcuni diavoli che sbattevano catene e lanciavano razzi di fuoco che uscivano dal naso, dagli occhi e dalle orecchie. Considerata l'esiguità dello spazio disponibile, è possibile che l'ingegno, più che contenere un numero così elevato di persone, fosse collegato ad uno spazio retrostante, senz'altro dietro l'altare doveva esserci una sagrestia o un altro locale che, verosimilmente, fu adibito a camerino o spazio di servizio. Un tale riferimento iconografico doveva essere a Ferrara immediatamente riconoscibile, dal momento che è presente nella lunetta a sinistra del protiro, nella facciata della Cattedrale (Fig. 14). Tra i diavoli che torturano i rei, si vedono chiaramente le fauci del dragone mentre inghiottono un dannato, spinto da un orrifico demonio. La Cattedrale è lo spazio che individua e segna la città, ancora prima che si costruisca il castello. Essa tramite la facciata, che presiede la

21 Sull'uso e la diffusione delle “fauci sceniche” si veda GUCCINI 1982 ora in DRUMBL 1989: 221-232.

piazza, crea la memoria di un'identità cittadina. Era perciò impossibile non collegare l'ingegno scenico alla visione quotidiana di quell'immagine forte e riconoscibile. Il rimando non è solo nelle fauci del dragone, ma anche, più sottile, nei patriarchi che vengono liberati dal Limbo: quattordici, come quattordici sono gli eletti accolti nel seno di Abramo nella corrispettiva lunetta di destra (Fig. 15). La facciata, grande poema di pietra della lingua religiosa, foggia anche l'immaginario dello spettacolo sacro.

A proposito del monte con la sepoltura di Cristo è necessario un ulteriore approfondimento. Nel già citato arazzo di Rubino di Francia sono presenti nell'angolo a destra, in secondo piano, due uomini che tolgono la lastra di chiusura di un sepolcro ricavato da un monte roccioso, ma il riferimento iconografico che ci pare più immediatamente associabile al monte/sepulcro della rappresentazione è la *Sepoltura di Cristo* di van der Weyden. Sebbene di destinazione fiorentina, la tavola può essere riconducibile ad una tipologia figurativa conosciuta a Ferrara, tramite il pannello centrale di un trittico perduto che lo stesso artista eseguì per Leonello. Nel quadro il sepolcro è ricavato dal monte di pietra, di poco più grande, sopra il quale crescono delle piante. Quest'ultimo particolare corrisponde alla descrizione che, per la cerimonia del Giovedì Santo del 1497, fa Sabadino degli Arienti del *Sepolcro*, o come più precisamente dovrebbe chiamarsi *altare della reposizione eucaristica*: uno «saxeo monte con alcune herbe che sopra le pareano nate» (GUNDERSHEIMER 1972B: 91). Il sepolcro è ritagliato in maniera lineare rispetto all'irregolarità del monte, quasi a incorniciare nettamente la cavità. All'interno vi si scorge chiaramente il tumulo, la cui presenza sulla scena della *Passione* potrebbe giustificare il termine “monumento”, usato da Ferrarini, stante a indicare il luogo deputato al sepolcro. Questa parola suggerisce nel cronista una sovrapposizione tra la visione della scena e il bagaglio culturale con il quale filtra la sua percezione. Monumento è appunto il sepolcro in latino, ma in questo caso il termine è mutuato direttamente dai vangeli: «erat autem in loco, ubi crucifixus est, hortus, et in horto monumentum novum, in quo nondum quisquam positus erat» (Gv 19,41). Il *monumentum* citato dai vangeli, però, per una lunga tradizione figurativa si associa, più che al sepolcro scavato nella roccia di fatto poco consueto, alla tomba rettangolare di pietra, come quella che si scorge all'interno del monte dipinto da van der Weyden. La presenza di questa tipologia di tumulo come sepolcro di Cristo è iconograficamente assai diffusa,

pertanto non è necessario discuterla; basti rilevare che il più delle volte la sua presenza è assoluta e priva di qualunque legame con la cavità nel monte. Ci sono interessanti attestazioni di questa tipologia di monumento nell'arte ferrarese del periodo o comunque rapportabili alla cultura figurativa della città. Citiamo quelle di cui siamo a conoscenza: la scena raffigurata alla base del già citato reliquiario di Montalto (Fig. 18); il pannello con la *Sepoltura* di un polittico in alabastro di maestranze inglesi della prima metà del Quattrocento (Fig. 16), conservato a Ferrara presso i Musei civici d'Arte Antica (Palazzo Schifanoia), forse dono di un ambasciatore inglese ai marchesi d'Este (VARESE 1985: 124) tav. 36; il particolare con la *Resurrezione* di un *Paliotto* in seta ricamata su tela di lino, di ricamatori fiorentini su disegno di Francesco del Cossa (Fig. 17); la *Pietà* di Cosmè Tura conservata al Museo Correr di Venezia (Fig. 19); le scene raffiguranti la *Sepoltura* e la *Resurrezione* del *Paliotto della Crocifissione*, di Vicino da Ferrara, presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara (Figg. 21 e 22); una *Sepoltura di Cristo e santi* (Fig. 24) di ignoto pittore ferrarese (ma forse Galasso di Matteo Piva v. BENATI in MARUBBI 2004: 188-189), presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara; ed infine, cronologicamente successiva di circa un ventennio rispetto allo spettacolo che stiamo analizzando, la *Resurrezione con San Girolamo* di Ercole de' Roberti, conservata alla National Gallery di Londra (Fig. 23). Molto indicativa è la *Sepoltura* attribuita a Galasso di Matteo Piva della Pinacoteca Nazionale, datata intorno al 1455²², poiché riporta sulla tomba di Cristo il passo del vangelo di Giovanni dove si fa riferimento al *monumentum*, collegando dunque in maniera forte ed evidente il termine monumento con la sepoltura a forma regolare. Questa breve ricognizione ci porta a supporre che il *lapsus* di Ferrarini in realtà nasconda la presenza sulla scena all'interno del monte di una tale sepoltura, proprio come è dato a vedere nella tavola del grande artista fiammingo.

La scena è dunque multipla ma concentrata su un unico palco/tribunale dalle dimensioni non eccessive (ca 12 m): si tratta di una visione dello spazio tutto sommato unitaria. Il fatto che i cronisti diano maggior rilievo al monte e alle fauci del drago rispetto alla croce è comprensibile, se si considera che questi sono gli elementi più inconsueti e soprattutto, per la loro praticabilità dall'interno, i più evidenti. Il palco, largo da un lato all'altro del muro, si trova davanti all'altare grande, come confermano Zambotti e

22 In questa iscrizione in lettere capitali romane si può rilevare l'influsso della cultura umanistica che si era radicata a Ferrara sotto Leonello (MACIOCE 2009:122).

Ferrarini, dunque di fronte all'entrata e non, come suggerito da COSTOLA (1995: 135), sul lato lungo della sala²³. Costola peraltro argomenta che, trovandosi sul poggiolo sopra la porta d'ingresso, quindi in una posizione laterale rispetto al palco, Ercole sia ben visibile agli spettatori; da ciò desume il valore celebrativo che lo spettacolo ha per il duca. In effetti, se concepiamo lo spettacolo sacro come un momento di auto-celebrazione che Ercole fa della sua persona, inserito perciò all'interno di quella complessa liturgia di sé che egli celebra con i tanti rituali di sua invenzione, dalla ricerca della ventura a Carnevale alla cerimonia del mandato il giovedì santo, il fatto che egli si ponga in una posizione visibile assume un significato di rilievo. Pur condividendo in parte questa prospettiva d'analisi, crediamo che vada mitigata, poiché si rischia di cadere nell'eccesso bruckhardiano di considerare la religiosità di Ercole «guidata da un intendimento squisitamente politico» (BURCKHARDT 1984: 454), tacendo invece quella complessità dialettica tra devozione personale e uso politico della religione o, per dirla con Sabadino, tra Religione e Prudenza, come già argomentato sopra.

Giusto l'assunto che Ercole usò gli spettacoli come strategia di visibilità politica, ci pare tuttavia forzato dover presupporre una disposizione tanto anomala nella sala. Cerchiamo di capire meglio la posizione del "tribunale". Ferrarini specifica che era stato costruito «un solaro de asse eminente denante lo altare, che de longhezza era tanto quanto è larga dicta capella de uno muro all'altro, largo convenientemente». Il primo dato inconfutabile riguarda la posizione davanti l'altare. Il secondo, in parte più equivoco, riguarda l'estensione del palco. Il cronista dice in sostanza che sia lungo quanto è larga la cappella da muro a muro, e cioè il lato del palco con estensione massima (la lunghezza) corrisponde al lato minore (la larghezza) della cappella: dunque frontalmente rispetto all'entrata. D'altra parte, un palco sul lato lungo avrebbe comportato alcuni inconvenienti pratici da non sottovalutare: a) avrebbe ridotto ulteriormente lo spazio per gli spettatori, b) non avrebbe consentito la visione ai tanti che, a detta dei cronisti, si accalcarono davanti alla porta, c) sarebbe stato incongruo rispetto al loro movimento di in-

23 A meno che non si voglia sostenere che l'altare principale fosse sul lato lungo della cappella, ma la cosa non mi pare affatto sostenibile. Se è vero che di norma le chiese pre-tridentine erano orientate con l'altare verso est, così che il popolo e il celebrante guardassero al *Christus Sol oriens*, nondimeno la norma aveva diverse eccezioni, soprattutto per le chiese piccole e per le cappelle private, come quella ducale. Proprio a Ferrara, la chiesa di San Giuliano (XII sec.), a qualche centinaio di metri dalla cappella, è orientata esattamente come questa sull'asse nord-sud.

gresso, ma soprattutto d) non sarebbe stato appropriato sostenere che il palco si trovasse davanti l'altare maggiore della cappella. È vero che nella grande *Passione* del 1489, in piazza, Ercole si trova in una posizione laterale rispetto al fronte del palco, buona più per “offrirsi in quanto spettacolo” che non per “vedere lo spettacolo”: siede in quell'occasione sul poggiolo di marmo della Torre del Rigobello, che di fatto offre un buon compromesso tra l'esigenza di visibilità e quella della visione. Ma in piazza il numero dei sudditi che possono vederlo è decisamente maggiore, mentre nella piccola cappella lo spettacolo sembra più essere un dono offerto alla grazia di Ascanio Sforza che non al popolo. E, sia detto per inciso, sarebbe stato sconveniente non favorire la visione all'ospite! Non solo, durante le rappresentazioni del 1503 in Cattedrale, Ercole si sistema su un tribunale costruito sopra la porta d'ingresso principale e dunque, anche questa volta, in posizione frontale rispetto al palco e alle spalle del pubblico. Se la piazza in quanto spazio civile è un luogo idoneo al manifestarsi esplicito del discorso del potere, quando lo spettacolo si allestisce in chiesa, la posizione del duca più defilata ne lascia affiorare la dimensione devota, senza per questo perdere l'efficacia comunicativa. In fondo, con lo spettacolo sacro il duca vuole solamente esaltare la sua persona in un rispecchiamento compiaciuto della propria immagine o piuttosto vuole comunicare la sua devozione e dunque l'immagine del religiosissimo principe? Un discorso simile si può fare per la cerimonia del “mandato”, nella quale senz'altro si celebra e si sacralizza la figura del duca, ma si magnifica il duca per se stesso o piuttosto e più efficacemente la carità del duca-sacerdote, dunque l'azione concreta di questa sua virtù sul benessere della comunità? Crediamo che l'aver commissionato uno spettacolo sacro sia già efficace segno di devozione, la quale, si badi bene, è assolutamente rilevata dai cronisti: «fu certo una gran devotione» afferma Zambotti, «certo cosa de gran devotione» gli fa eco Ferrarini.

La questione prossemica che stiamo dibattendo in realtà nasconde un problema di valori ricettivi che si attribuiscono allo spettacolo sacro. Ma rischieremmo di fraintenderli completamente, se ci concentrassimo più su quelli che vi attribuiamo noi che non su quelli che vi scorsero i contemporanei. Queste particolari condizioni ricettive emergono in tutta la loro evidenza se si allarga la visuale sul contesto celebrativo: la cerimonia del mandato il giorno prima, la lunga predica il venerdì mattina con l'ostensione del crocefisso e la commozione generale. Lo spettacolo è incastonato in un complesso litur-

gico ben definito, dove il duca gioca un ruolo fondamentale, ma la cui portata va oltre i significati che egli può, più o meno legittimamente, riversarvi. Quel complesso di valori religiosi, in cui si muove e di cui cerca di mostrarsi assoluto e convinto portatore, lo sovrasta, poiché egli stesso lo condivide e dunque ne è in qualche modo una pedina, forse la più importante, ma comunque una pedina, non la scacchiera. In questo senso questa prima *Passione* mostra di essere un insieme complesso in cui il momento spettacolare non è chiaramente distinguibile da quello della pratica pia. Questa conferma ci viene appuntando lo sguardo sulla serie delle azioni e sulla recitazione.

Lo spettacolo comincia con la Maddalena che si avvicina al Crocifisso «dighando alcune parole devote» (ZAMBOTTI: 88), poi si avvicina San Giovanni, quindi la Vergine. Dopo aver detto le loro battute, si siedono presso il monumento. A questo punto, un attore «in persona di Cristo» si avvicina «a la bocha del dragone in loco del Limbo», intonando il canto liturgico «Attollite portas, principes, vestras... »²⁴. Si noti la presenza simultanea in scena del Cristo liberatore e del Cristo crocifisso²⁵. Alle parole del canto

se aperse la bocha de dicto serpente, et XIII uscinno fora de epsa, cantando e laudando Dio e basando la Croce. Et le pareva essere lo diavolo in quella bocha, mesenando catene tragando razi che andevano infino ala sumità de dicta capella.

A impersonare i Padri liberati dal Limbo sono i cantori professionisti della cappella ducale, vestiti tutti di bianco. La presenza rilevante della musica e dei cantori professionisti della cappella nonché l'uso del latino e dei canti liturgici indicano il prevalere dell'elemento devozionale, lo stesso atto del baciare la croce corrisponde al rito, assai antico, dell'*Adorazione della croce*, previsto dalla liturgia cristiana per il Venerdì Santo e attestato già dal IV secolo²⁶. D'altra parte quegli elementi propriamente spettacolari, tra tutti l'ingegno con la testa del drago, *locus topicus* della tradizione teatrale sacra, lasciano emergere il gusto della contaminazione, l'intrecciarsi dei motivi, la dialettica non composta delle culture in cui si radica l'esperienza teatrale ferrarese. Nella *Passione* si

24 Assai diffusa è l'immagine del Cristo che libera i padri nel Limbo, raffigurato sempre con il vessillo della croce sulla mano sinistra. Non è da escludere la presenza di un tale oggetto anche in questo caso.

25 Ma gli attori non sono due, come suggerisce COSTOLA (1995), essendo il Cristo crocifisso una statua dipinta, come abbiamo appreso dal documento di pagamento a Giovanni Bianchini.

26 Una testimonianza della processione con il bacio della croce è infatti nel famoso *Diario* di Egeria, una monaca spagnola, pellegrina in Terrasanta nel IV secolo, che descrive tra le altre cose i diversi momenti della liturgia della Settimana Santa gerosolimitana. Il *Diario* è stato tradotto e pubblicato da GIANNARELLI-CLERICI 2006, la descrizione dell'Adorazione della croce e con il bacio è a p. 83.

rende evidente questa pluralità: per quanto a prevalere sia ancora il momento religioso, quella di Ercole è una *lingua contaminata*, che ha messo da parte ogni obiettivo di “pulizia” linguistica e sovrappone stili e tensioni nella pratica teatrale. Non a caso è stato rilevato da Lockwood come

la magica apparizione dei cantori è pure una reminiscenza di certi momenti sensazionali e stravaganti delle feste profane di corte, in particolare il rinomato Banchetto del Giuramento del fagiano, dato a Lilla nel 1454 (LOCKWOOD 1984: 344).

Lingua religiosa e lingua cortese si sovrappongono e si combinano, la pietà individuale si fonde con la religiosità cittadina, l'una e l'altra emergono in momenti conseguenti e correlati: la città e il duca vivono lo spettacolo come religione e la religione come spettacolo. La presenza di Eleonora alla predica di Cherubino da Spoleto si rivela ancora una volta, più dello stesso Ercole, quale legame tra devozione cittadina e pietà di stato, tra strategia politica ed intimo convincimento. In questa prospettiva rischia di essere parziale il rilievo sulla centralità del duca, che pur presente, va rivista secondo l'ottica di una dialettica con la città e non isolata in una logica di pura auto-referenzialità. Questa complessità culturale rivela, allora, che lo spettacolo sacro non si esaurisce nella dimensione celebrativa, ma rimanda ad un orizzonte antropologico di senso per l'uomo quattrocentesco. Pur simile negli schemi produttivi e nei moduli espositivi, la ricezione dello teatro religioso è altra rispetto ai momenti di spettacolarità profana (cortese o umanistico-letteraria), anche nella Ferrara eclissata dall'ingombrante figura di Ercole.

3.2.1 Una Passione nel 1484 (?)

Da un documento pubblicato da VENTURI 1889: 397, siamo a conoscenza di un pagamento effettuato nel 1484 a Giovanni Bianchini, per un crocifisso ed una testa di drago. Da questo documento è nato un equivoco ancora oggi radicato, dal momento che gli studiosi contemporanei hanno sempre ipotizzato una rappresentazione della *Passione* nel 1484, stranamente non riportata dalle cronache, perché, verosimilmente, «nel biennio 1482-1484 sono occupate a registrare fatti ben più gravi» (VECCHI CALORE 1980A: 166n). In quei due anni, infatti, Ferrara è impegnata in una sanguinosa guerra con Venezia. Tuttavia non pare che i cronisti siano così distratti dagli eventi bellici da non segnare cose meno importanti. Per esempio, Ferrarini nel mese di marzo del 1484, riporta

addirittura la spesa che ha dovuto affrontare per lo sposalizio della sorella Beatrice e minuziosamente scrive: «due libbre di mele, sale» ecc... Insomma non sembra così preoccupato, da non annotare il bilancio familiare. Anzi, piuttosto che distratto dagli eventi, Ferrarini lamenta che «del mexe de aprile non è accaduto alcuna cosa da scrivere in questo annuo memoriale» (FERRARINI: 195). Va rilevato poi un altro particolare: in questo periodo a Ferrara c'è la peste: la situazione è critica, tanto che sono state vietate persino le prediche, per ovvi motivi di sicurezza sanitaria; difficilmente sarebbe stata consentita una rappresentazione. Tutto suggerisce che in città per quell'anno non si sia rappresentata nessuna *Passione*. L'enigma è presto risolto, leggendo attentamente il documento che registra il pagamento a Bianchini il 4 novembre 1484 e che riportiamo in appendice (v. *Documenti IV* 3.5). Si tratta di una lunga lista di pagamenti registrata dalla Camera Ducale Estense in un «Memoriale» (il registro 15 per l'esattezza) dell'ufficio delle *Munizioni e fabbriche*, lunga tre pagine, dalla c. 68^v alla c. 69^v. Il pagamento è registrato all'ultima pagina, quindi abbastanza lontano dall'intestazione della c. 68, dove è specificato: «fati per lo dito maestro Zoane lo anno 1481 prosimo pasato». Il pagamento si riferisce perciò alla *Passione* del 1481.

Ci siamo dilungati su questo equivoco più di quanto la questione in sé meriterebbe, perché lo riteniamo indicativo della necessità di ritornare ai documenti, alle fonti dello storia piuttosto che al continuo riporto della storiografia. Il fatto che non si sia messa in scena nessuna *Passione* per la Pasqua del 1484 non cambia di molto la nostra comprensione della cultura teatrale a Ferrara, al limite specifica come il ricorso allo spettacolo sacro sia meno frequente di quanto non si sia creduto finora e come non sia svincolato dalla scansione normale della vita religiosa. Avrebbe dovuto infatti insospettire il fatto che in un anno privo di prediche quaresimali si fosse comunque allestita una *Passione*. Se ne poteva trarre la conseguenza di una rilevanza in ciò dell'elemento spettacolare e della non organicità di questo con le pratiche devozionali. Così non è: gli spettacoli sacri degli anni Ottanta sono intimamente connessi con la predicazione e, di conseguenza, anche ideologicamente con il discorso religioso.

Questa svista ci dice anche di un frequente errore nello sguardo che noi contemporanei riserviamo al passato, convinti che le cose più importanti ai nostri occhi, come l'arrivo di un ambasciatore in periodo di guerra, furono ovviamente più importanti an-

che per i cronisti. E forse, rovesciando la questione, dovremmo ammettere il nostro pregiudizio che ci fa ritenere accessorio e assolutamente secondario nella vita sociale il manifestarsi attraverso il mezzo teatrale delle intime e radicali credenze dell' "uomo religioso".

3.3 Il ciclo della Passione del 1489

Dal 1481 al riallestimento di una *Passione* nel 1489 passano otto anni. Sono anni cruciali per la cultura teatrale ferrarese. Per le feste del carnevale del 1486 si sono messi in scena nel cortile del Palazzo ducale i *Menecmi* di Plauto, inaugurando una tradizione che si rivelerà assai ricca. L'anno successivo sarà la volta del *Cefalo* di Nicolò da Correggio e di due repliche dell'*Anfitrione* di Plauto. Le rappresentazioni sono legate ad eventi di rilievo per la famiglia ducale e per la corte: nel 1486 si tratta delle feste in onore di Francesco Gonzaga, promesso sposo ad Isabella, nel 1487 invece delle nozze di Lucrezia con Annibale Bentivoglio, con festeggiamenti che dopo Ferrara continueranno a Bologna²⁷. Questo tratto celebrativo, dettato da occasioni di prestigio, è tipico dello spettacolo estense e avevamo già visto come la stessa mascherata mitologica del 1433 rispondesse a questa logica. Un discorso in parte diverso bisogna invece fare per il teatro sacro. Se è pur vero che la *Passione* del 1481 si allestisce mentre a corte è ospite Ascanio Sforza, si è tuttavia già sottolineato come la ricezione dello spettacolo a materia devota sia affatto diversa, si da orientare in parte anche le dinamiche della produzione. Ed infatti l'allestimento della *Passione* nel 1489 non sembra dettato da contingenze celebrative.

A riferire dello spettacolo sono Caleffini, Zambotti e Ferrarini. E già questo dato suscita una prima riflessione. Gli ultimi due infatti, come abbiamo già sottolineato nel corso del capitolo introduttivo, sono cronisti assai vicini alla corte, mentre Caleffini è un ufficiale amministrativo di basso rango, esattore della Camera²⁸ del Comune di Ferrara. È possibile che non sia stato presente alla *Passione* del 1481 e perciò non ne abbia riferito. Per le ridotte dimensioni della Cappella ducale l'evento rimase circoscritto e la fruizione dello spettacolo, sebbene l'accesso, a detta dei cronisti, fosse consentito a tutti, fu probabilmente limitata ai soli ambienti cortigiani. Non così, invece, questa *Passione* del

²⁷ Sui festeggiamenti bolognesi in occasione delle nozze Bentivoglio – d'Este si veda BORTOLETTI 2007.

²⁸ Ricordiamo che per Camera è da intendersi l'ufficio dell'amministrazione finanziaria.

1489, che si mostra essere evento tra i meglio documentati. Proprio questa sua rilevanza documentaria ci fa apparire l'evento eccezionale, ma come affermava Clelia Falletti, l'eccezionalità è dovuta alla presenza di una descrizione dettagliata che manca per altri spettacoli, più che dall'evento in sé (1994: 151).

3.3.1 Il palco in piazza: alcune note sulla cultura materiale dello spettacolo

Rispetto alla messa in scena del 1481, questa volta lo spettacolo si trasferisce in piazza. Come ci informa Ferrarini già dal 6 aprile, e cioè dieci giorni prima del Venerdì Santo (quell'anno il 16) il duca fa costruire un «tribunale», davanti all'ufficio delle Bollette, situato sotto il Palazzo vescovile. Si tratta di un palco molto grande, addossato alla parete settentrionale della piazza, dunque con la cattedrale su un fianco, la cui lunghezza

tocha il muro de lo vescovado, de la giesia et casa dil vescovo et va atraverso la piazza dritto al muro dove è le bolete et lo officio del colaterale et traversa più oltre et va a trovare il muro de la corte dil duca al drito, passando la piazza (FERRARINI: 315).

In pratica il tribunale attraversa tutta la piazza e arriva a toccare il Palazzo ducale. Anche la profondità è notevole (circa 10 m), dal Palazzo vescovile alle sue spalle arriva fino «a una colona del vescoado dela giesia, dove è la testa in lo mura dil vescoado di madona Ferrara». Questo passo va chiarito, poiché la testa di donna presente sulla facciata della Cattedrale attualmente si trova sulla porta di sinistra. Sappiamo però (UGGERI 1982: 255) che in origine era posta sul lato opposto, dove è ora il busto di Clemente VIII²⁹, quindi il palco si ferma poco prima della porta minore di destra.

La posizione di questo palco (v. *Documenti IV* 4.3.1), davanti l'ufficio delle bollette, è la medesima che aveva il palco della *Leggenda di San Giacomo* e possiamo credere che anche in quel caso avesse più o meno lo stesso orientamento. Per quanto riguarda le dimensioni invece, dal momento che Ferrarini in quel caso le tace e in questo si dilunga a specificarle, siamo portati a pensare che nel 1476 fossero minori e dunque non riferite perché considerate normali. Ma evidentemente questo tribunale e questa posizione non

²⁹ Come confermato da Marc'Antonio GUARINI: «[la testa di madonna Ferrara] da quel luogo venne levata d'ordine del Cardinal S. Clemente Collegato di Ferrara, che invece di lei vi ripose una testa di Clemente Ottavo [...] trasportando quella di madonna Ferrara soprannominata dalla parte sinistra della detta facciata, sopra la Porta minore» (1621: 17).

soddisfano il duca: lo stesso Ferrarini ci informa che il 13 aprile Ercole lo fa smontare e rimontare praticamente di fronte. Si viene a trovare, così, davanti al palazzo del Podestà, con un passaggio di servizio nella parte posteriore – un “andavino” dice il cronista –, arrivando da un lato fin sotto la Torre del Rigobello mentre il lato opposto giunge fino alla fontana, verso l'attuale Via San Romano dunque oltre la linea della Cattedrale (v. *Documenti IV* 4.3.2). Il palco risulta essere così ancora più grande e come rileva giustamente Marina Vecchi Calore «focalizzato non più su un edificio sacro [...] ma su un edificio civile», tuttavia «non è chiara la ragione dell'improvviso rovesciamento di posizione voluto dal Duca» (1980a: 167-168). Proviamo noi a suggerire delle ipotesi.

Nella nuova posizione, sopra il lato corto del palco dalla parte della torre si trovano i tre poggioli di marmo, sui quali si sistemerà la famiglia ducale e la corte. Questa collocazione dei signori, sebbene di fianco rispetto al fronte della rappresentazione, è tuttavia assai vicina al palco, fornendo così una visuale più che discreta ed anche un'acustica migliore. Come abbiamo già visto, Sigismondo d'Este nel 1476 assistette alla *Leggenda* dai medesimi poggioli, ma con il palco sull'altro lato della piazza quella posizione non dovette risultare agevole: migliore forse per una visione frontale, ma troppo lontana e, nel caso di una presenza numerosa, acusticamente sfavorevole. Sappiamo che in questa *Passione* gran parte del testo seguiva il *Passio* in latino e fu cantato: la lontananza sarebbe stata un difficoltà non marginale, più della mancata frontalità. In più, con questa nuova sistemazione i poggioli venivano a trovarsi praticamente sul palco, offrendo alla corte il vantaggio non trascurabile di essere immediatamente visibile a tutti gli spettatori. Questo aspetto ideologico va tenuto in giusto conto, ma non bisogna sopravvalutarlo: il duca già nel 1481, come farà poi nel 1503 e nel 1504, si era sistemato di spalle al pubblico. Ma di questo si è già detto.

C'è un altro dato da tenere in considerazione, che riguarda questo spostamento del tribunale apparentemente immotivato, ed è l'accresciuta dimensione dello spazio scenico. Evidentemente c'è una consapevole progettualità di Ercole che prevede per la rappresentazione un palco molto grande. Sappiamo che questo palco conterrà più luoghi deputati: quattro case dipinte con atri e colonnati, su cui torneremo a breve, e poi, come già otto anni prima, la bocca del drago e la Croce. Va sottolineato che la presenza delle case è annotata da Ferrarini solo dal 13 di aprile, dunque dopo che il palco è stato spo-

stato. Evidentemente le case sono state costruite solo dopo e non erano ancora presenti sul primo tribunale. Il duca e/o chi lo coadiuva nel progettare l'evento si può essere accorto che la soluzione non è sufficiente a contenere tutti i diversi luoghi previsti per la scena e decide di spostare il palco. È possibile che la prima scelta si sia effettuata per semplice emulazione. Quella posizione era stata già sfruttata anche in occasione di un torneo in piazza nel 1464, quando si costruì un che «commenzava dala volta del vescovo [...] e venia al cantone delo offitio del callaterale»³⁰. In ogni caso è la *Leggenda* del '76 a costituire il precedente più immediato, che viene lì per lì seguito. Tra l'altro, questo cambio voluto da Ercole può essere letto come un ulteriore indizio della committenza non ducale della *Leggenda*: al duca, che richiede la costruzione di un tribunale in piazza, viene proposta una soluzione già nota, sebbene egli, assente la volta precedente, non ne sia a conoscenza; una volta approntato lo spazio, Ercole non si ritiene soddisfatto e lo fa riallestire, rimarcando così la novità della sua scelta e la centralità del suo ruolo.

Infine è Ferrarini a suggerire un'altra possibile motivazione. Il primo tribunale taglia, come abbiamo visto, la piazza dalla Cattedrale al Palazzo ducale. Di fatto la sua presenza è ingombrante e disagiata e ostruisce il passaggio. Non a caso il cronista segnala che la nuova sistemazione lascia un attraversamento «che per quello se possi andare innanti e indietro» (FERRARINI: 316). Dunque l'“andavino” è oltreché un transito di servizio per la scena, anche un passaggio verso le diverse botteghe dei mercanti, che il cronista annota con puntualità³¹.

Per concludere questa parentesi, è possibile che non una sola fu stata la motivazione che spinse il duca a modificare la posizione del tribunale. Crediamo, pertanto, che queste tre diverse ipotesi si possano integrare vicendevolmente. Ci furono motivi di ordine ideologico, come si è visto e come spesso si ribadisce, ma anche diversi motivi di ordine pratico. Trascurare questi ultimi significa considerare ogni prodotto artistico come frutto diretto e non mediato di una volontà creatrice, trascinandosi su posizioni idealistiche e obliterando che le soluzioni sono sempre compromessi tra idea e prassi. Certo, sappiamo quanto più affascinante sia sollevare questioni teoriche più che ricono-

30 Si veda la lettera di Nicolò Ariosto a Ludovico Gonzaga, citata da ZORZI (1977: 8).

31 Il fatto stesso che Ferrarini segnali la presenza dell'“andavino” il giorno 13, cioè prima della rappresentazione, suggerisce che lo noti non come passaggio di servizio per la scena ma come semplice transito.

scere esigenze pratiche, ma ritrovare le dinamiche concrete di queste esigenze può favorire una storia del teatro che non sia storia di fantasmi.

3.3.2 La scena

Ritorniamo alla scena, sul tribunale sono state costruite quattro case di legno con colonne:

una caxa era dove magnò Christo lo agnello con li discipuli, [...] l'altra caxa dove Maria Madalena andò a unzere li pedi a Christo, [...] una altra caxa con atrio dove faceva li zudei consiglio et stava Chaifas [...] una altra propinqua caxa [...] era pure de pontifice de' Zudei (FERRARINI: 316).

La presenza delle case risente della pratica del teatro profano che si è andata consolidando nei due anni precedenti, infatti è attestata sia per *Menecmi* e *l'Anfitrione* di Plauto come pure per il *Cefalo* di Nicolò da Correggio. In questi casi si specifica che ogni casa ha «fenestre et uso» e che sono dipinte, cioè, come ha rilevato Franco Ruffini, trattate con pittura per sembrare in muratura (CRUCIANI-FALLETTI-RUFFINI 1994: 169). Inoltre i cronisti non mancano di annotare che queste case e il merlo che chiude il sottopalco sono «in fogia de castello e citade». È il modulo scenografico che è stato definito “città ferrarese”. Precisa lo stesso Ruffini

le case, protette dal muro di cinta, sono il castello, e questo è la città: il che non è affatto sorprendente in un luogo, come Ferrara, in cui la città si identifica con il castello, sede del potere che governa i cittadini e le loro case (p. 169).

Testimonianze ancora anteriori di questa tipologia di impianto scenico sempre a Ferrara si hanno sin dal 1464, quando in occasione del già menzionato torneo drammatizzato (cfr. Documenti III 2.1.2) si costruisce in piazza un castello anche in questo caso dipinto per dare l'impressione di essere in muratura (ZORZI 1977: 8). Le sue caratteristiche sono già state affrontate dagli studi³², che hanno messo in luce come questa soluzione scenografica sia affatto originale e non si attardi sulla corrente medievale né prefiguri lo sviluppo della scena di città rinascimentale.

Occorre precisare tuttavia che le annotazioni di Ferrarini sollecitano un'ulteriore riflessione, laddove il cronista specifica che una casa fu dove mangiò Cristo, l'altra dove

³² La definizione di città ferrarese si deve a Elena POVOLEDO in PIRROTTA-POVOLEDO 1969. La questione è stata in seguito affrontata da ZORZI (1977) e dello stesso RUFFINI (1982) e (1994).

Maria Maddalena gli unse i piedi, ecc. In questo caso non si ha l'impressione di una scena di città e d'altro canto manca un elemento essenziale: il muro merlato che media tra la città e le case. Ci troviamo piuttosto ancora una volta davanti ad una scena multipla, con diversi luoghi deputati. Due ulteriori indizi paiono suggerire una tale impostazione. Il primo è dovuto al fatto che Ferrarini specifica l'uso e la destinazione scenica della case già il 13 aprile cioè ancora prima della rappresentazione. A meno che non sia stato per qualche motivo direttamente implicato nell'allestimento, ciò indica che le case erano immediatamente riconoscibili in quanto cenacolo, sinedrio, ecc. Il secondo indizio lo desumiamo dalla struttura propria della rappresentazione, messa in scena in due giorni, giovedì e venerdì. Orbene, il venerdì la scena è cambiata e ci ritroviamo davanti agli stessi luoghi che avevano caratterizzato la *Passione* del 1481, vale a dire le fauci del drago, la croce, il monumento. In più, stavolta, c'è l'albero dove si impiccherà Giuda.

Non si tratta di suggerire l'ipotesi per gli spettacoli sacri di una tipologia scenografica diversa e di tradizione "medievale": sarebbe incongruente rispetto alla visione unitaria che informa lo spazio degli spettacoli erculei. Come già rilevato da Cruciani «a Ferrara possiamo riconoscere uno spazio del teatro che conserva la tradizione "romanza" dello spazio scenico ma l'organizza in uno spazio del teatro che è classico e rinascimentale» (CRUCIANI 1992: 60). Si vuole, piuttosto, rilevare la pluralità culturale del teatro religioso, che ripercorre in molteplici direzioni e con varietà di risposte la cultura coeva. Ancora una volta, nel teatro sacro si mostra la lingua contaminata del progetto culturale erculeo, che rielabora la pratica spettacolare profana e le sue tipologie scenografiche e la riadatta in funzione della materia devota. Questa a sua volta si mostra non del tutto riducibile alle innovazioni e agli sperimentalismi della corte. Le *Passioni* rimangono un materiale che il duca non riesce mai del tutto a plasmare secondo il suo volere.

3.3.3 Lo spettacolo

Anche la struttura drammaturgica dell'evento suggerisce il legame forte con la liturgia e il calendario religioso. Tutto comincia il Giovedì Santo. Anche quel giorno, com'è tradizione ormai consolidata, Ercole ha offerto un pranzo a 143 poveri ed officiato la solita liturgia del mandato e della lavanda dei piedi. Compiuto il rito della carità che chiude questo momento, la famiglia ducale e la corte si sistemano sui poggioli della torre dell'orologio del Rigobello. Fattasi sera, il duca dà il segnale per cominciare.

Il primo atto fu como la Verzene Maria vene fora con tre Marie lamentadosse <v>ulgarmente como per lo peccato de Eva fece bisogno a Christo venire in terra et incarnarse et patire, et como li gaudii in pianto ritornavano, essendoli fiollo suo Christo in iudicio denanti ali iudei per esser condannato (Ferrarini: 317).

Segue poi un altro atto, questa volta in latino, seguendo le parole del *Passio* con qualche taglio, dove si rappresenta Cristo che cena con gli apostoli, tutti «vestiti dignamente e convenientemente» e poi lava loro i piedi. Segue la cattura. Ed infine un tal Domenico Conchelle, impersonando il cieco nato miracolato presso la piscina di Siloe, si reca dalla Vergine a comunicarle che il figlio è stato preso dai Giudei. Qui finisce questa prima giornata. Gli “atti”, come dice Ferrarini, sono stati quattro, due recitati in volgare e due in latino. La drammaturgia è organica: il primo atto si presenta come un vero e proprio prologo con l'annuncio dell'argomento della rappresentazione. Da notare anche che nel secondo atto si assiste nuovamente alla cerimonia della lavanda dei piedi, con un rimando ed una sovrapposizione tra scena e realtà. Ercole dall'alto della sua posizione vi assiste compiaciuto rivdendo Cristo e se stesso come *alter Christus* che officia il rituale del mandato. Così i sudditi non possono non associare quanto è successo appena prima con quanto si rappresenta ora sulla scena. Ma, come più volte stiamo cercando di dimostrare, quest'intreccio non è solo ideologico, di proiezione di valori politici nell'evento, quindi in definitiva pertinente solo al momento di produzione del testo spettacolare, ma è anche propria delle condizioni ricettive sia del duca che dei suoi sudditi: la cerimonia del mandato è una pratica devota che si dà in quanto spettacolo, la *Passione* è uno spettacolo che si dà in quanto pratica devota.

Il Venerdì Santo comincia con una lunga predica di Battista Panetti, frate dell'ordine di Santo Spirito di Ferrara. La famiglia ducale assiste dai poggioli della torre, a con-

ferma della convenienza logistica e non solo ideologica di questa sistemazione. Concluso il sermone, riprende la rappresentazione, con una sorta di corteo processionale guidato da Anna e Caifa, vestiti uno da vescovo l'altro da pontefice, seguiti da molti Giudei, vestiti «tuti de diversi abiti». Seguono Erode e Pilato, quest'ultimo vestito con una turca di broccato d'oro e preceduto da un ragazzo che gli porta la spada e il cappello «como se fano a podestadi». Sul palco si trova uno scranno già parato verso il quale si indirizza il governatore romano, dopodiché tutti si siedono. La processione suggerisce una commistione di stili culturali diversi nello spettacolo nonché una sorta di osmosi tra pratica devozionale propria e momento spettacolare. Questo assume in sé delle modalità espressive che appartengono alla lingua religiosa: nelle azioni, nelle formule, nei costumi. I partecipanti a questa processione, annota il cronista, «erano asai, chi aveva barbe postiche, chi senza, con capelli grandi in testa, chi con altre cose». Dell'uso di barbe finte e parrucche nei cortei processionali si è già detto nel capitolo III; la loro presenza è certa in occasione del corteo processionale in onore di San Bernardino da Siena nel 1450, ma appare pratica assai diffusa. Di fatto il corteo che apre la *Passione* sembra a tutti gli effetti una processione come tante altre, con le modalità usate in città – si pensi a Pilato come Podestà o ai Sommi Sacerdoti vestiti da Vescovi, con pianete e paramenti liturgici. La sfilata è così completa in sé, che Ferrarini la vede quasi estranea alla rappresentazione, puntualizzando che il primo atto comincia solo con l'ingresso di Giuda. Questi entra da un lato del palco e dall'altro giunge San Giovanni Battista, che in volgare lo riprende per il suo tradimento, mentre Giuda «non rispoxe mai, ma mesto pasezava [...] grattandosse speso il capo, facendo acti de esser malcontento». Dopo il testo del Battista, l'Iscriota riconsegna i denari ai Giudei e continua a passeggiare nervosamente, mentre si apre la bocca del “serpente”, che «era la caxa del diavolo» e ne esce «uno diavolo overo in forma de diavolo» che lo incita ad impiccarsi. Dopo qualche momento ancora di titubanza, Giuda va ad impiccarsi presso un tronco, ma il cronista annota che «stava apichato per la gola; tamen era soge soto le lesene ch'el sosteneva». Allora il diavolo sale sulle spalle di Giuda per accelerare la morte. L'effetto è realistico e l'azione doveva essere consueta, tant'è che Ferrarini specifica «come fa il manigoldo³³». Nell'*acto* successivo Cristo viene portato da Pilato in pretorio. Dopodiché il corpo di Giuda viene preso da al-

33 Per manigoldo intende ovviamente il boia (v. anche Ariosto nel *Furioso* XXXII, 9: «Il manigoldo, in loco inculato ed ermo, / pasto di corvi e d'avoltoi lasciollo»)

tri diavoli che lo portano nella bocca dell'inferno. Seguono altri *acti* ed infine Cristo viene deposto da Nicodemo e posto sulle braccia della Madre, che piangendo disse «alcune parole volgare» ed infine viene deposto nel monumento. La rappresentazione si chiude con Cristo che libera i Santi Patriarchi, che escono dalla bocca dell'inferno cantando lodi e inginocchiandosi ai piedi della croce.

Le parti in volgare erano due a cui vanno aggiunte le due del giorno precedente. Questi quattro momenti rappresentano episodi presenti nel vangelo ma sono soprattutto inserzioni di motivi devozionali assai cari alla tradizione, come nel caso del pianto della Vergine, o interpolazioni dettate da esigenze puramente drammaturgiche, come nel caso del prologo. Il resto della rappresentazione era in latino «come dice il Passio et in canto», poiché «tutti li cantori del duca et altri che sapevano di canto sono stati quelli che hano facto dicta passione».

Questa presenza di un drammaturgia organica indica una consapevolezza esplicita del teatro nella rappresentazione. Ormai «a Ferrara, *la rappresentazione è teatro*, nel senso pieno, pacifico e quasi attuale del termine» RUFFINI (1994: 213). La progettualità consapevole di Ercole realizza un momento di spettacolo, grandioso nella concezione e nella realizzazione, definito nella scena e nella drammaturgia. Ma il senso di questo teatro, pur pieno, ci pare tutt'altro che pacifico e attuale, se con pacifico e attuale bisogna sottintendere la dimensione edonistica³⁴ nella ricezione dell'evento, che si «misura sul successo». Anche Clelia Falletti ha evidenziato questo aspetto del teatro sacro a Ferrara: «la sua specificità è allora non nel suo essere “sacro” ma nel suo essere “spettacolo”, non nel fondarsi in tradizione ma nel suo essere voluto, progettato» (CRUCIANI-FALLETTI-RUFFINI 1994: 153). Dal nostro punto di vista non ci sentiamo di accogliere la perentorietà di questa affermazione, specialmente in riferimento agli eventi degli anni Ottanta, mentre il discorso è in parte diverso, come vedremo più avanti, per gli eventi del 1503-1504.

Il nesso forte che lega la rappresentazione a tutto il complesso rituale che lo precede e lo segue, la cerimonia del mandato e la predica di Battista Panetti, mostra il senso di questo spettacolo non come definito in sé e chiuso, ma dato dalla cornice cerimoniale e rituale in cui si situa. È in parte lo stesso discorso che si è fatto a proposito del teatro

³⁴ È ovvio, ma sia detto per inciso, che per noi oggi non ci sarebbe nessuna dimensione edonistica nell'assistere, dopo sei ore di predica, ad altre tre ore di spettacolo quasi tutto cantato e in latino!

nella festa rinascimentale³⁵, ma in questo caso la festa è portatrice di valori non solo di una ristretta ed elitaria cerchia di persone, ma di valori condivisi e socialmente plurimi. Lo spettacolo a matrice religiosa non sarà mai a Ferrara una festa recisa – mutuo il termine da TAVIANI 1976 – ma rimarrà organico ad un più vasto e significativo orizzonte liturgico e devozionale.

È indicativo in questo senso che Zambotti sovrapponga le azioni dello spettacolo con la predica. Così infatti scrive:

e poi il zorno seguente, che fu il Vegneri Sancto, fu predicato per maestro Baptista Paneto, nostro ferrarexe de l'Ordine carmelitano, in Piazza; e mostrato il Crucifixo e messo in lo molumento e cavate le anime di Sancti dal Purgatorio con li cantori cantanti, rengraciando Idio con grandissima devotione del populo. (ZAMBOTTI: 205).

Di fatto il cronista non specifica che si tratta di una rappresentazione, ma aggancia le azioni direttamente al momento della predica: un unico e continuato momento di devozione dai significati omogenei. Certo nello spettacolo si accavallano tensioni divergenti, in esso è evidente il tentativo di Ercole, attraverso la contaminazione dei linguaggi, di ricondurre a sé e alla sua chiara progettualità l'evento festivo, ma crediamo che Ercole stesso abbia la consapevolezza che la specificità di queste rappresentazioni sia, invertendo il discorso di Clelia Falletti, nel loro essere “sacro” più che nel loro essere “spettacolo”. E in quanto tali, nello spazio/tempo rappresentativo si affacciano presenze estranee, altre, irriducibili.

È il caso di Domenico Conchelle. È stato suggerito che si possa trattare del «Conchella, gran bevitore e mangiatore di cui Isabella, in una lettera del 27 aprile 1509, rimpiange la morte» (CRUCIANI-FALLETTI-RUFFINI 1994: 148). Chiaramente si tratta solo di un accenno, al quale non si può rimproverare nulla. Ma le vie degli studi sono talvolta curiose. L'immagine di un cortigiano gaudente è assai consona all'idea di una spettacolarità profana e diretta dall'alto. Ma il Conchelle della *Passione* non dovette essere personaggio assai in vista, se Ferrarini dice semplicemente: «uno, chiamato Conchelle Domenico». Esiste, però, un altro Domenico Conchelle³⁶, a cui la Confraternita della Morte consegna 12 soldi marchesani per «pagare uno quadro de legno da farli depinzere

35 Ovviamente il riferimento è a CRUCIANI 1972 e 1985, ora entrambi in CRUCIANI-SERAGNOLI 1987.

36 O forse lo stesso, ma dai documenti emergerebbe una personalità assai diversa da quanto inferibile dalle parole di Isabella.

la inmazine de Nostra Dona per li iustitiati» (FRANCESCHINI 1993-97: vol. II, p. I: 411). Dallo stesso registro di entrata apprendiamo che il quadro fu poi dipinto da Gabriele di Bonaventura Bovanzoli, anche noto come Gabrieleto. Si è detto che Domenico fosse pittore³⁷, ma dal documento sembra emergere altro. Domenico riceve i soldi per comprare un tavolo e far dipingere un quadro. E dopo due mesi, il quadro con «Nostra Dona da portar ala iusticia» è pagato a Gabrieleto. D'altra parte, mentre quest'ultimo è attestato da più documenti come pittore attivo a Ferrara, nessun altro documento parla di un Domenico Conchelle pittore³⁸. È da supporre, allora, che Domenico non sia stato un pittore ma un associato della confraternita a cui vengono consegnati i soldi per il quadro. A confortarci della bontà di tale ipotesi sono i nomi di altri due confratelli, massari – cioè amministratori – della medesima compagnia negli anni Venti del 1500, ed esattamente Francesco Conchella, massaro nel 1525, e Tommaso Conchella, massaro nel 1529 (GRAZIANI SECCHIERI 2002: 97) L'iscrizione ad una confraternita era normalmente una tradizione familiare, ed è perciò assai probabile che i Conchelle tra Quattrocento e Cinquecento fossero associati della Compagnia della morte. Ma la conferma definitiva dell'appartenenza di Domenico Conchelle alla confraternita ci arriva da alcuni documenti dell'Archivio della Confraternita della Morte, presso l'Archivio storico diocesano di Ferrara, pubblicati da don Enrico Peverada. La presenza di Domenico è ben documentata presso i registri della confraternita, ma in special modo un documento del 1507 conferma che egli rivestiva un ruolo di rilievo nella compagnia. Infatti, nel registro del massaro Giacomo Beltramini si dice che bisogna pagare un maestro scrittore, Cristoforo de Ziraldi «per chomissione del nostro ministro mastro Domenego Con(c)hela». Il detto Ziraldi ha scritto alcuni capitoli di «martori et la Pasione de nostro Signore» (PEVERADA 2002: 200).

Se questo Domenico Conchelle fosse il Conchelle che interpreta il ruolo del cieco nato, bisognerebbe rivalutare gli apporti delle confraternite nelle *Passioni*. Queste, allora, si mostrerebbero come momento di coagulo tra la religiosità della corte e quella cittadina, che si esplicita in maniera istituzionale attraverso le confraternite. In questa prospettiva la processione iniziale con i Giudei, i Sommi Sacerdoti e Pilato, che precede il primo “acto”, suggerisce l'emersione di una forma propria della lingua devozionale al-

37 Questa identificazione è suggerita da Griguolo nella nota al testo di FERRARINI: 384.

38 Cf. FRANCESCHINI 1993-97 *ad indicem*.

l'interno della forma composita dello spettacolo ducale. Ma anche la compresenza, messa in risalto dal Ferrarini, tra parti cantate in latino secondo la lettera dei vangeli e inserzioni in volgare di stampo devoto indica una dialettica tra cultura alta della corte e spirito devozionale, che mostra nella contaminazione l'alterità che si vuole negare.

L'organicità della *Passione* con il calendario liturgico è confermata in quell'anno anche dalla messa in scena della *Resurrezione* il sabato 24, liturgicamente già vespro della *Domenica in Albis* e perciò ancora tempo forte della Pasqua. In quel giorno, che a Ferrara coincide con la festa del patrono, San Giorgio, il duca differisce ad altra data il consueto palio³⁹ e fa rappresentare sullo stesso tribunale la *Resurrezione*. Nel 1489, dunque, si mette in scena il ciclo intero della *Passione e Resurrezione* di Cristo, rivelando la duplice coerenza dello spettacolo sacro con il calendario religioso da un lato e con il progetto erculeo di cultura teatrale dall'altro.

3.3.4 Altri spettacoli sacri negli anni Novanta

Che la vita dello spettacolo sacro a Ferrara non sia riconducibile solo alla committenza ducale, ma viva di realtà molteplici, ci viene confermato dallo stesso Ferrarini a proposito della festa del *Corpus Domini* del 18 giugno 1489. Abbiamo già parlato di questa processione (cfr. *supra* cap II 2), della cultura figurativa che la informa e delle sue relazioni con lo spettacolo sacro. Si tratta di indizi minimi di una spettacolarità diffusa che ha i suoi spazi di espressione pubblica, ma che raggiunge una visibilità ufficiale, potremmo dire di Stato, solo quando viene inglobata dalla progettualità della corte e solo in quest'occasione riesce a raggiungere una memorabilità che si traduce concretamente in presenza documentaria e quindi in memoria storica.

Della prassi diffusa che invece rimane nell'alveo privato rimangono pochissime tracce. Dalle scarse notizie che abbiamo sugli spettacoli sacri negli anni Novanta del secolo si desume che la pratica del teatro religioso è continuativa e costante. Tuttavia l'esiguità delle fonti non permette di farsi un'idea più precisa di questi spettacoli. Di una *Passione* in piazza fatta allestire da Ercole il 13 marzo 1490 ci informa fra' Paolo da Legnago nella sua cronaca:

³⁹ La sospensione del palio è meno eccezionale di quanto non si pensi, dal momento che era già accaduto sospendere la corsa per festività importanti come la Pasqua. Così almeno nel 1481 (cfr. ZAMBOTTI: 89).

a di 13 marzo fu rappresentata la Passione di Christo eccellentemente dal duca Hercole in Piazza. E a di 25 similmente fu rappresentata la Assunzione, la quale fu bellissima cosa da vedere (cit. in D'ANCONA 1891: vol. I, p. 295).

Alcune precisazioni si rendono necessarie. La Pasqua in quell'anno cade l'11 aprile. Tant'è che CALEFFINI (p. 757) ci informa che il Venerdì Santo, 9 aprile, si predica in piazza come di consueto e alla predica sono presenti circa dodicimila persone. Sappiamo poi, da una lettera dell'8 aprile di Bernardino Prosperi a Isabella d'Este (v. *Documenti IV* 5.2), che a San Domenico si è fatta una rappresentazione della cena il giovedì e che all'indomani sempre nella stessa chiesa si sarebbero rappresentati «alcuni atti della passione»⁴⁰. Alla cena, e alla predica che la precede, partecipa Eleonora d'Aragona. Il 13 marzo è dunque una data non canonica per una *Passione*. Inoltre va precisato che il 25 marzo è la festa dell'Annunciazione e non è da escludere che ad essere messa in scena sia proprio un'Annunciazione più che l'Assunzione. Si profilano due diverse possibilità.

La prima è che Paolo da Lignago sbagli a riportare la notizia. In effetti il frate più che una cronaca stila un annuario o, come lo chiama, un *libro de arecordi*. L'estensione del libro va dal 1536 al 1559, che il frate, carmelitano del convento di San Paolo, integra con cronache e documenti precedenti. Non è pertanto da escludere che la notizia, che si riferisce a un cinquantennio prima, sia poco accurata. Ci sono indizi contrastanti che possono deporre a favore o contro questa tesi. L'11 marzo arriva a Ferrara il marchese di Mantova, «per giostrare et stare in piacere» (CALEFFINI: 755). Come già altre volte il duca può aver offerto all'ospite uno spettacolo. Tuttavia una *Passione* mal si addice con gli svaghi cortesi che il marchese viene a cercare a Ferrara e certamente una giostra in suo onore si tiene il 14 marzo (ZAMBOTTI: 216) e un'altra la domenica 21 marzo (Caleffini: 755). Il 22 di quel mese, inoltre, Ercole lascia gli ospiti a Ferrara e va a Comacchio dove rimane fino al 4 aprile, mentre il Gonzaga parte da Ferrara già il 23 marzo. Dunque a Ferrara per l'Annunciazione (o Assunzione) non sono presenti né il duca né il genero. Orbene, se, come suggerisce fra' Paolo, è il duca a commissionare gli spettacoli, e se la motivazione è data dall'occasione della presenza del marchese di Mantova, è incoerente che per uno dei due spettacoli né Ercole né Francesco Gonzaga siano presenti. Sono diversi gli indizi che suggeriscono la poca accuratezza della notizia riportata dal frate carmelitano.

40 Uno stralcio della lettera con le notizie sulla rappresentazione è in MICAI 1992: 191.

È anche possibile che fra' Paolo non si sbagli affatto e che abbia notizie che noi non possediamo, per cui non è da escludere che in quell'anno si sia realmente rappresentata una *Passione* il 13 marzo e un'*Annunciazione* il 25. D'altra parte, a voler essere puntigliosi, la cronaca dice che Ercole commissiona il primo spettacolo, mentre del secondo si limita ad annotare: «similmente si rappresentò». Può anche darsi, allora, che questa rappresentazione non sia stata commissionata da Ercole o ancora che Ercole la commissioni per la città e non per se stesso – quest'ultima ipotesi ci pare assai improbabile ma la esponiamo per completezza.

Quali che siano stati i fatti, la questione, a nostro avviso non cambia di molto: l'elemento che riteniamo rilevante sta, più che nella *Passione* del 13 marzo, in quella del 8-9 aprile a San Domenico. Questo dato infatti conferma l'allestimento all'interno di una chiesa⁴¹ di uno spettacolo sacro *non* riconducibile in maniera netta alla committenza ducale, a cui partecipa la “pia” Eleonora ma da cui la corte prende nettamente le distanze. In effetti Bernardino Prosperi scrive a Mantova ad Isabella, la quale vuole essere informata sugli spettacoli che si fanno a Ferrara, e la tranquillizza, screditando con aria di sufficienza la rappresentazione: «non creda v.s. che se facino cum miglior grazia di quelle che fece el Signore lo hanuo passato, perché in questa gli intervene pochettino e alcun'altri de la sua scola». Quest'atteggiamento può essere interpretato come semplice piaggeria, tuttavia si intravede anche una forma di elitarismo, tipica del contegno di Prosperi⁴². In fondo il fatto stesso che non sia la corte il motore di quest'iniziativa può pesare sul giudizio che ne danno i cortigiani.

Aggiungiamo una precisazione sull'equivoca frase riguardante Pochettino, pittore spesso volte impegnato in allestimenti festivi. Non è comprensibile dalla lettera se la presenza di Pochettino sia da riferirsi alle rappresentazioni del 1489 o del 1490. I significati che si possono attribuire alla frase, come rileva MICALI (1992: 25-26), sono due: o sono migliori nell'89 perché vi interviene Pochettino, e dunque bisogna intendere che il pittore sia stimato da Prosperi, oppure, al contrario, Pochettino interviene nel '90 e dunque il suo intervento è considerato peggiorativo. Dai registri della Camera Ducale

41 Né è da sottovalutare che la chiesa appartenga a un ordine mendicante, visto il ruolo centrale che tali ordini assumono nel diffondere una religiosità di stampo chiaramente devoto.

42 Proprio Prosperi rimarca che nelle rappresentazioni in cattedrale del 1504 è vietato l'ingresso a ogni “poltrone”.

Estense sappiamo con certezza che Antonio Pochettino è pagato per la *Passione* del 1489 (cfr. *Documenti IV* 4.4.1 e 4.4.2): dunque la sua presenza è ritenuta garanzia di un buon allestimento. Questo giudizio, però, può anche sottintendere che gli apparati delle *Passioni* non commissionate dalla corte siano affidate a maestranze di minor rilievo artistico. È possibile che ad un minore impatto spettacolare corrisponda un maggiore spirito devozionale. La presenza della “pia” Eleonora, in questo senso, potrebbe esserne conferma.

Queste osservazioni mantengono la loro validità anche nel caso di un allestimento della *Passione* in piazza il 13 marzo, come riportato da fra' Paolo da Lignago. Se così fosse, infatti, ci troveremmo davanti a due spettacoli che rispondono a logiche produttive diverse e che sottintendono la compresenza di diverse culture della rappresentazione, dialettiche e non del tutto assimilabili l'una all'altra.

Il caso del 1490 non è unico. Abbiamo altre notizie di *Passioni* relative agli anni 1492 e 1494. Anche questa volta le rappresentazioni sono riconducibili agli ordini mendicanti. Nel 1492 ne riferisce Francesco Bagnacavallo, parlando di una predica «disgustosa» che tiene un frate nella chiesa di San Francesco a Ferrara (ALBONICO 2005: 374). Nel 1494 è invece ZAMBOTTI a informarci che «se fece una Passione, in Sancto Francesco, et li era grandissima moltitudine di persone: et frate Mariano predicava in vescovado, et de due anni inanti ge havea anche predicato» (p.135). La corte assiste alla predica di fra' Mariano da Genazzano, frate assai famoso e vicino agli ambienti cortigiani nonché corrispondente di Isabella (ALBONICO 2005: 40-41) ed è pertanto assente alle rappresentazioni fatte in San Francesco.

Sempre nel 1494 si tiene a Ferrara il Capitolo degli Agostiniani. In quell'occasione si rappresenta una commedia in latino, l'*Augustinus* di Pietro Domizi, fiorentino, frate dell'ordine, con già diverse commedie al suo attivo⁴³, tutte dalle finalità prevalentemente pedagogico-morali. L'*Augustinus* è dedicato ad Ercole I, scritto su richiesta dello stesso fra' Mariano da Genazzano, e si ispira alle *Confessioni* del santo d'Ippona, trattando della sua conversione e dilungandosi su questioni teologiche. La chiara matrice agiografica del testo e le velleità umanistiche dell'autore fanno di questa commedia un caso a parte rispetto al panorama culturale in cui si situano le *Passioni* fin qui analizzate. Ma la pre-

43 Sulla produzione di Domizi si veda STÄUBLE 1968: 101-105.

senza di una produzione all'interno di un ordine religioso conferma la pluralità del teatro sacro a Ferrara e la varietà dei contesti produttivi e ricettivi. Numerosi sono i livelli – e i dislivelli – culturali di cui si sostanziano le esperienze dello spettacolo sacro in città, numerosi e molteplici i momenti di emersione di questa variegata civiltà del rappresentare che manifesta il rapporto con il sacro, diverse le lingue che parlano, non sempre in comunicazione tra di loro.

Infine, da una lettera di Bernardino Prosperi a Sigismondo d'Este sappiamo che Ercole ha in progetto di far fare altre rappresentazioni, forse alcune storie del Vecchio Testamento sui tribunali in Sala Grande dove si sono rappresentate le commedie. Un possibile riscontro in questo senso lo troviamo in un pagamento del 1499 a Fino e a Bernardino Marsigli (v. *Documenti IV* 5.3.1) per lavori fatti tra il '98 e il '99. Il documento ci informa che i due pittori hanno dipinto «la montagna dal sepulchro de Christo», quindi un luogo scenico già altre volte incontrato nelle *Passioni* ferraresi. Si può supporre che Ercole abbia alla fine optato nuovamente per una *Passione*, oppure c'è da credere che le due notizie si riferiscano ad eventi diversi. In effetti Prosperi comunica un'intenzione del duca e come suggerisce Marina VECCHI CALORE (1980a: 177) nulla conferma che alla fine si sia realizzato veramente. La *Passione* invece è certa, ma è impossibile risalire alla data di realizzazione – tra il 1498 e il 1499 –. La Sala Grande del Palazzo Ducale alla luce delle esperienze degli anni Ottanta sembra spazio poco idoneo ad accogliere una *Passione*, ma l'approccio agli spettacoli sacri a corte sta prendendo una piega decisamente nuova nei primi anni del 1500.

In ogni caso le notizie che abbiamo su questi anni sono troppo scarse per azzardare una qualunque analisi. L'unico dato che sembra emergere con certezza, soprattutto in riferimento alla prima metà degli anni Novanta, è quello di una continuità della pratica in ambienti religiosi, segnatamente presso gli ordini mendicanti, da cui si potrebbe inferire una destinazione popolare di tali eventi.

Si vuole proporre una lettura di queste rappresentazioni che eviti il rinvio continuo alla committenza cortigiana o, mal celando il medesimo pregiudizio, che rimandi ad una diffusione della pratica dello spettacolo sacro dalla corte verso la città. Crediamo invece che potrebbe essere altrettanto vera l'ipotesi contraria: ossia un'assunzione a corte di una pratica cittadina. In questo senso, la *Leggenda*, di cui si è già detto, si mostrerebbe quale

primo esempio di una serie più cospicua di eventi, confermando la plausibilità – non presumiamo la certezza – di questa tesi. L'emergere solo negli anni Novanta di queste brevi notizie sarebbe spiegabile con più ragioni. La prima riguarda le fonti in genere ed è riconducibile all'aumento, già segnalato, della produzione cronachistica in questo periodo; la seconda riguarda le fonti cortigiane che potrebbero voler rimarcare la distanza tra le due “tradizioni”, dopo le esperienze di spettacolo promosse da Ercole. Si noti, infine, che tutti gli spettacoli di questi anni non lasciano traccia nei registri della Camera Ducale, eccezion fatta per il pagamento ai Marsigli del 1499. Ciò sembra confermare che non è nell'ambiente cortigiano che si possono collocare queste rappresentazioni.

«Disgustosa» la predica e «bestiale» la rappresentazione: in questi termini, riferendone a Isabella, Francesco Bagnacavallo definisce le *Passioni* del 1492 (CATALANO 1930: vol. 1, 121). Emerge in tutta la sua evidenza l'elitarismo aristocratico che svilisce lo spettacolo, quando nato al di fuori della cerchia ristretta della corte. È necessario riconoscere come la persistenza dei pregiudizi di letterati e cortigiani abbia influito negativamente sulla trasmissione delle notizie su questi eventi. Non si deve dunque considerare la mancanza di informazioni come sintomo di una minore esemplarità o peggio di una completa irrilevanza di queste rappresentazioni: cadremmo con ciò vittime dello stesso pregiudizio. Coloro che hanno avuto in mano gli strumenti culturali per tramandare la memoria di questi spettacoli, ne hanno decretato già nella loro contemporaneità l'oblio definitivo, con un atto censorio soppressivo di ogni diversità culturale che non risponda al discorso universalistico del potere. Mostrarsi consapevoli di questa negazione può aiutare a scorgere la relatività della lingua cortigiana come di una lingua tra le altre.

4 La prassi del teatro: circolarità tra sacro e profano

Si è fin qui insistito molto sull'alterità dello spettacolo sacro rispetto a quello profano, perché ci è parso che fino ad oggi negli studi la loro prossimità sia stata messa sufficientemente in rilievo, a discapito di uno scarto troppe volte taciuto e passato sotto silenzio. Certo, se si esaminano le dinamiche produttive, la distinzione in generi è più una sovrastruttura dell'analisi che non una realtà dei modi di produzione. Questa è una verità che, a forza di essere ripetuta, comincia a suonare falsa. Abbiamo mostrato infatti

come questa produzione, nel caso dello spettacolo sacro, non sia né univoca né monolitica; ed inoltre, per quanto riguarda le dinamiche di fruizione, si è appurato che sottostanno a culture e condizioni ricettive molto diverse tra loro. Vogliamo ora, prima di soffermarci sugli eventi dei primi anni del Cinquecento, riacquisire all'analisi gli elementi di circolarità tra spettacoli sacri e profani, per evidenziare così l'organicità del progetto culturale erculeo e il senso della contaminazione linguistica che egli opera. Da una prospettiva analitica ci pare di cogliere tre poli di questa circolarità: un polo ideologico, un polo di cultura materiale ed uno di speculazione intellettuale.

4.1 *Circolarità ideologica: la magnificenza*

La costruzione e la comunicazione dell'immagine devota del principe, che si mostra uomo pio e religiosissimo, risponde in qualche modo alla gestione degli affari religiosi dello Stato e alla loro attinenza con la sfera pubblica; risponde, dunque, a quella che Sabadino degli Arienti definisce la «virtù de la prudenzia», che prevede, tra l'altro, l'uso accorto della religione nell'amministrazione dello Stato ma soprattutto nella relazione che si instaura con i sudditi. D'altra parte, la duplicità dello spettacolo sacro che fonde insieme slancio devoto e grandiosità allestitiva - ancora una volta, dialetticamente, *sanctissima pompa* - esibisce nella sua realizzazione una tensione alla *magnificentia*, anche questa virtù tipica del principe rinascimentale e riconosciuta in maniera particolare ad Ercole da Sabadino. Per magnificenza deve intendersi la capacità di concretizzare in visioni, di oggetti ma anche di eventi, la grandezza e la maestosità del potere principesco. Essa è esattamente espressione evidente della propria autorità, che si incarna, oltre che nell'eleganza del vestire⁴⁴, suo primo e più immediato segno, nel mecenatismo delle arti. Come annota Sabadino degli Arienti

la magnificentia dunque considerare si debbe che in cose sumptuose, grande e sublime consiste. Come il nome de epsa suona largheza et amplitudine in expendere auro et argento in cose eminente, alte e dive ala convenientia del magnifico, secondo sempre la convinzione e stato del'huomo. E benché ella sia sorella circa della liberalitate, lei mai indulge e perdona ad spensa grande per fare cose excelse et memorande (GUNDERSHEIMER 1972B: 50).

44 Ci si accosta talvolta con sufficienza a quelle pagine delle cronache che descrivono l'abbigliamento del principe, aspetto che invece colpiva particolarmente i sudditi e sul quale Borso, ad esempio, giocò parte importante della sua immagine di principe magnifico.

La magnificenza del principe è rendere evidente il proprio potere, farne *speculum*, ove rispecchiarsi e ammirare il proprio dominio. Lo stesso Sabadino, con un breve accenno nel V libro del suo *De Triumphis religionis*, considera lo spettacolo come manifestazione di tale virtù principesca, che esplicita un potere che è *in primis* potere di spesa: «non hai anchora ... perdonato a spesa grande in fare morale representationi come se facevano in le sene e theatri deli romani principi» (GUNDERSHEIMER 1972B: 78). Pur non specificando la tipologia di rappresentazioni, è evidente che si riferisca qui principalmente al teatro profano, accostato, infatti, subito dopo a «le glorie e li triumphi d'arme, de giostre e tornamenti». Si coglie qui appieno un movente centrale dello spettacolo cortigiano, che consiste in una esigenza di visibilità, ma anche nella necessità compiaciuta di un riscontro, nell'evidenza del costruirsi e del rinsaldarsi di un'immagine pubblica con specifici connotati. Quest'immagine, però, non è univoca e definita ma plurima e indeterminata, non si risolve in contorni netti ma esplora una gamma ampia di *virtutes*. La tensione alla visibilità e alla grandezza, oltre a costituire un tratto specifico di quello stile del dispotismo di cui parlava GUNDERSHEIMER (1973), è strumento dell'affermazione del proprio potere. In questi termini, quale che sia l'immagine che si vuole trasmettere, o di principe liberale o di principe religioso, l'obiettivo è comunque connesso e sottomesso al discorso del potere. Il progetto culturale di Ercole piega a questa logica politica, molto più di quanto non avesse fatto Leonello, ogni espressione culturale, inserendola in un sistema di patronaggio delle arti che risponde, certo, all'ideale della magnificenza⁴⁵ ma che non si acquieta in questo. Se le pratiche sia dello spettacolo sacro⁴⁶ che di quello profano trovano nella corte e nel principe il proprio motore e la propria committenza, ciò comporta che entrambe rispondano in qualche misura a questa stessa logica. Le fonti non mancano di sottolineare la grandezza e la sontuosità degli apparati, rimarcando dunque quella capacità di spesa che è tratto primo della magnificenza. Questo è vero per lo spettacolo profano come pure per lo spettacolo sacro, tuttavia in quest'ultimo caso è bene ribadire che la risposta dei cronisti/spettatori non è sempre la

45 Sulla teoria della magnificenza il rimando è a FRASER JENKINS 1970 e spostando la problematica indietro di almeno un cinquantennio rispetto al precedente studio GREEN 1990. Ovviamente non manchiamo di sottolineare che è proprio GUNDERSHEIMER 1972B ad affrontare il ruolo della magnificenza nel mecenatismo di Ercole.

46 Ci riferiamo qui nello specifico agli spettacoli di committenza cortigiana, ma abbiamo già visto che non tutto lo spettacolo sacro è riconducibile al duca.

stessa. Non ci pare ad esempio che si parli in termini di magnificenza della *Passione* del 1481, mentre il dato è presente, ma non esplicito né sostanziale, nel 1489 ed emerge, infine, con più evidenza negli spettacoli del 1503 e del 1504, quando, non a caso, le principali fonti sono di estrazione cortigiana (soprattutto Prospero e Isabella d'Este)⁴⁷. Bisogna riconoscere una dialettica tra valori che si infondono nello spettacolo e valori realmente colti. Da un punto di vista progettuale, dunque dei valori proiettati, la prossimità tra spettacolo sacro e spettacolo profano si fonda proprio su questa connotazione ideologica.

4.2 *Circolarità materiale: maestri apparatori*

In realtà le connessioni sono ancora più profonde, la contiguità è tale perché è primariamente coincidenza di uomini, di progetti e di oggetti: gli stessi allestitori, verosimilmente gli stessi supervisor, le stesse macchine. Dai registri camerale i pagamenti sia per le sacre rappresentazioni che per le commedie sono segnati diverse volte con un termine simile: si parla della *fiesta de la Passione* come della *fiesta di Menechino*, a sottintendere per gli ufficiali della munizione lo stesso impegno operativo. Un gruppo omogeneo, e tutto sommato ridotto, di allestitori lavora per la casa d'Este in diverse occasioni e per svariati motivi, sempre però riconducibili all'ambito della visibilità pubblica. In un certo senso questi specialisti del fare festivo sono gli esperti della cultura materiale della magnificenza, coloro che traducono il progetto politico ed ideologico del duca in prassi ed in visioni concrete. Tra questi, Giovanni Bianchini detto Trullo, Antonio Pochettino, Domenico del Cavallo, Nicolò Cuogo, Fino e Bernardino Marsigli, Bartolomeo Brasone.

Si tratta di artisti tra i più apprezzati in corte, a giudicare dalle continue commissioni. Alcuni paiono essere dei veri e propri specialisti dell'effimero, impegnati in quasi tutte le occasioni festive, dagli addobbi delle sale di corte alla trasfigurazione degli spazi urbani. Nello specifico il Bianchini è il pittore della testa del dragone, del monte/sepulcro, del crocifisso e della croce con la montagnola per la *Passione* del 1481 (*Documenti IV* 3.5), ma esegue «molti lavori» anche per l'*Anfitrione* del 1487 (*Documenti IV* 7.1.3). Da alcuni documenti (il 7.1.2 e il 7.1.3) si desume, tra l'altro, che la struttura del tribu-

47 Ma non nemmeno queste fonti mancheranno di sottolineare che si tratta di «cose de gran devozione».

nale - la «fabbrica» - in quell'occasione è affidata ad altri «marangoni», mentre il Bianchini, pittore, lavora solo alla fase decorativa e quindi alla resa scenica degli spazi. Lo stesso è pagato anche per aver «poste in merli» delle assi di legno «per el Menechin e per la festa de Amphetrimon». È dunque lui l'autore dei muri «dipinti in fogia de castello e citade» che i cronisti annotano con puntualità e meraviglia, e che ritroviamo sia negli spettacoli plautini che nella *Passione* del 1489. La sua presenza anche in quest'occasione è confermata da alcuni pagamenti della camera ducale (Documenti IV 4.4.2 e 4.4.3).

4.2.1 I legami con la tradizione fiorentina

Data la rilevanza dell'impegno di Bianchini nella vita materiale dello spettacolo, è legittimo chiedersi quale sia stata la sua formazione. Il Trullo, come è anche soprannominato, lavora durante gli anni Settanta del secolo insieme al maestro Titolivio, allestitore con Antonio da Firenze in occasione dell'ingresso in città di papa Pio II nel 1459 (cfr. *supra*, cap. II 3.1). La cosa è confermata da molti documenti della Camera Ducale, per pagamenti di lavori fatti insieme. In uno di questi documenti è specificato che i due sono compagni (FRANCESCHINI 1993-97: p. II, t. I, 140). Considerata l'età avanzata di Titolivio in quel periodo⁴⁸, possiamo credere che il giovane Bianchini sia stato a bottega da questi. La circostanza conferma le radici non solo intellettuali ma anche materiali della cultura teatrale ferrarese negli anni di Leonello e nei contatti che questi promosse con Firenze (cfr. *supra* cap. II 5.1). Il legame con la scenotecnica fiorentina, tutt'altro che ovvio, non è – come per una convenienza storiografica è stato spesso suggerito – dovuto all'esigenza ferrarese di rifarsi ad una maggiore e più radicata tradizione di spettacolo sacro, ma passa piuttosto dalla diffusa pratica festiva, attecchendo nell'humus culturale di quella che abbiamo definito la lingua religiosa. È questa la cultura che informa la prassi del teatro a matrice devota.

Una definitiva conferma di questi rapporti con la tradizione fiorentina viene dall'attività che in occasione delle *Passioni* svolge il padovano Domenico di Paris, detto anche Domenico del Cavallo e cognato di Nicolò Baroncelli. Dopo la morte di questi nel 1453, la bottega viene gestita da Domenico, che completa le commissioni fatte al fiorentino. A lui spettano, ad esempio, il *San Giorgio* e il *San Maurelio* facenti parte del-

⁴⁸ La prima attestazione della presenza di Titolivio nei registri della Camera Ducale Estense di cui siamo a conoscenza risale al 1450 (FRANCESCHINI 1993-97: p. I, 339).

la *Crocifissione* di Baroncelli in Cattedrale (MATTEUCCI 1964: 440). Ricordiamo che Baroncelli è anche l'ideatore/realizzatore dell'ingegno per l'ingresso trionfale di Borso a Reggio Emilia, dopo la nomina dell'Estense a duca. E Domenico per quell'occasione lamenta ritardi di pagamento, come attestato da una lettera di Malatesta Ariosti al Capitano di Reggio (LEVI 1899: XX), segno che all'ingegno lavorò tutta la bottega e non solo Nicolò. Per la *Passione* del 1489 il Paris è impegnato a realizzare diavoli (*Documenti IV* 4.4.3) e, cosa ancora più interessante, viene pagato per istruire altri in quella tecnica. Ma Domenico lavora anche agli archi trionfali per l'ingresso di Anna Sforza, in occasione delle nozze con Alfonso d'Este nel 1491, e, ormai anziano, all'ingegno del *Paradiso* per la *Passione* del 1503 (*Documenti IV* 8.4.8 e 8.4.14). Non è pertanto da escludere che a quest'ingegno, presente anche nell'*Anfitrione*, abbia lavorato già dal 1487.

D'altra parte, Domenico di Paris sembra essere uno dei pochi artisti dalla notevole competenza tecnica a lavorare agli spettacoli. Sebbene egli sia noto maggiormente come scultore, il documento del 1503 non si presta a dubbi di sorta sul suo intervento scenotecnico⁴⁹. L'aver lavorato con Baroncelli, forse direttamente impegnato nella realizzazione dell'ingegno con San Prospero e San Pietro che incoronano il duca Borso, e l'averlo ritrovato dopo più di un trentennio ancora alle prese con una macchina per il *Paradiso* mostra i tempi lunghi e le vie sotterranee di cui si sostanzia la cultura materiale del teatro e la persistenza delle sue pratiche, oltre i progetti politici che la animano.

Domenico di Paris e Giovanni Bianchini, il ruolo dei quali nell'allestimento degli spettacoli sacri è di assoluto rilievo, sono anelli di una non evidente ma documentabile catena trasmissiva di saperi, tecniche e conoscenze, che non disdegnano di trasmettere a loro volta ad altri. Lungo questa direttrice sono legati sottilmente ma indissolubilmente alla pratica festiva fiorentina.

Di Pochettino, dei fratelli Marsigli, del Cuogo e di tanti altri artisti abbiamo numerose testimonianze. Si tratta di artisti di non grosso calibro, chiamati spesso per le occasioni festive e dunque protagonisti in prima linea della vita spettacolare, impegnati per allestimenti di tornei, di ingressi trionfali, di processioni, di feste, di rappresentazioni sacre o di commedie. È questa cultura materiale dello spettacolo l'aspetto più determinante e convincente della circolarità tra spettacolo sacro e spettacolo profano e del

⁴⁹ Anche questo caso mostra una disposizione all'oblio dell'"effimero teatrale" a favore della memoria solidificata dell'arte.

legame fondamentale che questi mantengono con la molteplicità culturale della festa cittadina (e non solo di corte).

4.3 *Circolarità intellettuale: gli Spectacula di Pellegrino Prisciani*

Questa dimensione della cultura materiale e questa attenzione alle esperienze oggettive della vita spettacolare ferrarese orientano anche la riflessione teorica sul teatro. Il trattatello di Pellegrino Prisciani sugli *Spectacula*⁵⁰ esibisce la consapevolezza di una prassi, che diviene supplemento di senso nella ricostruzione mentale dell'antico. L'opera di Prisciani, «retore, storico, poeta, professore allo studio di Ferrara, uomo dottissimo nell'età sua e grande amatore di libri» (BERTONI 1903: 28-29), è di fatto marginale nella elaborata vicenda dell'esegesi vitruviana (RUFFINI 1994: 170). Il suo intento non è quello della restituzione filologica del trattato di Vitruvio, quanto quello di fornire al progetto teatrale di Ercole una dimensione intellettuale che lo nobiliti, proiettando e sovrappo- nendo quelle pratiche all'immagine "riadattata" del teatro antico. Già il prologo è una esplicita dichiarazione di intenti:

Quelli vechioni et sapientissimi Greci prima, et doppo li Itali, istituirono li spectaculi in le citate, non solamente per festegiare et dare piacere a li populi, ma per utilitate ancora et non piccola de le loro Republice [...]

Et se rectamente consideremo il facto, essendo che alcuni de li spectaculi siano ritrovati a delectatione de la pace et ocio, et altri al studio de la Guerra et de le facende, cognosceremo che nel primo senza dubio se adduce et nutrica grande incitamento de ingegno, vigore de menti et forza de intellecto, et nel altro meravigliosamente accrescersi forza de animo et valentigia del corpo; et in l'uno et l'altro vi esser una certa et costante via, la quale grandissimamente conferisca et ad ornato, beleza et salute de la patria [...]

Non mancho nui dovemo laudare Vostra Celsitudine, la quale cum tanti e tanto ordinati spectaculi, congregi questo suo fidissimo et dolce populo; lo delecti, lo amaestri in questo suo mondano vivere, lo inviti al studio et al farsi docti homini ad honore et beneficio non mediocre de tuta la Republica (MAROTTI 1974: 53-54).

L'intento encomiastico si traduce, come tipico nella cultura umanistica, in proiezione del presente sul passato, ma in questo caso, molto più evidentemente che per i guariniani, lo studio dell'antico è pretesto per celebrare i fasti del presente. Nel tessere le lodi del duca Ercole I quale promotore della rinnovata esuberanza culturale che permea

50 L'edizione moderna del trattato di Prisciani si deve a Ferruccio MAROTTI 1974 e più recentemente a Danilo AGUZZI BARBAGLI 1992, a cui si rinvia anche per un inquadramento della figura di Prisciani e per la bibliografia di riferimento. Segnaliamo inoltre l'ancora valido ROTONDÒ 1960.

la corte estense, Pellegrino Prisciani ci restituisce i tratti di quella che si configura come una vera e propria “politica della rappresentazione”, calcolata, lungimirante, accattivante, pedagogica: la sempre più frequente messa in scena di spettacoli sacri, la sontuosità delle feste, la rivalutazione e la volgarizzazione delle commedie latine di Plauto e Terenzio divengono gli strumenti di una sagace strategia del pubblico consenso. Prisciani non indugia in classificazioni di genere, non si attarda a fare distinzioni tra spettacolo sacro o plautino o cortese. Conosce gli obiettivi del duca, li condivide, li magnifica, li proietta sulle esperienze. Dalla sua prospettiva la contiguità tra le diverse pratiche è coerente con l'ideologia cortigiana; affianca alle motivazioni della magnificenza quelle di un paternalismo pedagogico. La devozione che Prisciani nutre per il suo duca è emblematicamente contenuta nel parallelismo che introduce gli *Spectacula*: l'intento edificante, esemplare e virtuoso del teatro classico è speculare alla funzione ricreativa ma anche esortativa e formativa della stagione teatrale fervidamente patrocinata da Ercole. Il Prisciani magnifica la versatilità con cui il duca riattualizza le prerogative di un teatro che civilizza e compatta, che diletta e insegna. Un teatro a servizio del buon governo.

Abbiamo abbondantemente segnalato quali impercettibili ma inequivocabili incrinature nasconda questa immagine apparentemente omogenea. Ma crediamo che si possa cogliere oltre l'ideologia, un ulteriore termine della riflessione intellettuale che specifichi questa volta una contiguità di stampo diverso, esattamente nella direzione di un “frantendimento” della lettera vitruviana, teso a reintegrare la tradizione scenica delle sacre rappresentazioni per una accezione allargata dei luoghi teatrali.

Spectacula sono infatti i luoghi degli spettacoli, non gli eventi. Su questi si concentra la riflessione di Prisciani e più in un'ottica pratica, «finalizzata ad un'immediata riutilizzazione teatrale» (RUFFINI 1983: 87), che non in una prospettiva teorica di recupero filologico del testo. Il rapporto con l'opera dell'Alberti, che abbiamo visto essere anche questa di committenza ferrarese, diviene allora privilegiato, perché, come notava Ruffini, «nel panorama del tempo, unico tentativo di interpretazione *autonoma* di Vitruvio» (1983: 88). In questa dialettica con il *De re aedificatoria* lo scarto che mostra una diversa sensibilità rispetto al maestro si situa proprio nella cognizione di una pratica radicata e diffusa. Laddove il trattatello integra Alberti sulla tripartizione della scena in base ai generi drammatici, argomento affrontato solo genericamente dall'architetto ge-

novese, Prisciani palesa un'esperienza diretta delle soluzioni scenografiche attuate a Ferrara:

per li tragici gli bisogna adornamenti, palazi, colone et signi et altri regali apparati. Per li comici: edifici privati et da cittadini cum sue fenestre et ussi ad similitudine de communi edifici. Per satyrici bisogna adornarla de arbori, spelunche, silve, monti et altre simile parte agreste (MAROTTI 1974: 63).

Si direbbe che Prisciani si limiti a riproporre Vitruvio:

genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem profectusque (?) fenestris dispositos imitatione, communium aedificiorum rationibus; satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodi speciem deformati (MIGOTTO 1992: 224-226);

tuttavia, considerato che Vitruvio in Prisciani è mediato dalla lezione dell'Alberti, il quale non parla di case private ma di colonne «ex domorum imitatione»⁵¹, il passo su riportato dell'umanista ferrarese denuncia una chiara consapevolezza delle coeve esperienze teatrali a Ferrara, e nella presenza, per la scena comica, di edifici privati «cum sue fenestre et ussi» un sicuro riferimento alla scena di «città ferrarese» (MAROTTI 1974: 29). Forti di questo precedente, ci vorremmo soffermare brevemente sulla scena satirico/pastorale, adornata con «arbori, spelunche, silve e monti».

Occorre precisare che Prisciani scrive il suo trattatello tra il 1486 e il 1501. Quest'ultima data, proposta da ROTONDÒ (1960), appare la più probabile ed è oggi sostanzialmente accettata dagli studiosi⁵². In questo periodo, le tipologie scenografiche presenti a Ferrara sono sostanzialmente due: la scena di città e la scena degli spettacoli sacri a luoghi deputati. Abbiamo visto che in realtà queste due scene si integrano a vicenda e i luoghi delle rappresentazioni sacre includono la visione della “città ferrarese”, soprattutto nella concezione unitaria dello spazio e nella presenza delle case⁵³. Certo, in quel periodo, si sono messi in scena spettacoli che da un punto di vista drammaturgico non sono riconducibili né ai volgarizzamenti dei classici né al *Passio* cantato con inserti volgari

51 Questo passaggio cruciale sulla tipologia delle tre scene da Vitruvio a Prisciani per il tramite di Leon Battista Alberti è analizzato da Ruffini in CRUCIANI-FALLETTI-RUFFINI 1994: 172.

52 Accettata tra gli altri dallo stesso RUFFINI 1983.

53 Gli stessi spettacoli plautini mostrano a loro volta di integrare la scena a luoghi deputati del teatro sacro, si pensi alla nave dei *Menecmi* o anche le due montagne e il paradiso dell'*Anfitrione*.

del teatro sacro. Uno di questi è il *Cefalo*⁵⁴, la “fabula” di Nicolò da Correggio, che prevede tra i suoi cinque atti intermezzi con cori di ninfe ed egloghe. Ma sappiamo per certo dallo Zambotti che la scena del *Cefalo* è identica a quella dei Menecmi, «un tribunale che pareva uno Castello» «cum caxe in fogia de castello e citade» (*Documenti IV* 6.8): nulla di riconducibile ad una scena satirica. Lo stesso discorso valga per gli intermezzi delle commedia, che almeno nel caso dell'*Andria* sono di ninfe e selvaggi, ma ovviamente non prevedono un diverso allestimento dello spazio. Un caso particolare è ancora il *Timone*⁵⁵ di Boiardo, del quale non sappiamo se sia stato rappresentato, ma le cui indicazioni nel testo sembrano riferimenti precisi ad una messa in scena. Il *Timone* prevede una scena superiore ed una inferiore ed alcuni luoghi propri per l'azione: un sepolcro e il monte. La prossimità scenica con le soluzioni della sacra rappresentazione è evidente. Proviamo allora a rivedere la scena del teatro sacro e per evitare l'influenza della prassi spettacolare profana, riconoscibile nella *Passione* del 1489, ci soffermiamo nuovamente sulla *Passione* del 1481. Sul tribunale, nella Cappella Ducale, sono presenti: la testa del drago, un monte cavo/sepolcro, la croce e, come abbiamo individuato dai documenti, «una siepe de legname». Abbiamo rapportato questa siepe al «bosco de rovere spesso» in cui consisteva la scena per la *Festa di san Giorgio* del 1444. Così stando le cose, almeno tre elementi propri dello spettacolo sacro, la grotta, la siepe e il monte, sono presenti anche nella scena satirica. «Spelunche, silve e monti» traduce Prisciani, ma come nel caso della scena comica, questa traduzione nasconde l'esperienza delle pratiche coeve.

Per l'umanista Prisciani, capace di conformare la visione del presente all'immagine del passato, lo spettacolo sacro è un momento di ammaestramento del popolo, come le altre esperienze teatrali e come già avevano intuito «quelli vechioni et sapientissimi Greci». Ma la prossimità tra teatro sacro e teatro profano in lui non risponde solo alle motivazioni ideologiche del potere, ma si struttura attraverso l'elaborazione intellettuale e il gusto antiquario.

54 Il *Cefalo* di Nicolò da Correggio è stato edito da TISSONI BENVENUTI 1983.

55 Una ristampa anastatica dell'edizione del 1500 a Scandiano del *Timone* si deve alla Forni, con una premessa di Roberto Trovato (v. in bibliografia BOIARDO 1500).

5 Le rappresentazioni del 1503

Se lo spettacolo sacro negli anni Novanta lascia dietro di sé delle tracce che indicano matrici culturali altre rispetto alla corte, questa nello stesso periodo vive un momento di intensa e fervida attività teatrale. Dopo le esperienze degli spettacoli plautini nel 1486 e nel 1487⁵⁶, volgarizzamenti ora anche terenziani continuano ad essere messi in scena per tutto il decennio seguente. Giusto per dare delle coordinate, ricordiamo alcuni eventi essenziali. Nel 1491, per le nozze di Anna Sforza con Alfonso d'Este, si allestiscono nuovamente i *Menecmi* e *l'Anfitrione* e in più una novità: *l'Andria* di Terenzio; ancora i *Menecmi* nel 1493 a Ferrara, mentre Ercole porta a Pavia i *Captivi*, il *Mercator* e il *Penulo*. I festeggiamenti del carnevale del 1499 sono ricchi di spettacoli – *Trinummo*, *Penulo*, *Eunuco* –, replicati più volte. Lo spettacolo diventa il momento culminante nella cornice organica della festa. L'omogeneità culturale della Ferrara ducale dà continuità e compattezza alle pratiche, mentre la continua tensione sperimentale le rinnova e le vivifica. Dagli spettacoli plautini in cortile, gli allestimenti si sono spostati nella Sala Grande del Palazzo Ducale. La dimensione della festa cortigiana si trasferisce dallo spazio pubblico ad uno spazio privato: la corte si ripiega su se stessa. Sono anni in cui i cronisti di estrazione popolare lamentano la scarsa udienza che Ercole concede ai sudditi.

In questo panorama di estrema effervescenza spettacolare ma anche di totale auto-referenzialità della corte, si inseriscono gli spettacoli sacri del 1503 e del 1504 in Duomo. La scelta dello spazio ha un rilievo particolare. «La Cattedrale segna la città per tutti coloro che la abitano, anche se non la partecipano come fedeli» (VARESE 2009: 27). Se il Castello e il Palazzo Ducale sono i simboli del potere e della magnificenza estense, la Cattedrale si presenta come centro propulsore dell'identità cittadina e come momento aggregativo della vita religiosa.

In questo periodo, Ercole sta cercando di influire in maniera più decisiva negli affari religiosi, cercando di inglobarli dentro le logiche della gestione statale. Come osserva Folin

56 Ma nel 1487 si mette in scena anche la *Fabula di Cefalo* di Nicolò da Correggio.

se [...] sin dall'ascesa al trono Ercole si era sempre presentato ai sudditi in guisa di «religiosissimo principe», al tramonto della sua lunga vita il duca dedicò ogni energia a portare a termine quello che si potrebbe definire un vero e proprio programma di rifondazione religiosa ed ecclesiastica della capitale, nel tentativo di aggiornare le funzioni tradizionali della 'religione cittadina' locale alle istanze di una Signoria territoriale (FOLIN 2001: 276).

All'interno di questa rinnovata politica, allora, assume un valore peculiare la nuova collocazione degli spettacoli sacri. In quanto eventi fruiti in un'ottica di pratica religiosa più che di ostentazione magnificente, questi si sono mostrati validi strumenti di una strategia orientata alla trasmissione dell'immagine devota del principe. La loro riproposta, all'interno dello spazio religioso per eccellenza, porta a compimento definitivo un'opera di colonizzazione simbolica degli spazi che ancora si mostrano refrattari alla gestione estense. I rapporti con la Santa Sede sono sempre stati difficili ed anche ora nonostante la nuova parentela con il papa, acquisita grazie al matrimonio di Lucrezia Borgia con Alfonso, le relazioni diplomatiche tra i due stati rimangono tese; pesa su questa situazione, l'opzione filo-francese di Ercole. A causa di questi rapporti la nomina del vescovo di Ferrara è stata indirizzata verso uomini non sempre graditi agli Estensi e quasi mai sudditi del ducato. Ma con la morte di Alessandro VI, il nuovo papa Pio III, rimasto sul soglio pontificio per soli 26 giorni, fa in tempo a nominare Ippolito d'Este vescovo di Ferrara. La politica di Ercole aggiunge così un altro importante tassello nella gestione statale della religione. In questo quadro più generale va collocata la scelta del vescovado come nuovo spazio per gli spettacoli sacri.

Dopo circa un ventennio di pratica scenica e dopo le intense esperienze degli spettacoli profani dal 1486 in avanti, la più chiara e definita cultura spettacolare, ormai fortemente radicata e meno sperimentale nei suoi esiti, condiziona in maniera evidente anche l'allestimento del teatro sacro. Nonostante la nuova cornice in cui si collocano, gli spettacoli di questi anni mostrano una netta preponderanza dell'elemento spettacolare a discapito di quello devoto.

C'è infine un ulteriore fattore che concorre a questa minore qualità devozionale dello spettacolo sacro. Nell'ottobre del 1493 viene a mancare Eleonora d'Aragona. La sua presenza di radicata e convinta pietà cristiana è stata mediatrice tra le istanze della religiosità di Stato del duca, talvolta più apparente che sincera, e la religione dei sudditi. La duchessa, che non ha mai disdegnato di mostrare pubblicamente e negli spazi propri

del culto cittadino la sua devozione, ha smorzato in qualche modo gli eccessi di pomposità di Ercole, indirizzandoli verso una fisionomia più propriamente religiosa. La sua assenza può aver influito in questa direzione ed il fatto stesso che a Corte si siano attesi dieci anni prima di rimettere in scena uno spettacolo sacro suggerisce che il ruolo di Eleonora, discreto e appartato, sia stato determinante nel radicamento della teatro a matrice religiosa a Ferrara.

5.1 *Passione, Annunciazione e Adorazione dei Magi*

Il 1503 è un anno particolarmente intenso e ricco di allestimenti. Durante il Carnevale si mettono in scena *'Aulularia*, la *Mustellaria*, *'Eunuco* e i *Menecmi*; in aprile invece gli spettacoli sacri in Cattedrale si aprono con la *Passione* il giorno del Venerdì Santo – quell'anno il 14 –, seguono poi un'*Annunciazione* il 29 e un'*Adorazione dei Magi e strage degli innocenti* il 30. Già da questo programma si rende manifesto come venga a mancare la connessione con il calendario liturgico, fondamentale per le rappresentazioni degli anni Ottanta ma anche per quelle degli ordini mendicanti negli anni Novanta. Lo spettacolo diviene un momento espressivo autonomo nella cornice elaborata della festa, mentre le sue tangenze con il contesto rituale si fanno più esili. In questo deterioramento della matrice devota, mostra una certa tenuta la *Passione* del Venerdì Santo, per la sua organicità calendariale ed anche per la sua coerenza rituale, messa in scena immediatamente dopo la messa.

In Cattedrale si costruiscono un palco davanti all'altare grande e di fronte verso il pulpito un "teatro"⁵⁷ con dieci gradoni, su cui si sistemano le «zintildonne» e Lucrezia Borgia. Il duomo è allestito come la Sala Grande in occasione delle commedie, con i tribunali da un lato e i "teatri" per gli spettatori nobili di fronte. La scena è quella consueta, con la testa del serpente ad indicare la porta dell'inferno e il monte Calvario su cui è collocata la croce. Zambotti osserva che la testa del drago/serpente è «tanto lunga e larga che ge stava persone in piedi». Dal momento che il cronista conosce bene quest'ingegno, per averlo già visto nell'81 e nell'89, dobbiamo supporre che la dimensione questa volta sia maggiore, tanto da essere notata e specificata. Il luogo è più evidente sia in lun-

57 Ricordiamo che Zambotti chiama teatro il posto riservato agli spettatori, indizio eloquente di come teatro sia il luogo per vedere e per esser visti e di come quegli spettatori si offrirono essi stessi in quanto spettacolo.

ghezza che in larghezza, ma soprattutto è in grado di accogliere persone in piedi. Ciò significa che probabilmente, come abbiamo già supposto per il 1481, le altre volte l'ingegno consistesse semplicemente in una testa meccanica per nascondere il passaggio verso una parte retrostante alla scena, mentre in questo caso sembra che la fattura sia tale da consentire ai cantori/patriarchi di stare dentro fino a quando non escono dal Limbo, cantando «suavemente laude». Ma il vero nodo spettacolare della scena consiste nell'ingegno del *Paradiso*, costruito in alto verso il tetto e che ad un certo punto si apre e da cui discende un angelo che presenta un calice a Cristo in orazione nel Getsemani.

Anche quest'ingegno è già noto a Ferrara, dalla messa in scena dell'Anfitrione nel 1487: Ferrarini lo descrive minuziosamente nella sua *Cronaca (Documenti IV 6.7.2)*. In quell'occasione viene rappresentato l'Olimpo pagano da cui discende Giove, alla fine del V atto, per risolvere gli equivoci della commedia. Per gli eventi del 1503, invece, l'ingegno è il *Paradiso* cristiano, dove si mostra assiso sulle nubi Dio Padre attorniato da angeli, che talvolta scendono fino a terra. In questa presenza ricorsiva dell'ingegno in forme spettacolari diverse si rivela la compattezza culturale della vita teatrale ferrarese e l'ideologia organica della sua committenza, come pure la circolarità della cultura materiale e la centralità di quella ristretta cerchia di festaioli, che ha raggiunto una elevata competenza tecnico-allestitiva. Ricordiamo che anche in quest'occasione lavorano i soliti allestitori: Fino e Bernardino Marsigli, Bartolomeo Brasone, Stefano di Donnabona, Domenico del Cavallo⁵⁸, i quali quello stesso anno allestiscono anche le commedie in Sala Grande (*Documenti IV 8.3*). L'ingegno del *Paradiso* è, infine, un'ulteriore spia che segnala negli spettacoli sacri un supplemento d'attenzione verso l'elemento propriamente spettacolare.

Da quanto riusciamo a intuire dai documenti (v. *Documenti IV 8.1.1*), la *Passione* del 1503 presenta una struttura delle azioni ormai tipizzata e definita dalla consuetudine, per quanto si abbia l'impressione che nel caso del 1489 la drammaturgia sia stata più composita. Tuttavia questa diversa percezione può essere semplicemente dovuta alla descrizione più dettagliata che ne lascia Ferrarini in quell'occasione. A tal proposito, è da notare che la descrizione di Zambotti, più che seguire lo sviluppo drammaturgico dell'a-

58 Giovanni Bianchini è nel frattempo morto come si desume da un documento riguardante il figlio Alberto del 1495, conservato presso l'ASF, *Archivio Notarile Antico di Ferrara*, Notaio Benedetto Lucenti, matr. 233, Pacco 1, Prot. 1495, c. 7, pubblicato da FRANCESCHINI 1993-97: vol. II, t. 2, 192.

zione, segue la dislocazione dello spazio scenico, descrivendo così le azioni solo a partire dalla scena e dell'uso fattone. Il principio che muove la scrittura di Zambotti si rende evidente in maniera chiara nella struttura della frase, impostata sempre secondo lo schema luogo→azione-che-lo-riguarda. Coerente con questo principio, Zambotti accenna alla Crocifissione solo alla fine della sua descrizione, mentre, come al solito e come ovvio drammaturgicamente, questa precede la discesa al Limbo e la liberazione dei Santi Padri. La peculiarità della testimonianza del giurisperito ferrarese suggerisce l'assoluta centralità e rilevanza, quantomeno nella sua personale visione, dell'allestimento e della scena più che della drammaturgia. È evidente come sia proprio la scena l'elemento di maggior impatto spettacolare, che più si fissa nella memoria e nell'esperienza dello spettatore Zambotti, e – forse – anche degli altri spettatori.

L'*Annunciazione* del 20 aprile viene rappresentata sugli stessi tribunali e con una simile strutturazione dello spazio. Ad informarci sullo spettacolo è un documento d'eccezione: una lettera di Isabella d'Este al marito Francesco Gonzaga (*Documenti IV* 8.2)⁵⁹, in cui la marchesa descrive dettagliatamente l'evento, non senza annotare che si tratta di un allestimento «di grandissima spesa e assai sumptuosa».

La rappresentazione comincia con uno «spiritello» che annuncia l'argomento, parlando dei profeti che hanno predetto la venuta di Cristo, i quali profeti, man mano che lo spirito parla, escono e dicono la loro profezia in volgare. Poi è la volta di Maria che recita alcuni versi delle predette profezie, trovandosi «sotto un capitello, levato super colone ad octo cantoni». Nel mentre si apre il cielo e appare Dio Padre, che sembra sospeso poiché «non se descernea dove posasse», ed è attorniato da sei angeli anche loro sostenuti in aria con ferri. Nel mezzo vi si trova Gabriele al quale Dio rivolge la parola. A quell'ordine Gabriele scende fino all'altezza dell'organo «cum mirabile artificio» e al suo movimento dai piedi gli cadono «infiniti lumi [...] che in vero fu una cosa digna da vedere». Gabriele, grazie ai congegni di ferro nascosti da una nuvola, arriva in terra ed annuncia a Maria l'incarnazione di Cristo, dopodiché torna in *Paradiso* dove altri angeli, con torce bianche in mano, sono sospesi in aria in maniera che «quasi faceva-

59 La lettera, edita da Carlo D'Arco nell'*Appendice all'Archivio storico italiano* (1845) e ripubblicata dal D'ANCONA (1891: vol. 2, 390-391), riporta come data il 24 aprile. D'Ancona sulla base delle cronache che fanno riferimento al 20 aprile, suppone che si tratti di una replica (1891: 392n), tuttavia la cosa appare assai improbabile (cfr anche VECCHI CALORE 1980A: 179).

no timore a vederli», mentre si odono canti e suoni. La rappresentazione continua con la visita a Santa Elisabetta e a seguire il sogno di Giuseppe, durante il quale si apre nuovamente il cielo, da dove un angelo ridiscende a rassicurare il santo sulla nascita del Cristo. Infine, con Giuseppe che narra la visione e annuncia la fuga in Egitto si chiude lo spettacolo, della durata di due ore e mezzo.

Dalla precisa descrizione di Isabella si evince, in maniera chiara, l'assoluta preponderanza dell'elemento spettacolare e la centralità che assume nella narrazione l'ingegno del *Paradiso*, il quale si apre per ben due volte, quasi che tutta la drammaturgia dello spettacolo sia costruita in funzione dell'effetto e della meraviglia che suscita il complesso apparato. Questo rilievo è anche presente nella notizia riportata da fra' Paolo da Lignago (*Documenti IV* 8.3.1), di solito assai più sbrigativo nel riferire notizie del genere. Come notato, però, da Marina VECCHI CALORE (1980a: 180), il frate in questo caso riprende le parole della *Cronaca estense incompleta*, conservata presso l'Archivio Segreto Estense (Archivio di Stato di Modena). Anche queste cronache dunque riportano come elementi salienti dello spettacolo le peculiarità dell'allestimento scenico: i tribunali, la cappelletta dove si trova Maria e l'ingegno del Paradiso.

Ancora effetti spettacolari, come l'apparizione della stella e, nuovamente, la visione del paradiso, sono al centro dell'*Adorazione dei Magi* del 30 aprile, di cui riferisce fra' Paolo da Lignago ma anche Isabella in una lettera del 3 maggio (*Documenti IV* 8.2.2 e 8.3.2), mentre il solito Zambotti si limita a dire che «se representò in vesquado como li Magi andòno ad adorare Jeshù Xristo al presepio con gran devotione» (*Documenti IV* 8.1.3). È la stessa Isabella a ribadire che, se questo spettacolo fu divoto e pietoso⁶⁰, fu comunque quello precedente «dove acadete lo aprire del paradiso et l'ordine del descender de li anzoli [...] cosa bellissima da vedere». In un certo senso si è consumato l'effetto della sorpresa ed il valore del meraviglioso quale autentico movente della rappresentazione.

5.1.1 Il ciclo della natività a Pasqua: un'ipotesi

A proposito del luogo scenico dove si trova Maria per lo spettacolo dell'*Annunciazione*, Clelia Falletti sottolinea il rilievo di «quell'edicola ottagonale la cui valenza sim-

60 Aggiungendo anche che alcune parti furono lunghe e fastidiose.

bolica e figurativa è di lunga durata e larga diffusione» (CRUCIANI-FALLETTI-RUFFINI 1994: 149). Se ne è certo il riferimento simbolico, la reale conformazione della cappella/edicola è tutt'altro che pacifica, dal momento che in Isabella si parla «di un capitello, levato super colone ad octo cantoni» (D'ANCONA 1891: 391). Letteralmente ad essere ottagonali sembrano le colonne più che il capitello, ma si potrebbe trattare anche di colonne a base ottagonale; in ogni caso appare abbastanza evidente che lo spazio ottagonale non circonda Maria, ma si trovi sotto o comunque alla base di questa struttura. La presenza del tempio/edicola ottagonale è assai diffusa nella pittura dell'epoca, ma anche nella figurazione teatrale rinascimentale. A Ferrara invece le sue attestazioni figurative sembrano più rare. Di contro, l'iconografia dell'*Annunciazione* è abbastanza definita. Troviamo l'angelo Gabriele, Maria quasi sempre sotto un'edicola, Dio Padre in alto sullo sfondo che si affaccia dal cielo e la colomba dello Spirito Santo che scende verso la Vergine. Anche a Ferrara ci sono mirabili esempi di questo schema compositivo. Tra tutti ricordiamo l'*Annunciazione* di Francesco del Cossa, opera di assoluto pregio (Fig. 25), conservata a Dresda presso la Gemäldegalerie Alte Meister, Staatlichen Kunstsammlungen; particolarmente interessanti, anche per la loro fruizione privata, sono inoltre alcune miniature, tra le quali un'*Annunciazione*, in un *Messale* oggi conservato al Museo del Tesoro del Duomo a Vigevano (Fig. 26), di Guglielmo Giraldi, artista attivo a Ferrara nel cinquantennio tra il 1440 e il 1490, e un'altra *Annunciazione* di Taddeo Crivelli⁶¹ (Fig. 27), contenuta in un *Libro d'ore*, ora a Los Angeles, presso il The J. Paul Getty Museum. In tutti questi casi Maria si trova sotto un'edicola rettangolare, che non risponde alla descrizione di Isabella.

Invece, un'idea a nostro avviso assai chiara dell'edicola ci può venire da un dipinto di Ercole de' Roberti. Si tratta della *Madonna con Bambino e Santi* della cosiddetta *Pala Portuense* (Fig. 28), che il grande pittore ferrarese eseguì per i canonici ravennati di Santa Maria in Porto Fuori intorno al 1480-81⁶². Nell'immagine vediamo, sotto una campata molto grande, aperta sui quattro lati, la Vergine seduta su un trono/edicola poligonale⁶³, sormontato da una cupola, che dal nostro punto di vista potrebbe richiamare e

61 Il principale miniatore della Bibbia di Borso d'Este.

62 Sulla *Pala Portuense* si vedano, tra gli altri studi, RICCI 1904 con le indicazioni dei pagamenti per la datazione intorno al 1481, sui possibili significati del dipinto MANCA 1987 ma anche con particolare riguardo alla visione del paesaggio BENATTI 1981.

63 Ma più precisamente la metà aperta di un ottagonone.

giustificare il termine “capitello” usato da Isabella. Ma la peculiarità della Pala, oggi conservata alla Pinacoteca di Brera, è proprio la base ottagonale del trono, da cui partono le colonne su cui poggia il sedile. Nell'immagine troviamo dunque condensati diversi elementi che possiamo ritrovare nello spazio della rappresentazione che stiamo analizzando: la campata principale, una forma ottagonale con colonne alla base di un trono con cupola/capitello⁶⁴, proprio come sembrano suggerire le parole della marchesa. Ci sono infine alcuni altri elementi di vicinanza davvero sorprendenti. Le scene rappresentate nella base, senza seguire un ordine preciso, sono *l'Adorazione dei pastori*, *la Strage degli innocenti*, *l'Adorazione dei Magi* e *la Circoncisione*, mentre nella formelle inferiori del sedile sono raffigurate alcune scene della *Passione*, tra cui *la Pietà* e *la Discesa di Cristo agli inferi*. Si tratta praticamente degli stessi *misteri* messi in scena nelle diverse rappresentazioni del 1503, anche questi secondo un programma “disordinato”.

In realtà nel dipinto di Ercole de' Roberti le diverse figurazioni rimandano tutte al binomio centrale Incarnazione/Resurrezione. Lo indicano le decorazioni della campata, con i cherubini sugli estradossi e Sansone e Davide sui pennacchi (MACIOCE 2009: 142); questi ultimi due personaggi sono prefigurazioni veterotestamentarie del Cristo venturo e vittorioso. Nella cupola del trono sono visibili delle aperture come di cristallo, che alludono alla luce della Incarnazione (MEISS 1945: 176). C'è, pertanto, nel dipinto una fondamentale connessione tra l'Incarnazione, atto iniziale della redenzione, e la Resurrezione, suo atto fondante. Lo schema ottagonale, invece, è stato letto come riferimento alla direzione dei venti (così in Vitruvio) e dunque in relazione con la città di mare, con il porto e il molo, visibile nel dipinto, con un triplice rimando alla Vergine, *Porto di Salvezza*, ai committenti della Basilica di Santa Maria in Porto Fuori oltreché alla stessa città di Ravenna (MACIOCE 2009: 142). A nostro avviso, però, l'ottagono rimanda ancora una volta al tema della Resurrezione, legato a doppio filo con quello dell'Incarnazione. Cristo è risorto il primo giorno dopo il sabato, dunque la Pasqua è l'ottavo giorno, anzi, in maniera ancora più pregnante, il primo e l'ottavo, inizio e fine, alfa e omega, abbondanza di grazia che supera la pienezza del sette e dunque che oltrepassa la creazione veterotestamentaria. L'otto è insieme risurrezione e rigenerazione, nuovo inizio e nuovo principio, ma anche numero, per gematria, del nome greco di

64 Tra l'altro nell'immagine figurano due cortine rosse che scendono dall'alto.

Gesù – 888 – (LADNER 2008: 124). Non vogliamo addentrarci oltre, nel pericoloso crinale della numerologia, rischiando di trovare sempre le conferme che cerchiamo. Tuttavia il richiamo alla Pasqua e al Battesimo nei Battisteri a pianta ottagonale è assolutamente conclamato e non abbisogna di ulteriori argomentazioni.

Il dipinto di de' Roberti, attraverso l'uso della forma ottagonale, richiama il legame profondo tra Incarnazione e Resurrezione, che poi esplicita nelle formelle decorative del trono e della base. Se l'immaginario che presiede alla figurazione artistica e alla figurazione teatrale è, come crediamo, condiviso, la presenza della forma ottagonale nella rappresentazione acquista un senso alla luce dell'apparente discordanza calendariale tra i cicli della Natività, messi in scena in quei giorni, e il periodo pasquale in cui si collocano. *L'Annunciazione* e *l'Adorazione dei magi* in questo contesto trovano allora una giustificazione che si pone forse su un piano più enigmatico e certamente non direttamente accessibile – indizio anche questo di una segnata distanza rispetto alla subalternità culturale cittadina – ma che nella scena allusiva trova uno spazio emblematico di coerenza.

Un tale riferimento simbolico, ovviamente, si pone per quegli spettatori in grado di fruirne il contenuto ed il rimando. Questa problematica riporta ancora una volta l'accento su una dialettica non composta tra produzione e fruizione, tra valori che si infondono nello spettacolo e modalità della ricezione. Gli spettacoli di questo periodo sembrano allontanarsi in maniera sempre più conclusiva dalla sensibilità popolare, cui in qualche modo erano diretti quelli degli anni Ottanta. Il ripiegamento della corte su se stessa, che abbiamo già segnalato, comporta uno scollamento dalla lingua dei sudditi. Le motivazioni di questi spettacoli si situano dunque all'interno delle coordinate culturali cortigiane, tuttavia il teatro sacro continua a esibire una pluralità pertinace. Val la pena notare come, a proposito di questi spettacoli, Zambotti, uomo non di corte, per quanto vicino e affascinato dallo stile curtense, confermi sempre che si tratta di cose di «gran devozione», mentre Isabella preferisce definirle «assai dilectevoli»⁶⁵. Fin a quando con eventi del genere si misureranno i portatori di un'alterità culturale, come lo stesso Zambotti, la visione rimarrà molteplice ed indefinita; la contaminazione linguistica operata

65 Nella testimonianza sulla strage degli innocenti, forse sembrandole inopportuno definirla piacevole dice «divoti per esser ben conducti», con un parziale ribaltamento del senso di devozione (cfr. *Documenti IV* 8.2.2).

dal principe si scontrerà con la contaminazione culturale della città. I sudditi accalcanti- si nel duomo vedranno sempre con occhi affatto diversi le figurazioni che Ercole pro- porrà loro⁶⁶. Affinché tutto si componga in un'immagine univoca e idealizzata bisognerà negare «l'ingresso a ogni poltrone».

6 ***La Comedia de Jacob et de Joseph***

Il 28 marzo del 1504 il duca fa mettere in scena in Cattedrale la *Comedia de Ja- cob et de Jospeh*, un'opera di Pandolfo Collenuccio, umanista pesarese, consigliere du- cale di Ercole⁶⁷ dal 1491, che già ha tradotto sempre a Ferrara l'*Anfitrione* di Plauto. Proprio come il volgarizzamento plautino anche la *Comedia* è scritta in terzine, con un prologo, sei atti e un congedo. La *Comedia* narra la storia veterotestamentaria del pa- triarca Giuseppe, venduto dai fratelli e poi divenuto maggiordomo ovverosia ammini- stratore dei beni del faraone⁶⁸.

La storia a Ferrara è molto conosciuta e particolarmente gradita ad Ercole: sappia- mo da una lettera del 13 febbraio 1493 di Siviero Sivieri alla duchessa Eleonora che il duca in quel periodo è impegnato a leggere un «libro vulgare che si chiama Iosepho, che fa menzione de cosse et historie del testamento vechio» (cit. in FOLIN 2001: 283). C'è in qualche modo un interesse particolare del duca verso questa storia, come nota Daniele Seragnoli:

le vicende biografiche di Ercole d'Este sembrano infatti riecheggiare quelle del biblico Giuseppe, vale a dire di un giovane che si ritrova solo in terra straniera nella quale riesce ad emergere grazie alle sue virtù [...]: un racconto etico ed esemplare, il successo di un uomo pio e meritevole, la virtù premiata dalla divinità (SERAGNOLI 2003: 38).

Si ricordi che Ercole in gioventù viene inviato a corte presso Alfonso d'Aragona, per tenerlo lontano dalla gestione dello stato, in quel periodo in mano – legittimamente peraltro – all'illegittimo Leonello⁶⁹. Il duca deve aver in qualche modo associato la sua figura a quella di Giuseppe, anch'egli figlio di tanti fratelli, visti, dalla sua prospettiva,

66 La folla è tanta in Cattedrale per l'*Annunciazione*, al punto che Isabella lamenta il troppo caldo.

67 Sulla biografia di Collenuccio si veda MELFI 1982.

68 La storia di Giuseppe è narrata in Gn 37-50.

69 Leonello e Borso erano figli illegittimi di Nicolò, il quale riuscì ad ottenere dal papa una bolla di legittimazione ed indicò poi in Leonello e nei suoi discendenti in linea diretta gli eredi al marchesato.

quali usurpatori. Ma soprattutto deve aver influito sul duca l'esemplarità della vicenda, nella quale un uomo pio e religiosissimo, premiato da Dio, giunge infine al supremo comando.

La complessità dei possibili rimandi figurali dal patriarca del Vecchio Testamento a Giuseppe d'Arimatea, a Cristo per giungere allo stesso Ercole, attraverso le allusioni del testo ma anche attraverso i complessi rituali incentrati sulla persona che il duca importa e inventa, sono stati analizzati da Seragnoli, con riferimento alla presenza del ritratto dell'Estense nel *Compianto* di Guido Mazzoni, proprio nei panni di Giuseppe d'Arimatea. In questi molteplici ed enigmatici rimandi con fini chiaramente autocelebrativi può consistere una delle motivazioni dello spettacolo, che «può essere letto ancora una volta nell'ottica del prestigio personale» (SERAGNOLI 2003: 38).

La storia copre un arco di 23 anni, da rappresentarsi in tre giorni ma alla fine la si completa in due, il 28 e il 31 marzo. La scena è composta da «caxamenti facti de asse depinti in modo de castelle» e davanti l'altare grande, verso il tetto della Cattedrale, è presente l'ingegno del Paradiso (*Documenti IV* 9.2). Un apparato assai sontuoso che implica anche questa volta un notevole impegno allestitivo e una spesa non indifferente. A questo punto va fatta una precisazione. Negli studi si è molto insistito sulle peculiarità della scena di “città ferrarese”, indicandola come una modalità con caratteristiche specifiche e singolari, non riconducibile alle linee di sviluppo della scenografia rinascimentale. Per molti versi questi dati sono ormai acquisiti e non è necessario ridiscuterli. Ma nello sforzo di comprensione e di ricerca che non inglobasse in dinamiche evolutive la specificità della cultura teatrale ferrarese, si è fatto, forse, l'errore opposto di vedere le sue soluzioni scenografiche come modello unico che uniforma le pratiche. Si è detto che a Ferrara «l'impianto scenico si presenta con una costanza descrittiva che sfiora la monotonia. Costanza rispetto al tempo, ma anche rispetto alla tipologia di spettacoli e rispetto ai luoghi in cui, di volta in volta, l'impianto scenico viene sistemato» (RUFFINI in CRUCIANI-FALLETTI-RUFFINI 1994 : 167). Nel caso dello spettacolo sacro questa ripetitività della scena è più apparente che reale. La “città ferrarese”, con le sue case dipinte e il muro merlato, è ormai un luogo comune degli studi. Alla fine di questo nostro percorso, però, la scena del teatro religioso, sebbene aperta agli influssi dello spettacolo profano, appare più composita di quest'ultima. Del muro merlato, indizio forte del castello e della

città, non c'è traccia nella sacra rappresentazione. La presenza delle case è attestata solo nel 1489, sebbene in quel caso appaiano più come luoghi deputati che non come visione di città. Se in questa esperienza del 1504 si parla di «caxamenti facti in modo de castelle», è una forzatura vederle come case, la scena richiede in realtà i palazzi egiziani del faraone più che le abitazioni di privati cittadini, non case dunque ma castelli, non associabili al castello degli spettacoli profani, che in quelle occasioni non sostituisce le case ma le affianca ed è indicato dai merli sul fronte del palco. Elementi diversi invece si affacciano continuamente: la siepe e il monte/sepulcro nel 1481, l'edicola ottagonale nel 1503. La ripetitività della scena sacra è propria, più che nella «città ferrarese», negli elementi tradizionali: la bocca dell'inferno, la croce, il monumento/sepulcro, la montagna ed infine il Paradiso. Lo spettacolo sacro non si determina in tradizione di forme (FALLETTI in CRUCIANI-FALLETTI-RUFFINI 1994: 151), ma percorre strade di volta in volta diverse, mostrandosi adattabile alla molteplicità culturale di cui si sostanzia in parziale antitesi rispetto agli spettacoli plautini, emanazione trasparente della cultura cortigiana.

Questa pluralità è anche del testo e delle soluzioni drammaturgiche: si va dal *Passio* cantato con gli inserti volgari alla terzina propria dei volgarizzamenti plautini. Marina Vecchi Calore suggerisce che la richiesta di un testo *ex-novo* ad un umanista ed intellettuale, particolarmente apprezzato come Collenuccio, può esser vista come l'intenzione del duca di «dare avvio ad un nuovo genere teatrale, originale, d'argomento devoto [...] ma letterariamente superiore ai testi fiorentini». D'altra parte, che ci sia un interessamento nei confronti del testo da mettere in scena è testimoniato da una lettera che fra' Gerolamo Berardi⁷⁰ scrive ad Ercole, allegando alcune rappresentazioni fiorentine a stampa e adulando il duca sulla più devota qualità di quelle ferraresi (VECCHI CALORE 1980: 181-182 e *Documenti IV* 9.1). Ma nei termini in cui si esprime il frate, priore dell'abbazia di Nonantola, la questione appare tutt'altro che testuale. Abbiamo molto insistito sull'aspetto “devoto” delle sacre rappresentazioni ferraresi e su come questo sia uno degli elementi che caratterizzano maggiormente le modalità ricettive degli spettatori. Anzi, ci è parso che anche l'approccio del duca spesse volte sia conforme a tale modalità. Così il frate probabilmente non mente, giudicando devote le rappresentazioni ferraresi. Clelia Falletti suggerisce che il commento del frate possa essere anche

⁷⁰ Come suggerisce la Falletti si tratta forse dello stesso autore dei volgarizzamenti plautini stampate a Venezia dallo Zoppino (CRUCIANI-FALLETTI-RUFFINI 1994:151)

un «sottinteso invito ad uno spirito rappresentativo meno profano» (CRUCIANI-FALLETTI-RUFFINI 1994: 151). Acquista, allora, un rilievo particolare la data della lettera: 13 ottobre 1503, ovvero dopo gli spettacoli che hanno mostrato in maniera chiara un nuovo orientamento fortemente spettacolare delle rappresentazioni ferraresi. D'altra parte la cultura teatrale ferrarese di questo periodo è cultura d'avanguardia, non solo dal punto di vista spettacolare o allestitivo, ma anche come centro di produzione drammaturgica. Questa avanguardia produttiva nei diversi ambiti della vita spettacolare risponde a precise e determinate esigenze culturali e politiche. La diversità rispetto alla sacra rappresentazione fiorentina non è, dunque, solo nelle qualità letterarie o nella scelta del metro – la terzina anziché l'ottava – ma è più radicalmente diversità sociale, alterità sostanziale delle logiche produttive che animano le due tradizioni. La cosa non ci pare riducibile ad una questione di emulazione e/o concorrenza tra Firenze e Ferrara, ma rinvia ad una problematica sociale e perciò politica e in qualche modo anche “istituzionale”: da un lato ci sono gli spazi cittadini da difendere dalla presenza medicea, dall'altro uno spazio cittadino da occupare con la propria presenza.

In fin dei conti Ercole non si pone il problema di creare un nuovo genere “teatrale”, perché lo ha già creato, ma lo ha fatto, per l'appunto, in quanto “teatrale” e non in quanto “drammatico”, cioè in quanto orientato ad una dimensione di relazione con il suo pubblico. In questa dimensione ha colonizzato ogni spazio di espressione della religiosità cittadina, cercando di ridurla al silenzio o forse – ma è la stessa cosa – di ridurla al proprio discorso. La committenza di un testo devoto con una evidente qualità letteraria non risponde ai testi fiorentini ma ai con-testi ferraresi. Questa, pertanto, si giustifica nelle valenze nuove che per la corte hanno assunto le rappresentazioni sacre dal 1503 in avanti: uno spettacolo che Ercole offre a se stesso e non più al suo popolo.

Acquista una luce peculiare, allora, l'interdizione dell'ingresso in Duomo ai “poltroni”. Ce ne informa Bernardino Prosperi in una lettera a Isabella d'Este: la storia di Joseph «fo tutta piatosa et cum silencio fo recitata benissimo, perché hanno reportato li modi che impararono a Mantova, de non lassare entrare ogni poltrone» (*Documenti IV* 8.3.3). Già conosciamo l'elitarismo di Prosperi ed anche il suo desiderio di compiacere la marchesa. È evidente dunque il motivo adulatorio nell'elogiare i “modi di Mantova”, ma resta il fatto che lo spettacolo sacro nello spazio sacro viene negato ai sudditi, che la

cattedrale si è trasformata in una sala privata da commedia per la corte, che il teatro devoto è divenuto un pretesto per mostrare una elaborata ma elitaria cultura teatrale. La lingua religiosa cittadina viene sempre più espropriata di spazi e di tempi. Assunta con costanza da Ercole sin dall'inizio del suo ducato, viene privata delle sue parole, trasfigurata in chiave personale e celebrativa, trasformata infine in religione di Stato.

In fondo ogni atto di soppressione non sta nel vietare l'espressione ma nell'impadronirsene, svuotandola di senso.

DOCUMENTI IV

1 La misericordia di Ercole (IV.2)

1.1 CALEFFINI

1.1.1 11 aprile 1476

Zobia a dì XI de aprile lo illustrissimo duca hercole dete in sala grande verso il castello, adobata intorno intorno de pani negri per spalere et banchali, a centouno poveri disenare, cioè sturioni, chiepe et altri pessi, et se andoe cinque frate a la cusina et sì li servite cum le sue mane a la tavola, et cussi suoi fratelli et compagni et zentilhomini et scuderi, cum vivande delicatissime et fructe et confectione in quantitate et bonissimi vini suso li mantili de renzo; et beveteno tutti et manzorno in arzento dorato de quello del duca. Et questo per la Zobia Sancta secondo usanza, poi il detro desinare, lavò la sua signoria li pedi a tutti et, lavati, li vestite tuti dal capo a pedi de novo et sì li dete anche per cadauno mezo ducato in moneta. Et poi se andorno cum Dio.

Vegneri a dì 12 de aprile la matina, che fu Vegneri Sancto, la sua signoria andò per la terra et a li Anzoli, visitando le gesie a la perdonanza a pede cum sua fameglia (p. 166).

1.1.2 3 aprile 1477

Zobia a dì III de aprile 1477, che fu la Zobia Sancta, lo illustrissimo signore duca de Ferrara prenominato fece il suo disenare a centotri poveri; et lavoli li pedi et usengeli et lavoli le mane et vestilli de novo, iuxta il consueto como in questo (a carta) 74, ma sono questi dui più, perché ogne anno ne accesse dui per li anni soi. Et in quel dì se era communicato, et così la illustrissima madama duchessa (242).

1.2 ZAMBOTTI

1.2.1 19 marzo 1478

A dì 19, la Zobia Sancta. El duca nostro devotissimo e religiosissimo dette dexeare hosi susxo la sala grande a cento poveri, splendidissimamente de più vivande e confecti,

facendo diverse tavole, *maxime* una di XII poveri cittadini, in li quali ge hera uno prete, per significatione de la tavola de li XII Apostoli. E lui proprio ge serviva insieme con il signore messer Sigismondo e messer Raynaldo, soi fratelli, e altri cavaleri e compagni, facendo cantare a li soi cantori: *mandatum domini* in mezo la sala. Poi, tuti vestiti de bianco, soa signoria con li altri, ge lavòno li pedi. E ge dette la elimosina infrascripta:

uno paro de scarpe grosse
uno paro de calza torchine
una bretta negra
pano per uno vestito torchino
pano per mantello torchino
pignolato per uno zipone
tela per una camixa
mezo ducato;

fazendo la † suxo li pedi ge li baxava, e ge dava li denari in mano e ge le baxava facendoghe la croce; e cusì ha facto ogni anno dapò' che hè facto Segnore.

A dì 20, de vegneri sancto. La Excellentia del duca fece offerire al altaro grande quatro prexoneri, de quanto se diceva el *Passio* in domo per lo amore de Dio (pp. 45-46).

1.2.2 30 marzo 1480

A dì 30, la Zobia Sancta. Lo eccellentissimo duca nostro dette dexeare suxo la sala grande, apparecchiata da segnore, a 109 poveri, de vivande delicate, de confecti, pisci e altre robbe diverse, a li quali lui ge serviva in pedi insieme con lo signore messer Sigismondo Da Este, suo fratello e molti altri cavaleri e zintilhomini, vestidi de veste candidissime; e dapò dexeare lavò li pedi a dicti poveri cantando *il mandato* tuti li soi cantori. Da poi dette a li detti poveri per elemoxina panno turchino per vesti e mantello, pignola' per zipone e tella per camixa, una bretta, uno paro de calze e mezo ducato in dinari per ciaschaduno; e cusì ha facto li anni passati quando non hè sta' absente (p. 74).

1.2.3 19 aprile 1481

A dì 19, la Zobia Sancta. Lo illustrissimo duca nostro messer Hercule hozi dette dexenare suxo la sala grande, adornata de [cortine] negre d'intorno, a 112 poveri, de vivande optime e diverse. A li quali lui in persona insieme con monsignore Aschano de Veschonti e messer Sigismondo e messer Raynaldo Da Este, soi fratelli, servivano vestiti de camixi bianchi. Dapò dexeare ge lavòno li pedi cantando tuti li cantori *il mandato* in mezo la sala. Poi ge dette per amore de Dio, a ciaschaduno, panno per mantello, zipon, calze azure, pignola' da zipon e tela per farlo, una bretta e mezo ducato: le quali

robbe lui ge le dava de soa mano; ma prima ge baxava la mano per humilitate. E cusì ha facto più anni passati (p. 87).

1.2.4 4 aprile 1482

A dì 4, la zobia sancta. Lo excellentissimo duca nostro dette dexe-nare a 112 poveri splendidissimo de tute le vivande, suxo la sala grande con spalere de panno negro. E lui, con con lo signore messer Sigismondo e messer Raynaldo soi fratelli, ge serviva in tavola, cantandose *il mandato* da tuti li cantori in mezo la sala. Poi le lavò li pedi seguitando le vestigie de Christo, e a tuti ge dette per l'amore de Dio calze, scarpe, breta, zipon, panno da mantelo e mezo ducato per ciaschaduno (p. 102)

1.2.5 16 aprile 1489

A dì 16, la Zobia Sancta. Lo illustrissimo duca nostro dette dexe-nare suxo la sala grande a 140 poveri, e servì in tavola soa Excellentia insieme con messer Alberto Da Este suo fratello e altri zintilhomini, cantando de continuo li cantori: *il mandato*, e fu uno dexe-nare de tute le vivande de quaresma, da signore. Poi soa segnorìa ge lavò li pedi e ge dette a ciaschuno una breta, tela da camixa, pignola' e tela per uno zipon, panno da vestido, pano da calze, uno paro de scarpe e soldi 25 (p. 205).

1.2.6 8 aprile 1491

A dì 8, de zobia. Lo illustrissimo duca nostro lavò li pedi a grandissima quantitate de poveri in sala grande dandoge dexe-nare sumptuoso e servendoge lui in persona, e ge dette la elemoxina de panni e dinari segonda la uxanza soa in simele zorno (p. 222).

1.2.7 27 marzo 1494

A dì 27 del presente, la Zobia Sancta. Lo illustrissimo duca nostro signore Hercule dette dexe-nare signorile suxo la sala grande in Corte a 140 poveri; e soa Excellentia li servì con li soi cortexani in tavola, e de soa mano dapo' dexnare ge lavò li pedi a tuti, cantando li cantori soi el *mandato* del Signore, poi con le soe mane dette a tuti per elimoxina camixe, calze, zipon, bretta, vestido, panno da mantello e mezo ducato d'oro; e quando ge daxe-va li dinari, ge faceva la croxe in mano e si ge la baxava con grandissima devotio-ne, vedando tuto il populo (p. 232).

1.2.8 23 marzo 1497

A dì 23, la Zobia Sancta. Lo excellentissimo duca nostro, messer Hercule Da Este, dette dextrare a poveri 150 suxo la sala grande, opulente, cantandosi *il mandato* per li suoi cantori; e soa signoria con li fratelli e cortexani li servìno. Poi ge lavò li pedi con cose odorifere, poi ge dette braza 11 de panno turchino da mantelo e uno paro de scarpe e uno testone per ciaschuno (p. 272).

1.3 DIARIO FERRARESE

1.3.1 23 marzo 1497

Zobia Sancta, a dì XXIII de Marzo, in Ferrara, il duca Hercole dette desinare secondo la sua usanza in la sua sala grande a poveri, et poi li lavò li pedi fra lui et fioli et fratelli, et poi a cadauno *amore Dei* dette panno azzuro da uno mantello et uno paro di scarpe, et poi li licenziò (p. 199).

1.4 SABADINO DEGLI ARIENTI

Segue la descrizione dell'evento del 1497 fatta da Sabadino degli Arienti nel *De triumphis religionis* e pubblicata da GUNDERSHEIMER 1972B.

Facto l'anno che asumpsisti il ducal stato, il giorno dela Giobia sancta, in cui se fa commemoratione del corpo sacratissimo de Christo, ali tredici poveri in loco deli principi Apostoli de Ihesu Christo, come primamente decto habiamo, li agiungesti septantaduo poveri per li LXXII discipuli. Et ciaschuno anno a quisti poveri li agiugni de quanti anni decorreno dala tua felice natività. La [86r] quale fue in li anni dela gratia mille et quatrocentotrentauno, correndo de ottobre giorni vigesimo primo, che entrati siamo neli anni del Signore mille CCCC nonagesimo septimo, di che corri in li gloriosi anni dela tua veneranda etate sexantasei apunto. [A] uesti poveri tutti de sopra narrati desti lauto prandio, che furono centocinquanta et uno numerati, oltra che li sopravveneno octo Indiani improvisamente. E già sono anni sei che sempre in simil giorno li agiungeno sei ovvero octo Indiani, li quali non conumerano ali ordinati poveri ma a quisti provedi de magior elemosina per tua ducal prudentia per el loro longo camino.

Convocati dunque questo giorno sancto in loco costituito questi poveri per tempo ad aspectare lo advento dela tua Excellentia per ricevere la elymosina sotto tanto ordine clemente e pio, giamai simile veduta né audita, tu summo [86v] mane entri in la ecclesia

tua costituita in la aula ducale, dove è aparato ornato loco secondo la tua providentia ad repore el corpo de Christo in vasi richi de auro et de argento ingeniosamente lavorati, et con suma devotione recevi la eucharastia; dipoi quella sumpta, per fugire il tumulto en- tri in camera ala contemplatione. Venuta poi l'hora, tu ala chiesa retorni, in la quale con ordine solemne messa è celebrata. Doppo la cui celebratione in lo ornato sepulcro per lo sacerdote primamente acesi vintequattro torce de candida cera, di quali tua Excellentia religiosa prima uno ne prende e li altri li toi nobilissimi nati e fratelli e li toi più degni gentilhomini curiali, portandoli con sanctissima pompa. E reposto tanto sacramento in aur[e]o vaso, il quale è collocato in uno sepulcro facto con grande ornamento de asse figurato in porfida pietra, cornisato de auro, et posto sopra certo saxeo monte con alcune herbe che sopra le pareano [87r] nate, et sopra levato uno cortinato de splendidissimo brocato d'oro e nel mezzo donde s'entrava havea, per quello che io vidi, el cortinazo due cortine de bianchi veli spagnoli, e sopra el pavimento marmoreo uno grande e bello tapeto, cosa bellissima et de singulare veneratione. Et avanti dali lati fuori del cortinazo furono prima dodeci cirei de pondo meglio de libre tre l'uno, furono acesi né mai se extingueno sino al sequente giorno che se tole con simile pompa spirituale e sancta. In questo mezo che tanto sacramento è portato et reposto nell'ornato sepulcro, li cantori, con solemne voce, oratione et prophetie non cessano de cantare. Così da questo di sino ala magna Pasca non vacante ala oratione, visiti le ecclesie et odi li officii divini et a qualuncha chiesa anchora de uno ducato fai oblatione.

Reposito de Christo el sacratissimo corpo, tua Excellentia entra in la sua camera per qualche forsi sua necessitate. [87v] Et in questo mezo in una sala del tuo palazzo lunga septanta tri passi et decesepte larga, in cenaculo deputata, entrano li convocati poveri expectanti, dove quindeci mense erano poste, parate de candide e subtile tovaglie e de panni neri dove doveano ad mense sedere erano ornate. In capo del gran cenaculo era la mensa posta, in la quale tredici poveri cittadini erano discombenti im paupertate reducti. Di quali uno era sacerdote nel mezo de loro sedente, in memoria sanctissima e divinissima de Christo in la cena, et li altri per il numero deli Apostoli. Le altre mense furono collocate in li lati del cenaculo, per le quale sederono tutti li altri distributi poveri. Ala prima mensa la tua Excellentia et [a] le altre li toi figl[i]uoli et li toi fratelli, secondo il posto ordine dala tua religione, servirono li sedenti poveri. Tu prima al sacerdote et ali altri con charytà desti l'acqua ale mane in bacini de argento, et così ciascuno ali suoi [88r] poveri l'acqua derono. Dipoi asciute le mane con subtile tovalie, furono poste con ordine grande brazadelle recente et vino bianco solemne, poi fue portato candido pane e sale e firtelle simile ale bresche del mele, poi pescie, schinale, orate e civari, dandoli ottimo vino nero. Poi furono portati li ferculi de riso con lacte de amandole e de abbondante zucharo coperti, e pescie lessa grosso in piatti grandi, luci candidi del fiume del Pado

e strione. Dipoi furono portati piatti carichi di pescie arosto: luci tenche, anguille, trute, carpioni et pescie maritimi. Poi per fructe portarono fichi, amandole et uve passe habundantemente. E tu, come principe benigno, sino ad porli el vino neli bich[i]eri li servivi et poi, come de prudentia grande, de mentre li poveri mangiavano, dala tua mensa [88v] te partivi ad provedere che cosa alcuna non mancasse ali convitati, invitando quilli a mangiare. Et aciò che ali poveri civi dela tua mensa per la absentia de ti a loro levassi vergogna, perchè più arditamente desinare potesseno, facendoli ad reverentia de Ihesu Christo ad tua voluntate Evangelii et Prophetie sempre cantare ad uno parato sacerdote. Sedata la fame e data l'aqua ale mane, furono posti senza parsimonia confecti de zucheri con ottimo vino. E di ment[r]e che quilli mangiavano, tutto quello che avancìo, che molto fu più che quello se consumava in le mense, pane, vino et pescie per lo immenso amore del signore omnipotente Dio se dette ali numerosi poveri expectanti fuori del cenaculo elemosina, che veruna cosa facta al sancto prandio fue servata. E le mense sotto li piedi deli poveri furono poste con ordine et scilento e senza impedimento dela concorsa gente dè clari cittadini, sacerdoti e religiosi in lo cenaculo ad vedere il solemne et inusitato prandio, che certo è cosa degna de spectaculo maravigl[i]oso [89r] et de perpetua laude. Facto questo la tua Excellentia con li suoi figl[i]uoli [e] fratelli va insieme a disenare, lassando il cenaculo pieno dela concorsa nobil gente. Desinato che ha la tua religiosa Signoria, propinquandose l'hora del tuo ordine, entri nel cenaculo passando per il mezo de quello con li toi figli, fratelli e gentilhomini, indi li poveri già deposti li loro calciamenti residere. Et entri in loco in cui sono repositi vasi de bronzo pieni de aqua calda e fredda, parata ad la lotion de piedi, et altre cose a ciò necessarie, dove sono veste linee de bisso, longhe sino a terra, le quali te poni te e toi figl[i]oli, fratelli e toi electi gentilhomini indosso con le stole e de uno panicello ciascuno precinti. La prima mensa delli conumerati tredici poveri tua Excellentia volse, et l'altre mense de poveri tocano ali toi figl[i]uoli, fratelli et gentilhomini, secondo l'ordine dela dignità da tua [89v] illustrissima Signoria disposto. Sono portati li vasi di rame et di bronzo pieni di aqua ad la lotion de piedi, secondo l'ordine dil'avanti. Et così sanctamente parati escono fuori li toi figl[i]oli, fratelli et gentilhomini ad copia ad copia; et tua Excellentia col capo scoperto et con le iunte mane solo sequiti loro humilmente, come uno devoto Christo, ad lavare li piedi. Così primamente al sacerdote vai, existente nel mezo, avanti il quale è posto uno vasiculo de oleo de spico, del cui l'acqua calda infondi, et così come tu fai li altri fano, per il che tutto il grandissimo cenaculo se empie de ingente odore. E tu genuflesso in vasi de argento li piedi li lavi et acuratamente quilli abstergi et asciughi, poi sopra el dextro piede factoli col police dela dextra mano il segno dela croce, quello osculi. Questo che tu fai li altri fano, né mai sino che tutti sono lavati, li canturi per tuo ducal mandato cessano cantare Prophetie et Evangelii. O che [90r] spirituale dolceza, o che

devotione, o che cirimonia sancta è ad vedere con quanta charytà la tua Excellentia amministrare in mensa a tanti poveri e a quelli li piedi con odorifera aqua humilmente lavare! Che pur scrivendolo intenerisse ogni mio spirito. Come quasi per devotione possetti io con forte animo abstenere le lachryme retrovandomi questo anno de salute MCCC-CXCVII a tanto spectaculo sancto, che più del'usato gli fue una mensa de poveri che furono quatordecì religiosi indiani. Ali quali tua Excellentia volse amministrare in mensa et lavarli li piedi, lassando per reverentia la prima mensa al tuo predilecto figliolo cardinale reverendissimo, induto sacerdotamente et adsociato da Iulio Cesare episcopo Cantelmo. Ma credere che si debbe che de tanta spirituale pietanza et charytate el Paradiso ne dovea far festa e canto con organi, cythare, cymbali, tympani e salteri, [90v] come ha facto di poi tanta opera beata et sancta mai più simile veduta né sentita incominciasti. Lavati li piedi, con quel modo et ordine che nel cenaculo entrasti, tu retornasti in quel luoco dove parato ala sanctissima lavatione existi, e facesti portare con laudabile ordine panni et altre cose ad la elymosina. Et poi tua Excellentia con li toi uscendo andasti prima al sacerdote, a cui donasti panno celestino per uno manto e per uno vestito e calce pignolato e tela per uno diploide overo cipone e camisia, una bireta nera et uno paro di scarpe con uno paro di calce. Et poi factoli sopra la sua dextra mano con lo pollice dela tua dextra il segno dela croce, quella li osculasti, reponendoli in epsa mezo ducato. Et quello che facesti a questo sacerdote, a tutti li altri facesti a' quali li piedi lavasti. Li toi figl[i]oli, fratelli et li altri gentilhomini con questo ordine illustre e sancto ali quali li piedi lavarono fecerono e [91r] donarono simili duoni, excepto non li baciaron le mano né derono pecunia, perchè questo a ti solo te observi fare. Ma ali Indiani religiosi provedesti de sarza nera per li habiti loro, duplicandoli senza parsimonia la pecunia. Facte questa cose et propinquandose l'ora delo officio sancto, la toa ducal Celsitudine adcompagnata dal suo amantissimo populo concorso ad vedere il divino spectaculo, entrasti in la ecclesia, in la quale con mensurate e solemne voce, existendo tu sempre genuflesso, l'officio [fu] celebrato. Cosa miranda che per tre hore overo per quatro, che così genuflesso devotamente dimorassi e con gl'occhii bassi quasi clausi non altrimenti recordare facesti Socrate quando tutto uno giorno in la sua mente immotis oculis stette cogitabondo. Tu poi, principe provido e prudente, desti e dai al capellano discreto denari che li desse ali poveri venuti lontani, aciò sotto la speranza della elymosina non perdesseno la fatica con la expensa. Né voi che quilli che [91v] uno anno sono stati vestiti possano anchora essere vestiti sino passato il quarto anno (pp. 91-94).

1.5 ZAMBOTTI

1.5.1 28 marzo 1499

A di 28, la Zobia Sancta. El signore messer Sigismondo Da Este, fratello del duca nostro, e lo signore don Alphonse, suo nepote, fiolo del prefato duca, lavòno li pedi dapoì il dèxenare suxo la sala grande a poveri 170 e dèteno la elemosina de panni e dinari, secondo hera consueto fare il prefato duca, il quale al presente se ritrova a Vinexia per lo tractato de l'acordo fra Fiorentini e Veneciani (p. 287).

1.5.2 13 aprile 1503

A di 13, la Zobia Sancta. Lo illustrissimo duca nostro dette dèxenare a poveri 160, splendidissimo, suxo la sala grande de la Corte soa, e lui proprio con li fioli e con tuta la Corte soa ge serviva in tavola. E ge ne fu una tavola de frati mori de Ordine de San Domenico. E poi ge lavò li pedi e ge li sugò a tuti in genochioni e ge dette elimoxina de panni e dinari da vestirse, cantandose el *mandato de Christo* per li soi cantori (p. 348).

2 **La leggenda di San Giacomo (IV.3.1)**

La notizia della rappresentazione il 16 giugno del 1476 di una *Leggenda di San Giacomo* ci sono tramandate dal *Diario Ferrarese* di Zambotti e dalla *Cronaca* di Girolamo Ferrarini. Il *Diario* è stato pubblicato da Giuseppe Pardi nel RR.II.SS. (si veda in bibliografia ZAMBOTTI) mentre la *Cronaca*, tramandata dal ms. Ital. 178 (altrimenti α.F.5.18) della BEM, è stata recentemente pubblicata nella collana *Cronache e cronisti polesani* dell'editrice Minelliana, (FERRARINI). La citazione si trova alle carte 275v e 278r del manoscritto.

2.1 ZAMBOTTI

A dì 16, la domenega. Denanti a l'officio de le bolette, aprovo la cha' del vescho, fu, suxo uno tribunale, lie in Piazza, representata la lezenda de Sancto Jacobo benedetto, e de la matre e patre li quali andavano a Sancto Jacobo, che fu cosa devotissima (p. 11).

2.2 FERRARINI

Adi domenga 16 zugno uno fiorentino insieme cum alcuni altri dela città nostra avendo facto fare e parare uno tribunale longo dal lato dele bolete de la città nostra de Ferrara, fece una rapresentatione de uno el quale non poteva aver fioli, quale fece vodo al sancto Jacobo, se ne aveva d'andare a visitare la giesia sua. Et così per voto la dona sua si impregnò et ne hebe uno. Qual filiolo poi andagando a sancto Jacobo fu apichato perché lo hosto diceva che ge aveva robato la taza, et la fiola sua, innamorata de epsò, l'aveva mesa in le sue tasche come de questo se sa publice. Comenzò dicta festa ad hore 20 et ad hore 22 fu finita. Io steti a vedere tal cosa suso il secondo pozollo de piazza, sopra il qual era messer Sigismondo et Gurone da Este (p. 45).

3 La Passione del 1481 (IV.3.2)

La Passione di Cristo, rappresentata il 20 aprile 1481 nella cappella di corte, è documentata da Zambotti e da Ferrarini nelle loro cronache nonché da due pagamenti uno del 1481 a tal Stefano de Donabona, intagliatore, un altro del 1484, con esplicito riferimento ai lavori del 1481 a Giovanni Bianchini Trullo. La rappresentazione è preceduta da una predica di fra' Cherubino da Spoleto in Cattedrale:

3.1 ZAMBOTTI

3.1.1 20 aprile 1481

A di 20 [aprile], il Vegneri Sancto. Frate Cherubino da Spoliti de l'ordene de San Francesco de observanza, homo de sancta vita, il quale tuta questa quaresma ha predicato in lo vesqua' nostro con gran caritade e devotione di tuto il populo predicto, predicò questa matina in Piazza, aprovo il domo, da le hore 8 insino a le 13, dove ge intervène la duchessa nostra madona Eleonora, monsignore Aschanio da Milano, messer Sigismondo e messer Raynaldo Da Este fratelli e messer Nicolò da Corezo con circa dodexe milia persone, e mostrò il Crucifixo chiamando misericordia (p. 87).

3.2 ZAMBOTTI

3.2.1 20 aprile 1481

A di 20 [aprile], ad hore.... il Vegneri Sancto. La Excellentia del duca nostro messer Hercule Da Este questa matina, dapò la predica, in la capella soa de Corte fece fare parte de la passione de Christo, che fu certo una gran divotione. Dove ge hera facto denanti a l'altaro grande uno tribunale alto quatro pedi e da uno cho' ge hera constructa una testa de dracone ala' e larga sei pedi e lunga, depinta, che se apriva e serava, ne la quale hera il Limbo de' Sancti Padri aprovo uno monte, vegnando prima Maria Magdalena al Crucifixo digando alchune parole devote, poi sancto Zoanne e infine Maria Verzene acomagnata da le donne; dove Yeshù Christo disse altre parole e lie sedèteno, poi uno in persona de Christo venne a la bocha del dracone in loco del Limbo, per cavare li Sancti Padri del Limbo cantando: *atto[l]lite portas, principes, vestras*. E cusì se aperse la bocha del dicto serpente e per lie uscì fora XIII anime cantando tute e rengratiando il suo Creatore con dolce melodie, perchè herano li cantori del duca vestiti de bianco, et den-

tro ge hera li diavoli messedavano [*sic*]/catene e faceano romore con razi de fogo insivano per la bocha, ochi e orecchie per il naxo, che andavano a la sumità de la capella. Poi venne Nicodemo a tuore Christo zoxo de la croce con alchuni versi apti a fare pianzere. E lo corpo mèseno in braze a Maria Verzene cantando e lo involseno in drapi e lo meseno in movimento. Lo duca nostro con madona soa consorte herano suxo il pozolo de sopra a vedere *cum* altri curiali e zintildonne e monsignore Aschanio da Milano. E durò hore doe con gran devotione (p. 88).

3.3 FERRARINI

Passione de Christo fece fare lo duca il veneridi Sancto. A dì veneri 20 aprile, il veneridi sancto lo duca nostro Hercule in la cappella sua di corte fece fare la passione di Christo, che fu certo cosa de gran devotione e questo, doppo la predica fornita: tra le altre cose havea facto fare un solaro de asse eminente denante lo altare, che de longhezza era tanto quanto è larga dicta capella de uno muro all'altro, largo convenientemente: dove li era una testa di serpente grande di legno che si apriva e serrava, dove era lo Limbo de' Sancti Padri, poi uno monte facto bene. Prima Maria Maddalena vene fora et disse alcune parole; poi sancto Zoanno, denaze po' el Crucifixo; poi vene la Verzene Maria cum le done accompagnasi al monumento di Christo disse alcune parole, poi sederno al monumento; poi uno in persona di Christo andò dove era la testa de l'idra et serpente in verso del Limbo per menare via li sancti Padri dal Limbo, et disse "Atolite portas" et se aperse la bocha de dicto serpente, et XIII uscinnò fora de epsa, cantando e laudando Dio e basando la Croce. Et le pareva essere lo diavolo in quella bocha, mesenando catene tragando razi che andevano infino ala sumità de dicta capella. Poi venne Nicodemo a torre Christo zoso de la Croce, cum alcuni versi cantando apti a fare piangere, et quello corpo messe in brazo alla madre Verzene cantando; et lo involsono in drapi et posero in lo monumento. Il Duca nostro era di sopra de dicta capella suso quello pozollo è sopra la porta de dicta capella a vedere cum Madama sua et altri curiali et curiale; li era ancora lo reverendo Monsignore Ascanio de Milano. Quello di molto piovette et in lo intrare de dicta capella a principio fu difficile et non se poteva per la moltitudine (c. 79r-79v).

3.4 ASM, CDE, Munizioni e fabbriche, Reg. 15, "Memoriale" 1481, cc. 48v-49r.

3.4.1 4 dicembre 1481

Le infrascripte et sequente spese deno dare adi dicto la infrascripta quantità de denari et cadauna di loro la sua infrascripta rapta, li quali si fano boni a Maistro Stefano de Donabona intagliadore per quello che montano li infrascripti lavorieri per lui fate parte in l'a-

no 1479, parte in l'ano 1480, et parte in l'ano 1481, in li infrascripti luogi per bixogno de dite infrascripte spese, et sono ut infra, videlicet

[*segue lunga lista di diversi lavori svolti dal detto Stefano, tra cui:*]

Spesa di lavorieri extraordinari lire dexesepte, soldi dui marchesani per opere trentaoto a soldi nove marchesani l'una per lui date a fare la siepe de legname che feze fare lo Illustrissimo nostro Signore in la giexia di Corte per la demonstratione che feze fare Sua Signoria el viegneri santo de l'ano presente in dita giexia

L. 17. 2. 0.

3.5 ASM, CDE. Munizioni e fabbriche, Reg. 15, "Memoriale" 1481, c. 68v-69v.

3.5.1 c. 68^v: 4 novembre 1484

Spexa de città dè dare adi dito lire cinquecento trentatre, soldi tredexe, dinari diexe de marchesani, li quali si fano boni per lei a Maistro Zoane Trulo overo Bianchino depintore per li infrascripti et sequenti lavorieri fati per lo dito maistro Zoane lo anno 1481 proximo pasato, como a una per una e a posta per posta se destenderà qui di soto, et per uno compendio portò predito Maistro Zoane de carte sie schripto de mano de Ser Matio de Luziano et cavato fora a posta per posta parte per Maistro Piero de Benvignudo olim inzigniero ducale e parte per Maistro Biaxio Roseto al presente Maistro inzigniero, quale compendio è stato etiam visto per dito Maistro Biaxio una cum Borso de li Ursini da Roma ufficiale sopra ciò e diligentemente examinato et per lui sotoschripto, et etiam per li spectabili generali factori, el quale compendio serà inquadernato drieto nel presente "Memoriale" e sono epsi lavorieri ut infra, videlicet:

[*segue lunga lista di diversi lavori, tra cui:*]

3.5.2 c. 69^v

Per avere depinto la demostracione che feze fare la Excellentia del nostro Signore per lo vegniri santo, dela quale fu depinto la montagna como lo sepolcro, nel quale andò peze d'oro n° doxento de quello del Signore a racere le cornixe che era al dito sepolcro, e per avere depinto la testa del dragone, e per avere depinto lo corzefiso como la croxe, et la montagnola soto dita croxe come doe schale che sono depinto, e per avere depinto e da uno cho l'altro, et se feze suxo lo tribunale, che monta d'acordo lire quarantadoe de marchesani L. 42. 0. 0.

4 Il ciclo della Passione nel 1489 (IV.3.3)

La *Passione* rappresentata nel 1489, va in scena in due giorni consecutivi, 16 e 17 aprile inframezzata da una predica di Battista Panetti, mentre nel giorno di san Giorgio, il 24 aprile, si mette la resurrezione di Cristo. Le notizie di tali evento si hanno dai documenti cronochistici nonché da pagamenti registrati alla Camera ducale.

4.1 CALEFFINI

4.1.1 17 aprile 1489

Passione de Christo. Et vegneri adi 17 dicto [di aprile], che fu el Vegneri Sancto, lo illustrissimo duca Hercule suso uno tribunale facto suso la piazza de verso el palatio de la Ragione de Ferrara facto pro lo Comune de Ferrara fare, fece fare la morte et presa et passione de nostro Signore messer Iesu Christo, da circa le 12 hore insino circa a le 16 hore (p. 736).

4.2 ZAMBOTTI

4.2.1 16 aprile 1489

A di dicto [16 aprile, dopo la cerimonia di misericordia di Ercole], a hore 23. Se representò suso uno tribunale, in mezo la Piazza, denanzi al palazzo del podestà, como Christo dette cena ali Apostoli e ge lavò li pedi e como fu data la sententia de la morte de Christo, facta la disputatione fra li Zudei denanti a Pilato e li altri pontifici. E durò nsino ad hore 3 de nocte, con lumère, spectante lo illustrissimo duca nostro e soa consorte a li pozoli de marmoro, a spexe e de ordinatione de soa Excellentia. E poi il zorno seguente, che fu il Vegneri Sancto, fu predicato per maestro Baptista Paneto, nostro ferrarexe de l'Ordine carmelitano, in Piazza; e mostrato il Crucifixo e messo in lo molumento e cavate le anime di Sancti dal Purgatorio con li cantori cantanti, rengraciando Idio con grandissima devotione del populo. E nota che, predicandose, ad hore 9 fu facta la crida como lo arzene de Po, per la grande crescemonia l'ha facto, l'hera rotto e se inundava tuto il Barcho e le altre possessione. Per il che se comandava da parte de la Excellentia del duca nostro a ciaschaduna persona dovesse andare a le soe garde, per essere cresciuto il Po più de un dito del consueto. E la Excellentia del duca, cantato che fu il Passio, montò a cavalo e andò a la rotta con grandissima provisione de legnami e feramente e marangoni

con tutti li fachini per serare, chè l'aqua non venga insino in Ferrara. E se lavorò, ma non se potè in tuto serare, solo se palificò de legname (p. 205).

4.2.2 24 aprile 1489

A dì 24, in la festa de San Zorzo. Lo iilustrissimo duca nostro e lo marchexe de Mantoa, lo ambasciatore de Ongaria, lo ambasciatore del duca de Milano, la illustrissima duchessa nostra e molti altri signori e zintilhomini vèveno suxo li pozoli de marmoro a vedere la representatione de la Resurrectione de Jeshu Christo se fece in Piazza in suxo uno tribunale; e durò una hora e meza e non se corse hozi el palio per tal causa (p. 206).

4.3 FERRARINI

4.3.1 6 aprile 1489

[c. 274'] A dì luni 6 aprile lo duca nostro di ferrara fece comenzare a fare uno tribunale de asse ali maestri marangoni in piazza de alteza quanto sé alta la scafa dove se sta a fare le bolete in piazza. E dicto tribunale è facto di lungeza che tocha il muro de lo vescovado, de la giesia et casa dil vescovo et va atraverso la piazza dricto al muro dove è le bolete et lo officio del colaterale et traversa più oltre et va a trovare il muro de la corte dil duca al drito, passando la piazza. Et così uno cò del dicto tribunale tocha la volta dil vescovo di ferrara, dove è lofficio (*sic*) del sindaco di poveri, latro cò tocha lo muro del duca dila corte, dove è la spenderia ducale. Largo è dicto tribunale che toca lo muro di la caxa dil vescovo dove è le bollete et lo officio del collecterale insino a una colonna del vescoado dela giesia, dove è la testa in lo mura dil vescoado di madona//

[c. 275'] Ferrara; et così seguita la largheza insino ala spenderia, et parte del muro dela cancellaria ducale tocha. E questo tal tribunale fa fare per fare la passion de Iesu Christo questa settimana sancta proxima, la qual se dice serà cosa di devotione et sopra dicto tribunale se farà (p. 315).

4.3.2 13 Aprile 1489

[c. 275'] A dì luni 13 aprile lo duca nostro di Ferrara lo tribunale haveva facto fare dietro de le bolete et lo officio del collaterale, ut supra a c.***, fece disfare a gran furia nanti dextenare et lo fece fare verso il palazzo dil podestà de Ferrara, ala lunga de dicto palazzo, lasando uno andavino tra il fonticho de Yeronimo de Vincentij et le altre botege, che per quello se possi andare inanti e indietro, et uno capo//

[c. 276'] de dicto tribunale tochava li banchi fino sotto li pozolli, pilgiando la larghezza de dicto andavino lasato denanti al fonticho de Yeronimo de Vincentij et le altre botege

insino al secondo banco, è soto li pozolli delle colonne di marmoro, et dicto banco è de Nicola Leopardò et lo conduxe ad affitto Lanzalotto di Fanti.

L'altro lato traversava la piazza et andava verso la Strazzaria et la fontana: et era lungo dicto tribunale da dicti banchi insino quanto tene la Strazzaria et la bottega de Cristofaro Correzano strazzarollo, et larghezza è como era il primo fece fare di verso l'officio delle Bolette.

Tribunale della passione di Hiesu Christo. E suso dicto tribunale le era con ase facte certe caxe con colone di legname; una caxa era dove magnò Christo lo agnello con li discipuli, che era dritto la bottega de Hyeronymo de Vincentij; l'altra caxa dove Maria Madalena andò a unzerè li pedi a Christo, la qual era in capo al tribunale verso la fontana; una altra caxa con atrio dove faceva li zudei consiglio et stava Chaifas si era in capo lo tribunale verso i banchi; una altra propinqua caxa era a questa di verso la contrà di sancto paulo et de le Cartolerie, et la quale era pure de pontifice de' Zudei, et la faza del tribunale, per la quale se faceva la demonstratione de la Passione, che 'l popolo la potesse vedere, guardava verso la caxa del Vescovo de Ferrara (p. 316).

4.3.3 16 aprile 1489

[c. 277^r] **Passione.** A dì dicto 16 aprile, la zobia santa, fu dicto il matutino, qual è consueto de dire de dì, et essendo circha meza hora a venire sira, lo duca nostro di Ferrara andò con li soi nobili et cortesani suso il pozollo ultimo a desendere deli pozolli de marmoro sono denanti la tore delo horologio de Rigobello; item li fu madama nostra a l'altro di sopra, in modo che tuti tri pozolli erano pieni tuti per vedere la passione di Cristo. Et era una scala atachata al tribunale de drieto via andava a l'uso dela botega de Hieronymo di Vicentii, in la qual botega tuti quelli havevano a fare la passione se vestivano in dicta botega. Et il principio dela passione et il primo acto fu como la Verzene Maria vene fora con tre Marie lamentandosse <v>ulgarmente como per lo peccato de Eva fece bisogno a Christo venire in terra et incarnarse et patire, et como li gaudii in pianto ritornavano, essendoli fiolo suo//

[c. 277^v] Christo in iudicio denanti ali iudei per esser condemnato et altre parole asai notande e bone. Facto questo primo acto, Christo con li XII discipuli usì fora, vestidi dignamente et convenientemente, et fece la cena et li lavò li pedi a tuti. Et le parole di tal acto erano latine et le parole dil passio, et così per ordine andono como va il passio, pur lasandoli alcune cose et in tuto non recitato de verbo ad verbum. L'ultimo acto fu quando Christo fu prexo dali zudei. Doppo questo ultimo acto vene uno, chiamato il Conchelle Domenico, qual era et representava il ciecho illuminato fu da Christo, il qual disse alcune parole vulgare. E così doe volte solum insino qui è stato parlato vulgare, tuto il resto per littera et latino. Et lo effecto dil parlare dil ciecho fu como andava per

ritrovare a casa la Verzene Maria per farli a sapere ch' el suo fialo era stà prexo dali zudei. Et fornito tal parlare, fu fornita la passione quanto per la zobia de sira. Et ogni persona se partì poi de piazza, essendo pina la piazza di persone et di banche dove sentavano et li pozoli del duca et le fenestre dil palazzo ducale et altri luogi de piazza. Et quando fu fornito poteva esser hore doe e meza di nocte.

[c. 278^r] La matina del veneri di santo, a dì 17 aprile, innanti di como è usanza, maestro Baptista Paneto de l'ordine frate di Santo Paulo di Ferrara predicò in piazza, essendo le persone in piazza per vedere la passione fornirla. Fornito hebbe la predica, che la fornì hore 12, perché lo duca così volse, essendo lo duca e madama ali pozoli, ut supra, con le loro corte, lo primo acto fu facto. Il veneri fu como Anna e Gaifa pontifice et vestido a modo di pontifice, Anna a modo di vescovo quando è alo altaro con lo piviale e mitria in testa, con zudei asai drieto a loro vestidi tuti de diversi habiti et Herodes; Pilato poi con uno putto innanti che li portava la spada et lo capello como se fano a podestadi, seguendolli altri drieto.

Haveva lui una turcha di brochado d'oro et sentò suso una scarana parata; et li altri zudei erano con tuti questi, che erano asai, chi haveva barbe postice, chi senza, con capelli grandi in testa, chi con altre cose, li quali tuti erano più de persone cinquanta, et se asen-tono.

Et lo primo acto fu como Iuda vene fora suso il tribunale dal capo verso li zudei, che era apresso li banchi. Da l'altro capo dil tribunal verso la fontana, a l'incontro, vene santo Zoanne Baptista, il qual, vedendo Iuda, vulgaremente lo comenzò a reprendere digando vulgare //

[c. 278^v] mente molte cose in repressione sua, che haveva venduto il suo maestro che tanto bene li haveva facto, et altre molte parole de simile effecto. Iuda non rispoxe mai, ma mesto pazesava suso il tribunale gratandosse speso il capo, facendo acti de esser mal contento.

Segue la Passione. Finito il parlare di santo Zoannè, se partì. Iuda andò a rendere li denari havea tolti ali zudei, poi pasezando se messe in fantasia de picarse et in quello mezo usì fora de una bocha di serpente facta de ase che era verso il capo del tribunale verso la fontana, la qual bocha era casa del diavolo, usì uno diavolo overo in forma de diavolo. Il quale drieto a Iuda ale orecchie li andava digando "apichate, apichate" et li butava pezzi di soghe denanti perché se apichasse. Dopo hebbe molto pazesato andò al troncho de uno legno posto suso dicto tribunale e se finse de apicare e stava apichato per la gola; tamen era soghe soto le lesene ch' el sosteneva. Lo diavolo subito asexe l'arbore et dicto troncho, che era con rame verde, et li messe li piedi suso le spale come fa il manigoldo, stando così apicato per la gola. Cristo fu poi menato a Pilato in pretorio et così successive fu facta la passione. Stando un pocho Iuda apicato, vene dui //

[c. 279^r] diavoli et dispicono il corpo di Iuda et lo portano in la testa dela serpe, che era in locho di caxa del diavollo. Christo dapoì alcuni altri acti fu tolto zo dila croce per Nichodemo e dui altri e messo in lo monumento. Li quali cantono alcune laude nanti la croce, nanti lo tolesseno zoxo. Nanti fusse portato al monumento la madre sua Verzene Maria lo tolse in brazo così morto et li piangendo disse alcune parole vulgare. Et così in questa passione è stà dicto solum in quatro acti parole vulgare.

Lo primo fu il principiare la passione, parole di Nostra Dona, ut supra; lo 2^o acto di parole vulgare fu lo ciecho; lo 3^o acto santo Zoane; lo 4^o et ultimo il pianto di Nostra Dona dopo morto il fiolo. Le altre tute parole sono state latine et como dice il Passio et in canto son semper stà dicte in tuti li parlamenti, perché tuti li cantori dil duca et altri che sapevano di canto sono stati quelli che hano facto dicta passione. L'ultimo acto dila passione fu quando Christo andò a tore li Sancti Padri fora del limbo, li quali drieto a lui andavano cantando laude et ali piedi dela croce tuti se inzenochiono. Et così fu fornita dicta passione //

[c. 279^v] a dicto acto deli Sancti Padri. Et era circha hore 14 e meza quando se fornì. E così circha hore 2 e meza è durata (p. 317-319).

4.4 *ASM, CDE, Munizioni e fabbriche, Reg. 24, "Memoriale" 1489.*

4.4.1 c. 4 - 24 marzo

Spexa extraordinaria dè dare (adi) XXIII dicto lire doe marchesane; per epsa faciam boni al nostro Illustrissimo Signore per tanti che l'ha facto pagare ... a Pochetin dipintore per comperare robe per fare camare per la festa dela Passion che vole fare el nostro Illustrissimo Signore questo Veneri Santo

L. II.

4.4.2 c. 5-28 marzo

La spexa de la festa dela Passion che se farà el Veneri Santo dè dare

L. VII. XV.

Le infrascripte et sequenti persone per conto de la festa dela Pasion che se farà el Veneri Santo deno dare [...] per tanti faciam boni [...]

A Maistro Zoane Trulo lire sei marchesane

L. 6. 0. 0.

La spexa dela festa dela Passion del Veneri Santo dè dare [...] lire doe de marchesani a Pochetin depintore per conto de camare che lui fa

L. 2.

A Bartolomeo Tristan muradore lire tre

L. 3.

4.4.3 c. 6-11 aprile

Spexa de la festa del Veneri Santo dè dare [...]

A Baptista zentese depintore per lo amontare de barbe diexe lui dete

L. IIII

[*segue elenco di spese per la stessa ragione: 8 lire a Pochettino pittore per pagamento*]
de 42 caviare che lui ha facto

[*lire 4 a Zoane Trulo; a marangoni per case, strumenti, tribunali e*]

a Maistro Domenego dal Cavallo lire tre de marchesani per fare diavoli e per stare a dare el modo de fare le prenominate cose.

[*per la stessa spesa*]

a Maistro Zoane Trulo.

4.4.4 c. 19-31 luglio

Spexa facta per la Passion del Veneri Santo dè dare adi dicto lire octanta sei, soldi octo de marchesani, per tanti che faciam boni per epsa a Maistro Baptista de Argenta medigo per lo amontare de pianete septantadue, le quale lui dete sino in la septimana santa per fare il tribunale dela demostracion de la Passion del nostro Signore meser Iesu Christo, che fo fata in su la piazza, como apare per una soa scripta sopto scripta per mane de maistro Biaxio Roseto

L. LXXXVI. VIII.

5 Le Passioni degli anni Novanta (IV.3.3.4)

5.1 DIARIO FERRARESE

5.1.1 28 marzo 1494

A dì XXVIII, se fece una Passione in Sancto Francesco, et lì era grandissima multitudine di persone: et frate Mariano predicava in vescovado, et de due anni inanti ge havea anche predicato; et in dicta Quadragesima se batezèno assai Marani et Marane (p. 135).

5.2 Bernardino Prosperi a Isabella d'Este in MICAI 1992: 191

5.2.1 8 aprile 1490

Ill.ma Signora mia: Confesso hauer errato nel scriuer l'altra mia, che li poueri che sono staa vestiti da Signore sono centaquarantauno, secundariamente che a S.Domenico se è facto questa sira la representatione de la cena di apostoli et domatina se farà alcuni acti de la passione, dove gli è stata Madama et andaragli questa nocte a la predica et a dicta representatione, la quale non creda v.s. Che se facino cum meglor grazia di quelle che fece el Signore lo hanuo passato, perché in questa gli intervene pochettino alcun'altri de la sua scola.

5.3 ASM CDE, Munizioni e fabbriche, 35, Memoriale 1499.

5.3.1 1499

c. 70 – 31 dicembre

Le infrascripte e sequente persone e spexe denno dare adi dito la infrascripta e sequente quantità de dinari; per epse faciam boni a Maistro Fino et a Maistro Bernardino fratelli dipintori per lo amontare de tanti lavoreri che loro hanno dipinto in lo anno 1498 et in lo anno 1499, como appare per 6 soe scripte viste per mi e poste in filza, e sono ut infra, videlicet:

[...]

Spexa extraordinaria dè dare adi dito lire ____ per lo amontare de le infrascripte dipinture, videlicet:

Per avere dipinto la montagna dal sepulchro de Christo

L. 1. 0. 0.

Per avere dipinto case 5 de asse et per ___ de asse, dipinto ogni cossa a muro et merli
dipinti in suso la sala grande de Corte per le comedie se fecerno in dita sala

L. 10. 0. 0.

Per avere dipinto in carta arme 200 per atacharle in sala

L. 4. 0. 0.

6 Circolarità tra sacro e profano (IV.4)

I documenti sulle rappresentazioni di Plauto e Terenzio a corte sono diversi e si ricavano principalmente dalle cronache cittadine, che riportiamo per completezza di informazione. La prima rappresentazione fu quella dei *Menaechmi*, il 25 gennaio 1486. L'anno successivo si mette in scena un *Cefalo* di Nicolò da Correggio il 21 gennaio e l'*Anfitrione* il 25 gennaio, non terminato per la pioggia e poi riproposto il 5 febbraio insieme ad una pantomima sulle 12 fatiche di Ercole. Sono del 1487 i pagamenti per i lavori di apparato. Per completezza di informazione riportiamo anche i brani delle cronache che descrivono gli spettacoli.

6.1 DIARIO FERRARESE

6.1.1 25 gennaio 1486

A dì XXV, il duca Hercole da Este fece fare una festa in lo suo cortile et fu una facetia de Plauto che si chiamava il Menechmio. Erano dui fratelli che se assigliavano, che non se aconosceano uno da l'altro; et fu facta suxo uno tribunale de legname, con caxe V merlade con una fenestra et uso per ciascuna. Poi vene una fusta de verso le caneve et cosine et traversò il cortile con diexe persone dentro con remi et vela del naturale; et qui se atrovòno li fratelli l'uno con l'altro; li qualli erano stati gran tempo, che non si haveano visti. Et la spesa di dicta festa venne più di ducati 1000 (121-122).

6.2 FERRARINI

6.2.1 25 gennaio 1486

Festa de Menechino. A dì 25 zenaro, il dì di santo Paulo, mercori, lo duca nostro di Ferrara fece fare la festa de Menechino. La quale festa comenzò ad hore 22 credo et durò insino ad hore 24; vel comezò potius credo con trombe e pifare et altri soni. Erano in lo cortile ducale tribunali parechiati: uno primo dal lato de la capella ducale lungo da un capo a l'altro del cortille, supra il qual con banchete li sentò lo duca nostro, lo marchexe di Mantoa, altri nobili citadini, scholari, doctores et popolari de la città di Ferrara; uno altro ex oposito dal lato de lo officio dele XII Savii et de la camera ducale. Tribunal era facta con casa facta sopra epso per habitacione de poter far Menechino. Madama

con le done stava suso il pozolo li è in dicto cortille a vedere. Le altre fenestre et luogi erano pini in dicto luocho.

Una zirandola con mulineli era in dicto cortille apresso la sala piena di razi, li quali razi erano pieni di polvere da bombarda, et in cima la zirandola li era un homo facto di carte, cunzo con bono modo; et li era il nome descripto che diceva Begosso. Fornita fu la festa, questa zirandola fu imprexa e tuti li razi si impioni et li mulineli andavano in volta, che fu certo bela festa et tal zirandola da vedere (p. 232).

6.3 CALEFFINI

6.3.1 Gennaio 1486

Sagre et triomphi. Il duca de Ferrara in questo tempo se ne andava in mascara ogne zorno per Ferrara et davase piacere. Et per darselo anchora più, havendo ordinato de fare la demonstratione de Menagni et Domenagni, fratelli de la quale in una comedia de Plauto che feci mentione, ordenò, et in lo suo cortille del palatio suo de piazza verso le stantie di sui factori generali, sotto la torre del orologio, uno tribunale de longeza da uno lato a l'altro del cortile. Uno tribunale de asse tute nove, suso le quale da uno capo prima era una caxa de asse tuta serata in forma de hostaria, ove Domenegino teniva una putana; poi suso dicto tribunale gli erano pure de asse facte case depincte et de tuto puncto case et altre torre et cosse, che se haveriano potuto habitare per ogno homo da bene. Et da l'altro canto del cortile era un tribunale de asse de longeza como el cortile, verso Nostra Dona de Corte, capella del duca, cum banche inchiodate da uno cavo al l'altro. Poi era ordinato una nave e tutavia se lavorava di et nocte, et de feste et de altri di, per fare zentileze et cosse, come poi de soto se intenderà.

Lo quale apparato, ut dicevano li soprastanti, veniva seu montava de setecento ducati et più.

Et mercuri a di 25 de zenaro presente, che sera il benedecto zorno de san Paulo, se haverà, Deo dante, a fare questa festa et demonstratione, la quale Dio voglia che sia bona et non trista per chi se sia (pp. 667-668).

6.3.2 25 gennaio 1486

Festa de Menegino. Mercuri a di 25 dicto, che fue san Paulo, converso in lo cortile del duca, se fece vigibilmente la comedia de Menegin et de Domenegin, di li quali in Plauto, cum la nave et citade et generaliter tute le cosse che in quela se contiene et verbum ad verbum. Et cussi erano travestiti li homeni / in mascara che in rima vulgariter in canto disseno tuti li versi de la dicta commedia, cum razi de fogo et mille zentileze; ove fu-

rono da mille done da conditione suso tribunali, pozoli et fenestre, il duca, il marchese de Mantua, messer Nicolò da correzo et la matre, la duchessa de Ferrara, el vicedomino et altri terreri et forasteri, tanto che non ge ne potea stare più. La quale festa fu cum risi assai et piacere; et durò da quatro in cinque hore (p. 668).

6.4 ZAMBOTTI

6.4.1 25 gennaio 1486

A dì 25, de mercori, in la festa de San Paulo. Fu recitata la comedia di Menichini, che fu beletissima e piacevole, in lo cortile novo de la Corte ducale, suxo uno tribunale novo in forma de una citade de asse con caxe depinte, dove vene dui de una similitudine vestiti, ma uno ne vene in una galea con vela de longinque parte, e dispotòno asay qual de loro hera il vero Menechino, intervenendoge il marito e molgie, balie, meretrice e schiave con molte deceptione. E lo duca e lo marchexe con la duchessa, con altri zintilhomini, stavano a vedere suxo uno tribunale de verso la capella de la Corte, perchè da l'altro lado herano li representanti. E durò insino a *l'avemaria*, zoè 4 hore, e infine fu factò fogo in uno arboro o zirandola, che in uno medemo tempo butò più razi de foco in aere, alti, con gram strido e vampa stupendissima. E cusì *cum* letitia, applauso e commendatione se finì la comedia, dove intervene de le persone dexemilia a vedere con taciturnità (pp. 171-172).

6.5 DIARIO FERRARESE

6.5.1 21 gennaio 1487

MCCCCLXXXVII, a dì XXI de Zenaro, il duca Hercole fece fare una festa in lo cortile con uno tribunale, che pareo uno castello, che tenea da uno muro al'altro, et fu una facezia di Plauto chiamata Cefalo, la qualle fu bella et de grande spexa' (p. 122).

6.5.2 26 gennaio 1487

A dì XXVI, il duca Hercole fece fare in dicto cortile, a tempo di nocte, la festa de Amphitrione et de Sosia, con uno paradixo con stelle et altre rode che fu una bella cosa, ma non se potè finire, perchè cominciò a piovere et bisognò lasiare stare a hore V di nocte, et dovea durare fina a le VIII, et ge era il marchexe de Mantua et messer Anibale de' Bentivoglii, fiolo de messer Zoanne de' Bentivogli da Bologna con una grande compagnia; li quali erano venuti a tuore la spoxa, fiola del duca Hercole, per dicto messer Hanibale (p. 122).

6.6 CALEFFINI

6.6.1 21 gennaio 1487

Festa in lo cortile del duca. Domenega a dì XXI de zenaro 1487, in Ferrara, in lo cortile grande del palatio del duca, il doppoi manzare, suso alcuni tribunali li posti, lo magnifico messer Nicolò da Correzzo predicto, fece fare una demonstratione de una comedia de Plauto, che non piaque troppo al populo vedere (pp. 683-684).

6.7 FERRARINI

6.7.1 21 gennaio 1487

[c.201'] Fabulla recitata di Zefallo e di Procri suso lo tribunale in lo cortille ducale. A dì domenega 21 zenaro, el dì de santa Agnese, in lo cortille ducale sopra li tribunali apparecchiati quando fu facta la festa Menechino, ut supra a c.184, messer Nicolò da Corezo da certe persone fece recitare, suso il tribunal fu recità la festa de Menechino, la fabulla de Zefallo et di Procri, la qual comenzò a recitarse//

[c.202'] dopo hore 20 et durò insino dopo hore 24. Et lo duca li era sopra il tribunal ex opossitoda quello suso il qual stete etiam a veder la festa de Menechino. Et dicto tribunal era pieno et cargo di zente, nobili et magnati, i quali erano venuti a Ferrara per le noze dila fiola dil duca va a Bologna. Et io fui suso dicto tribunal at il tuto vidi; et tante persone li era che oltra li tribunali erano cargi et le fenestre et pozoli de dicto cortille ducale. Ancora in terra lo cortille era pieno. Li era Fracaso, fiolo del signore Roberto, li era sorelle dil marchese di Mantoa et altre mantoane con le fiole dil duca.

Et così fu narata dicta fabula di Zefallo et di Proci. E per questo ha facto messer Nicolò da Carezo perchè questa proxima nocte messer Iulio Tassone, cavaliere et favorito dil duca nostro de' consumare il matrimonio con la suaspoxa et molgiere, qual fu fiola de

messer Nicolò di Contrarii, cavaliere et castellano dignitissimo, et se acompagnarà con la dona sua in castel vecchio (pp. 251-252).

6.7.2 25 gennaio 1487

[c.203^v] Comedia di Plauto recitata de Amphitrione et Alchemene. A di zobia 25 zenaro, el di di santo Paulo, in lo cortille ducale sopra lo solito tribunale parato già fa più di per la festa si fece de Menechino, ut supra a c.184, item sopra quello tale fu recitata la fabula di Zefallo et di Procri, ut supra a c.202, essendoli etiam lo altro tribunale per sedere, ut supra appare, ex oppositio da quello, questo di 25 lo duca nostro in dicto luocho fece recitare la comedia di Plauto de Amphitrione et Alchemene, sua dona, la qual de Iove parturì Hercule.

Et comenzono a recitare et darli principio dopo la prima hora di nocte et per la piovra grande piové, non poteno fornirla de recitarla. Remaseno et finino insino quando Amphitrione voleva intrare in casa sua et Iove denanti a l'uso de dicta casa recusava. Et credo durasse forsi circha hore cinque non di meno: non si pol dire precisse per non haver oldito le hore sonare. Et così era per la piovra fu forza lasare stare.

Quando dicta comedia fu fornita recitare, vidi infra a c. 206. lo dica nostro era a vedere suso lo tribunal denanti la capella ducale et con lo duca va a Bologna a marito, ut supra, vidi a c. 203. et li era messer Francesco Secho mantuano et altri asai mantuani et di altri luochi et terre. Il qual messer Francesco Seco, doppo fu principato la comedia, vene suso dicto tribunale. Lo marchex di Mantoa//

[c.204^r] era ale fenestre de dicto cortille supra dicto tribunal, dove era lo duca nostro, et sopra il pozollo de dicto cortille verso Santo Domenego li era uno tribunal facto de asse, il qual etiam fu facto in le altre feste, ut supra de Menichino, sopra il qual tribunale li erano le done cortessane et altre et le sorelle dil marchexe di Mantoa con le loro mantoane.

Quilli recitono dicta comedia furno quisti, videlicet: Hieronymo dil Brutura, che era Sosia; item lo secondo Sosia era Zoanne Pincaro cortesano del duca, il quale era Mmercuro simile a Sosia, il quale staseva ala guardia dila casa quando Iupiter haveva piacere con Alchemene era messer Nicolò Toshicho. Pochi più ge intervenne: lo nauta, etc.

et certo fu sumamente laudata da ogni persona insino dove lasono per la piovra. Lo duca in capo de dicto tribunale, qual era verso lo offitio deli XII Savii, dove se recitava dicta comedia, et in capo verso lo consio de iusticia, suso eminente apresso lo tecto dila corte haveva facto fare uno cielo con rode andasevano intorno con puti faceva andare intorno intorno quelle rode, che certo era cosa bella da vedere, cantando tutavia per raxon li cantoridel duca li a vicino. Et essendo nocte, lucendo quelle lampade che//

[c.204^v] erano assai, era per cento digna cosa che pareva il cielo stellato. Le qual lampade erano, ut dicitur, mille doxento, tute impiate; et è certo et vero di tanto numero de lampade 1200. et li erano oltra li canti e sonaduri anchora, in modo che non poteria descrivere quanto fusse dignamente ogni cosa facto et per ordine et con con modo (pp. 253-254).

6.7.3 5 febbraio 1487

[c.206^r] **La comedia di Plauto fornita de recitare.** A di luni 5 di february, el di di santa Agatha, lo duca nostro di Ferrara fece recitare in lo cortille suo ducale la comedia di Plauto de Amphitrione et Alchemene, la qual comedia ali di passati fece pricipare, ma per lo cativo et piovoso tempo remaxe imperfecta, ut supra a c.204.

[c.206^v] Fece comenzare a principio a recitare nanti le hore 21 et doppo hore doe di nocte fu fornita recitare. Lo duca non volse stare a vedere sopra il tribunale suo solito dal lato dela capella, ma sopra dove se recitava stete a vedere.

La duchessa nostra palam stete con le altre done suso il tribunale era suso il pozzolo unico di dicto cortille, ma l'altra volta stete oculata, ut supra vide. Et dopo fu recitata, fu mostrate tute le cose fece al tempo suo Hercule, videlicet Cerbaro, Nesso, Antheo et tuti li altri monstri et homini mortali che subiugò il tribunale dove recitavano la comedia (pp. 255-256).

6.8 ZAMBOTTI

6.8.1 21 gennaio 1487

A di 21, la dominica. Lo eccellentissimo duca nostro fece representare la fabula de Cephalo in lo cortile novo de la Corte, da hore 21 insino ad hore 24, suxo uno tribunale de legno e d'asse dipinto cum caxe in fogia de castello e citade posto de verso li officii; e da l'altro lado, suxo uno tribunale con schalini adornati de razi e brochati d'oro, ge hera lo illustrissimo duca nostro, il marchexe de Mantua, Fracasso fiolo del signore Roberto Sanseverino e dui ambasatori del duca de 'Milano e molti altri cavalieri e zintilhomini forastieri, e anche citadini e doctori e scholari. Dal lato de sopra, a le fe[ne]ste de le camere e suzo il pozzolo novo, ge hera la illustrissima madona nostra e zintildonne con soi fioli e fiole, e madona Bianca da la Mirandola. E tal festa fu facta con soni de diversi instrumenti intermedii a li acti, perchè fu facta in modo de sciena o tragedia. E la conclusionione per exemplo de le donne che non siano ziloxe de li loro maridi, che fu bel vedere e oldire. Tal spectacolo fu facto per letitia de le noze del magnifico cavaleto messer Julio Tassone, il quale ha questo dì ad tuore spoxa la nobilissima zovene madona Hippo-

lita, fiola che fu del magnifico messer Nicolò di Contrarii e de madona Beatrice de Ran-
gani. E cusi la nocte sequente in Castello Vechio se acompagnòno (p. 178).

6.8.2 25 gennaio 1487

A dì 25, la zobia, in la festa de San Paulo. Se recitò la prima comedia de Plauto de Am-
phitrione e Alchmena in lo cortile novo de la Corte suxo lo tribunale suprascripto, dove
hè sta' recita' l'altra a dì 21 del prexente, e durò da la prima hora de nocte fino ad hore 6,
con sexanta lumere imprexe e altri dupieri; ma non fu finita, perchè il venne una grande
piova, la quale cazò le persone, avenga ch'el cortile fosse quasi tutto coperto de tele. E
fra li acti forno facte alchune feste; e *maxime* che l'hera construito uno celo alto a uno
cantone verso la torre de l'arlogio con lampade che ardevano a li lochi debiti de drio de
tele negre subtile e radiaveno in modo de stelle; e ge herano fanzuli piccoli vestiti de
bianco in forma de li pianeti, che hera una cosa mirabile da vedere per la grandissima
spexa, il quale celo operò a tempo per quello hera necessario per la comedia, con com-
mendatione de tuti li homini intelligenti (p. 179).

6.8.3 5 febbraio 1487

A dì 5, il luni, la festa de Sancta Agata. La comedia de Plauto, la quale non fu finita el
dì de San Paulo, che fu a dì 25 del passato, hozi lo illustrissimo duca nostro la fece re-
presentare in lo dicto cortile novo: la quale durò da l'hore 21 insino ad hore 3 de nocte, e
fu aperto il celo, constructo come fu notato de sopra. Nel quale se sentì cantare e sonare
suavemente da cantori perfectissimi, e feceno venire Jove da celo. E finita la comedia,
veneno tute le forteze de Hercule per suxo il tribunale predicto, zoè Anteo, le Colonne
de Hercule, el Tauro, le Amazone, Centauro, lo Apro, Idra, Cacho con le vache tirate a
retro per la coda, e altre molte. E ge hera prexente lo illustrissimo signore marchexe de
Mantua e la illustrissima duchessa nostra, con molti altri signori e zintilhomini e done
de gran populo. La spexa fu extimata essere de ducati 1000 (p. 180).

7 **Circolarità materiale: maestri apparatori (IV.4.2)**

Ai fini del nostro discorso occorre mostrare come si sia creato un gruppo di apparatori omogeneo, attivo sia per il teatro sacro che per quello profano. Sono pertanto di estremo interesse i pagamenti della camera ducale.

7.1 *ASM, CDE, Munizioni e fabbriche, Reg. 20 bis, "Autentico" 1487.*

7.1.1 c. III

Spexa de Corte, de castelo et de caxa del Signore Sciximondo con soe dependencie deno dare [...]

E adi dito (?) lire doxentovinteocto, soldi cinque de marchesani; per lei faziam boni a Maistro Girolimo Zuchola marangon per opere seicentoseptantasete lui ha date a fare lo edificio del Paradixo et a desfare tribunalali del cortile novo

L. CC°XXVIII. V.

7.1.2 c. IIII

Spexa de Corte e castelo dè dare [...]

E adi ultimo zenaro per conto dela festa de Amphetrion facta in lo cortile novo lire centoquarantasei, soldi diexedocto e dinari tri de marchesani; per lei a Maistro Zoane de Richobon per chioldame e feramenti lui dete l'ano 1487 per fare li edificii de Paradiso

L. C°XLVI. XVIII. III:

[...]

E adi 28 dicto [marzo] lire quatro, soldi diexedocto de marchesani; per lei a Bartolomeo Pichato per lo amontare de opere quatro lui dete a fare la festa de Amphetrion in lo cortile l'ano 1487

L. IIII. XVIII.

[...]

E adi dicto [28 marzo] lire diexedocto, soldi cinque de marchesani per tanti faciam boni per epsa ad Antoniolo dai Buò per opere 73 lui ha date a portare lignami e feramenta e altre robe per fabriche de Corte e per la fabrica de Amfetrion

L. XVIII. V.

[...]

E adi dicto [17 novembre] lire vintisepte de marchesani, per lei a Maistro Zoane Farolfo per lo amontare de tanti tai che lui dete in l'ano 1487 a segare travi per la festa de Amphetrimon

L. XXVII.

7.1.3 c. XX

Spexa extraordinaria dè dare adi ultimo de dexembre lire quarantacinque de marchesani per tanti faciam boni per epsa a Maistro Zoanne Trulo depintore per lo amontare de molti lavori che lui ha depinto per la festa de Amphetrimon, che fece fare el nostro Illustrissimo Signore in Corte del mexe de febraro

L. XLV.

[...]

E adi 26 settembre 1491 per compto de l'anno 1486 et 1487 lire centonovanta de marchesani; per lei faciam boni al compto de lignami per lo amontare de asse 760 modenexe de piopa et de pezo, le quale forno poste in merli, e a badà e contane et in fare rodin 41 per le 2 feste, zoè per el Menechin e per la festa de Amphetrimon

L. CLXXXX.

7.1.4 c. 30

Maistro Çoanne Trulo depintore de' avere

[...]

E adi ultimo dexembre lire quarantacinque de marchesani; per lui da spexa extraordinaria per lo amontare de molti lavorieri che lui ha dipinto per la festa de Amphetrimon che se faceva in lo cortile del mexe de febraro proximo pasato

L. XLV.

7.1.5 c. XLV

Fim depintore de' dare

[...]

A adi 27 settembre 1488 lire vinteotto de marchesani; per uli al nostro Illustrissimo Signore per tanti ch'el fece pagarge per el bancho de Ser Nicolò dala Farina banchiero sino in l'ano 1487 per compto dela festa de Amphetrimon

L. XXVIII.

7.2 ASM, CDE, Munizioni e fabbriche, 21, Memoriale Q (1488-1491).

7.2.1 c. XVI-27 agosto [1488]

Le infrascripte e sequente spexe deno dare adi dicto le infrascripte e sequente quantità de dinari, per tanti faciam boni per epse a Maistro Zoanne Trulo dipintore per lo amontare dele infrascripti lavoreri che lui ha dipinti da di primo zenaro 1488 per tuto questo di soprascripto, como distentamente apare per una soa scripta sotoscripta per mane de Maistro Biaxio Roseto, e posta in filza, e sono ut infra, videlicet:

[...]

Spexa de Corte dè dare adi dicto lire cinque de marchesani per lo amontare de avere dipinto et reconzo in più logi in la Camara de Meser Sciximondo da Este e per avere dipinto piadenne vinte deli candelieri de sala grande a fiori de margarita, a soldi uno, dinari sei cadaune, e per avere rechonzo in più logi li marmori dove era lo Paradixo

L. 5. 0. 0.

7.3 ASM, CDE, Munizioni e fabbriche, Reg. 22, "Autentico" 1488.

7.3.1 c. 35 [1488]

Maistro Zoane Trulo dipintore contrascripto dè avere adi XXVII agosto lire centosesantatre e soldi sedexe de marchesani; per lui da più spexe, per lo amontare de avere dipinto doe carete da Corte per le donxele de Madama ala dovisa del nostro Signore con le arme a colori fini in (...?. *parola non letta*) a raxone de lire 16 marchesane cadauna: e per avere depinto e reconzo in più logi in la caxa de Meser Siximondo da Este; e piadene per li candelieri de Corte; e per avere reconzo li marmori dove se fa la festa in lo cortile novo; e per (avere) depinto lo buncintoro mexano e per averge depinto quadri 246 de carta de azuro fino; e per aver depinto lo buncintoro piccolo; e per avere depinto l'agnolo in l'ostaria

L. CLX. XII. (*sic*)

7.4 ASM, CDE, Computisteria, Memoriali, 39, "Memoriale per conto vecchio" LLL (1488-1491).

1491

c. CCCCXVIII – 22 novembre

Stesso Ufficio dè dare adi soprascripto lire quatornese, soldi tre marchesani, li quali se fano boni per lui a Maestro Zoanne Nasello fornaxaro per pree, calzina et cupi che lui dete già più giorni fa per voltare la volta del bagno vechio ch'era in la anticamara del nostro Illustrissimo Signore; e per voltare doze del hostaria da l'Agnelo; e per coprire dove fu facto la festa de Amphitriom in lo cortile novo

L. XIII.III.

7.5 *ASM. CDE, Munizioni e fabbriche, Reg. 25, "Memoriale" 1491.*

7.5.1 c. 3 - 5 marzo

Le infrascripte et sequente spese deno dare adi soprascripto la infrascripta et sequente quantità de danari per tanti faciam boni per epse a Mistro Nicoletto depintore per lo amontare deli infrascripti lavoreri che lui ha dorati et depinto a tute sue spese de oro et de coluri et manufactura in li mixi de zenaro, fevraro proximi pasati, como distintamente apare per una sua scritta sotoscripta et tarezada per mane de Mistro Biaxio Roseto et posta in filza, videlicet:

Spexa de Corte e Castelo[...]

Per havere depinto uno camarino de colori fini et oro in castelo de la Illustrissima Madama nostra, el quale d'acordo monta

L. 60. 0. 0.

Per havere dà la biacha a 6 nape

L. 4. 0. 0.

Per havere ornato lo horatorio del nostro Illustrissimo Signore in Corte con oro et azuro grosso

L. 20. 0. 0.

[...]

Spexa de le noze de lo Illustro don Alfonso dè dare adi soprascripto lire cento trenta tre marchesane...

Per havere depinto soto li pozoli facti in sala; et per havere facto bianchi dui pozoli; et per haver contrafacto de muro le case se sono exercitate in sala per far le comedie; et per haver hornado el Paradiso, monta

L. 28. 0. 0.

Per havere facto et depinto arme cinquantacinque de diversi Segnuri et octo trianguli con le arme dil sposo et de la spoxa...; per havere depinto una nave del Menechino [...]; et per havere contrafacto 4 fenestre per dicto Menechino

L. 133. 0. 0.

Spexa de le noze de Illustro don Alfonso dè dare adi soprascripto lire desedoto, soldi diese marchesani, per tanti faciam boni per epsa a Fino depintore per lo amontare de depinture et arme lui ha facte per le noze, como distintamente apare per una soa scripta sottoscripta de mane de Mistro Biaxio Roseto e posta in filza[...]

Per havere depinto arme cinquanta e bandirole cinquanta et arme grande sei dipinte in asse

L. 3. 0. 0.

Item per haver depinto doe teste de zigante et le mane et li pedi de dicti ziganti, et per havere depinto una testa de sarafino

L. 7. 0. 0.

Item per havere depinto doe serpe; andorno per la festa de Amfitrione facta in sala grande

L. 1. 0.0.

7.5.2 c. 13 - 6 giugno

A Madona Francesca da li vili per lo amontare de tanti vili ela dete per lo Paradiso se fè in sala grande

L. XV. XVI.

7.5.3 c. 25 - 3 settembre

A Mistro Antonio di Gregorio taiapreda per conto de zeso et de uno medale de preda viva lui dete per la anticamara de lo Illustrissimo nostro Signore

L. 3. 0. 0.

A Mistro Domenego dal Cavallo per conto de li cavali che lui ha fato per lo archo triumfale de Schivenoio

L. 4. 0. 0.

A Mistro Stefano de Dona Bona

L. 3. 0. 0.

A Fin depintore per conto delo archo triumfale de piazza

L. 25. 0. 0.

A Mistro Siximondo depintore per conto de lo archo triumfale de Schivenoio

L. 25. 0. 0.

A Mistro Cabrieletto depintore per conto de lo archo triumfale da San Francesco

L. 15. 0. 0.

A Mistro Roman depintore per conto de lo archo triunfale dala Giara

L. 15. 0. 0.

A spexa de le noze de lo Illustro don Alfonso lire septantauna, soldi dui marchesani, per lei pagati ale infrascripte persone per lo amontare dele infrascripte opere e robe loro hano dati per fare tribunali suxo la sala grande et a fare lavorieri per dite noze, videlicet: [...]

A Mistro Ludovigo Castelano per fare uno Mercurio

L. 4. 0. 0.

A Mistro Bartolamio da l'Olio per aidare a fare dicto Mercurio

L. 2. 8. 0.

A Mistro Antonio di Gregorio taiapreda per havere comparato stagnolo biancho et roso [...] per adoperare ali archi triunfali

L. 13. 12. 0.

7.6 ASM. CDE. Computisteria. Conto generale. 32. Conto generale RRR (1493)

7.6.1 c. CCXIII – (dare)

Zoanne Francesco Stancharo ufficiale sopra la monitione... dè dare...

E adi XXI de zugno lire cinquecento marchesane; per lui a Maestro Baptista de Rainaldo muradore [...] lire trenta marchesane; per lui a 6 persone per robe date per lo Menechin

L. XXX.

7.7 ASM. CDE. Munizioni e fabbriche. Reg. 28. "Autentico" 1493.

7.7.1 c. 120 – (dare)

Maistro Nicoletto dipintore dè dare adi primo di luglio lire tre marchesane; per lui se fano boni ala Camara duchale per tanti che adi 22 de zugno la ge pagò contanti per conto de lo Minichino, como al "Memoriale x"

L. III.

7.8 ASM. CDE. Munizioni e fabbriche, 29. Registro di legnami e materiali (1493).

7.8.1 c. 31v – 24 maggio

Adi 24 dito asse do posite in dui logi ala seraia de zardin de Madama, le quale forno rote perché el se faceva la festa de Menechin e molti famii che aspetavano li loro patroni rumpeno per andare in l'orto asse 2.

Item una asse de piopa et una asse de pezo per Zoane de Rezenta galafaxe a conzare la barcha de Menechin per la festa se fè in lo zardin

7.8.2 c. 32 – 20 maggio

Nota che insino adi 20 marzo mandai in lo zardin de Madama per fare li tribunali et le caxe et le banche in lo zardin de Madama per fare el Menechin per fare honore al Signore Ludovico da Milan [...]

Nota che per fare dito tribunale et etiam le caxe et le banche fate suxo uno altro tribunale, zoè soto la loza, per sedere per gradi ordinati l'un sopra l'altro, fo schavezati molti lignami deli prediti, de li quali ne andò a male assai [...]

7.9 ASM. CDE. Computisteria, Conto generale, 37. Conto generale 1499-1507.

7.9.1 c. CIII – (dare)

Zoanne Francesco Stancharo gubernatore de lo offitio de la monetione debe dare adi IIII zenaro lire dodeci marchesane, et per lui a Maistro Zoanne de Arzenta galafase contanti per conto de sua mercede de conzare la barca lunga

L. XII.

E adi ditto (12 gennaio) lire trentatre, soldi decedotto marchesani, et per lui a septe persone per robe et loro mercede de li tribunali de la comedia del Trinomi

L. XXXIII.XVIII.

A adi XXI ditto (gennaio) lire sei marchesane, et per lui a Maistro Fin depintore contanti per conto de depinzere le case et tribunali de la festa del Trinomi

L. VI.

E adi ditto (6 febbraio) lire quindeci marchesane, et per lui a Maistro Andrea Riginò muradore contanti per conto de le camere lui fa in Corte appresso la Torre de Rigobello

L. XII.

E adi XV ditto lire quatro, soldi cinque marchesane, et per lui a cinque persone contanti per havere infraschè la sala grande per le comedie

L. IIII.V.

7.10 ASM CDE, Munizioni e fabbriche, 35, Memoriale 1499.

7.10.1 c. 1 – 5 febbraio

Le infrascripte e sequente persone deno dare adi dicto lire trentatre, soldi diexedoto de marchesani; per epse faciam boni ala Camara duchale per tanti la ge ha pagati per conto de tribunali che fa fare el Signore nostro in la sala per fare recitare comedie, como al Zornale .ZZZ., c. 3, e sono ut ultra, videlicet:

A Maistro Zoanne Maria Burseto marangone per opere 35

L. 12. 8.

Maistro Fino dipintore dè dare adi dito lire sei marchesane; per lui faciam boni ala Camara ducale per tanti la ge ha pagati, como al Zornale .ZZZ., c. 4, e fò adi 21 zenaro, per dipinzere a muro le caxe de tribunali di sala grande de Corte per le comedie farano

L. VI.

7.10.2 c. 3 – 5 febbraio

Maistro Zoanne Maria Burseto marangone dè dare adi dito lire quatrocento novantacinque, soldi quatro de marchesani, per lo amontare de li infrascripti lignami che lui ha habuti dali Cestareli, videlicet [...]

Adi 11 per 25 sexti a soldi 5 l'uno; e 200 asse per li tribunali de sala de Corte che se fano per le comedie de li Trinumi, et de lo Eunucho, e de Peniculo se recitarà questo carnevale

L. 91. 5. 0.

Le infrascripte e sequente persone e spexe deno dare adi dito la infrascripta e sequente quantità de dinari; per esse faciam boni al conto de asse che me assignorno Bernardin Cestarelo e fraterli per lo amontare de le infrascripte asse date a loro, videlicet:

A Maistro Alexandro Biondo et a Maistro Biaxio Roseto compagni per conto de le case-te, asse mileseptecentotrenta, a soldi 8 l'una, d'acordo a loro

L. 692.

A Maistro Zoanne Maria Burseto marangone per asse 370, a soldi 8 l'una, che lui hebe per fare el tribunale in lo Barcheto quando se corse el palio, et per asse 90 lui ha habuto a soldi 7 l'una, per el coperto de la via coperta

L. 179. 10. 0.

7.11 *ASM CDE, Libri Camerali Diversi, 195, "Zornale de usita" CCC (1499).*

7.11.1 c. 3 – 12 gennaio

Alo ofizio de la Monizione governato per Maistro Zoane Francesco Stancharo lire trentatre, soldi dexedoto de marchesani; per lui ali infrascripti per le infrascripte caxone, contanti per loro mercede per li trebonali de la chomedia del Tri Nomu [...]

A Maistro Zoane Maria Burseto

L. 12.

A Maistro Zoane Antonio fenestraro

L. 6.

[Allo ufficio della munizione] lire centosei, soldi ____, dinari 6 marchesani; per lui ale infrascripte persone contanti per conto de tribunali se fano n sala grande per la festa se à a fare de li 3 Numi [...]

A Maistro Zoane Maria Burseto marangone

L. 39. 4. 0.

A Maistro Piero da Cremona chiodarolo

L. 30. 0. 0.

7.11.2 c. 4 – 21 gennaio

[Allo ufficio della munizione] lire sei de marchesani; per lui a Maistro Fim depintore contanti per conto de depingere de chaxe e tribunali de la festa di 3 Numi

L. VI.

7.12 *ASM CDE, Munizioni e fabbriche, 36, Memoriale BB (1500)*

7.12.1 *c. VIII – 18 maggio*

Le infrascripte e sequente spese denno dare adi dito la infrascripta e sequente quantità de dinari; per epse faciam boni al Maistro Fino dipintore e frateri per lo amontare de le infrascripte dipinture che lui ha dipinto, come appare per 3 soe scripture viste per mi e poste in filza, videlicet:

Spesa extraordinaria dè dare adi dito lire octo de marchesani per lo amontare de avere dipinto arme ducale 76 in carta per atachare in sala grande per le comedie, per avere dipinto bastun 30 da sechalcho, e per avere dipinto 4 asse da partesane

L. 8. 0. 0.

7.13 *ASM CDE, Munizioni e fabbriche, 37, Memoriale CC (1501).*

7.13.1 *c. 48v – 20 novembre*

Le infrasrite et sequenti spese deno dare adi dito lainfrascrita et sequente quantità de dinari; per epse faciam boni a Maistro Fino depintore per lo amontare de li infrascriti lavoreri che lui ha depinto, come apare per doe sue scrite viste per mi Zoane Stancharo e poste in sfilza, e sono ut infra, videlicet:

[...]

Per havere depinto lo celo dela loza dela casa ch'è in suzo la sala, fata per le comedie

L. 3. 10. 0.

[...]

7.14 *ASM, CDE, Munizioni e fabbriche, 38, Autentico (1501).*

7.14.1 *c. XXVIII – (dare)*

Spexa de comedie de Corte dè dare adi ultimo dexembre lire vintedoe, soldi oto marchesani; per lei faciam boni a Mistro Zoane maria Burseto marangone per lo amontare de tanti lavoreri fati ale comedie

L. XXII.VIII.

7.14.2 c. XXVIII – (dare)

Spexa extraordinaria dè dare [...]

E adi 23 de ottobre lire quatordecime de marchesani; per lei faciam boni a Mistro Zoane Maria Burseto per tante opere che l'ha dato et fatto dare per li tribunali del palazzo dela Raxon per le chomedie

L. XIII.

E adi 13 de novembre lire tre de marchesani... pagate a Zoane Maria Burseto per opere date a fare li camin et li merli dele caxete per fare le comedie

L. III.

7.14.3 c. XLIII – (dare)

E adi 9 ottobre lire diexe de marchesani [...] a Zoane Maria Burseto marangone per pagare le opere date a desfare li tribunali de sala et comenzare a farli nel palazzo dela raxon

L. X.

E adi 16 dito lire vinte de marchesani [...] per conto de pagare le opere date a fare li tribunali del palazzo dela Raxon per fare le chomedie

L. XX.

8 Le rappresentazioni del 1503 (IV.5)

8.1 ZAMBOTTI

8.1.1 14 aprile 1503

A dì 14, il Vegneri Sancto. Dicta che fu la predicta e la Messa, se comenzò in vesquado la representatione de tuta la Passione de Christo, suxo li tribunali constructi denanti a l'altaro grande de verso il baptismo grande. E da l'altro lado, de verso il pergolo, ge hera uno theatro alto de asse de dexe schalini, suxo li quali sedevano le zintildone con la illustrissima madona Lucrecia Borgia molgie de lo illustrissimo don Alphonse, presente la Excellentia del duca nostro. De sopra, aprovo il tecto, ge hera constructo uno celo facto de asse, che se apriva con bellissimo modi, de donde descexe lo angelo dal celo a presentare il calexe a Christo, il quale horava in l'orto. Da capo del tribunale ge hera una testa de serpento, tanto lunga e larga che ge stava persone in piedi, che pareva la bocha de l'Inferno, de dove nesci li Padri Sancti del Limbo cantando suavemente laude: et herano tuti cantori de la capela del duca nostro. Denanti a l'altaro grande ge hera il Monte Calvario, dove epso fu crucifixo, e ogni coxa fu facta laudabilmente. Durò hore 5 con molta devotione (p. 348).

8.1.2 20 aprile 1503

A dì 20. Sopra li sopradicti tribunali in domo se representò la Annunciatione de la Verzene Maria, in presentia del duca e de tuto il populo, e venne zoxo da celo uno angelo ad annunciare con grande devotione. E ge hera prexente la marchexana de Mantoa. Durò hore 3 dapò dexenare: fu cosa bellissima e laudabile (p. 349).

8.1.3 30 aprile 1503

A dì 30, de domenega. Se representò in vesquado como li Magi andòno ad adorare Jeshù Xristo al presepio con gran devotione, in presentia del duca nostro e de tuta la Corte, dove ge intervene la marchexana de Mantoa, soa fiola, e Madona Lucrecia, soa nora (p. 349).

8.2 *Isabella d'Este a Francesco Gonzaga*

8.2.1 24 aprile 1503 in D'ANCONA 1891: 390-391

Hogi volendosi fare la demonstratione de la *Nunciatione* me ne andai in castello a levare ipsa signora (*la Borgia*), la quale, honorandome sempre, e continuando a dimostrarmi dilectione et amore, se conducessimo in Vescovato, dove ritrovai el signor mio padre, et uno apparato fabricato de legname, di grandissima spesa e assai sumptuosa. Cussì fo dato principio per uno spiritello, quale pronunciò lo argomento de la demonstratione, narando li Propheti che parlarono del'advenimento de Christo: et in quello narare, uscirono dicti Propheti, li quali *seriatim* dixeno la loro prophetia, reducti. in taciti vulgari. Doppoi Maria, qual era sotto un capitello, levato super colone ad octo cantoni, cominciò pure alcuni versi de predictae prophetie; et in quello dire fo aperto in un istante il celo, dove se demonstroe uno in similitudine de Dio patre, quale non se dicerneva dove possasse, cum angeli intorno, in uno zirare piano, che a pena se vedeva il reposar loro di pedi, et cum altri sei anzoli sostenuti in aere da ferri: e nel mezzo gli era l'anzolo Gabriel, al quale quello Deo patre parlòe: et doppoi questo ordine, descese cum mirabile arteficio fino ala alteza de la sumità de l' organo: li quali fermati, se vedete in un subito acendere infiniti lumi, che ge cadetero da li pedi, e che erano congegnati in un razo che li copriva: che in vero fo una cosa digna da vedere. Et acesi questi lumi, ultra li altri che erano infiniti in lo celo ch' io ho dicto, il discese a basso quello angelo Gabrielo, congegnato cum ferri ch' el teneva, li quali non se vedevano: in forma ch' el pareva essere disceso libero in una nuvola, substenuta da un ferro, cum uno solo possessare di pedi. Et intanto facta la narratione, se ne tornòe cum li altri angeli al celo, cum canti et soni che se audivano, et cum certi acti de letura facti da quelli spiritelli, li quali tenendo torce bianche in mano si inclinavano in quello substegno di pedi, che quasi facevano timore a vederli. Gionti de sopra, e serato il celo, fo facti alcuni acti de la *Visitatione* de sancta Elysabetha et de Joseph, qual vuolse per terra: il lo qual acto se aperse un altro celo, et cum un altro bello e mirabile inzegno descese un anzolo, manifestando a Joseph la incarnatione esser facta de Gesù, e detto santo pacificato de quello che prima il dubitava, et narato quello che l' havea hautò in visione per il trafugare la Vergine sancta, fo dato fine a la festa. La quale duròe circa due hore e meza, assai dilectevole per quelli belli artificij ch'io ho dicto, e alchuni altri ch'io premetto: ma caldo gli fo non pocho, per el grandissimo numero de le brigate. Credo che zobia so farà la demonstratione dei *Maghi e Innocenti*: secundo serano, ne avisarò la S. V., a la quale mando per questo cavallaro uno cestello, de fave fresche.

8.2.2 3 maggio 1503 in LUZIO-RENIER 1899, ora in ALBONICO 2005: 38

Dominica il Sig.re mio patre fece un'altra parte de l'*Istoria de Christo*, che fo la natività, la circumcissione, la purificazione de la M.na, la oblatione et adorazione di maghi, la occisione di innocenti, cum la absentatione de la M.na col figliolo, et la disputatione che 'l fece de XII anni in la Sinagoga di Hebrei, li quali acti tuti furono belli et divoti per essere ben conducti, ma quella natività dove accadete lo aprire del Paradiso et l'ordine del descender de li anzoliche per l'altra mia scripsi fo bellissima cosa da vedere: cussì quello acto di innocenti fo divoto et pietoso, vero che poi quella disputa di hebrei fo longola et fastidiosa, perchè se già se era stati li gran pezo

8.3 Fra' Paolo da Legnago in VECCHI CALORE 1980A: 180-181

8.3.1 20 aprile 1503

Adi 20 diritto fu rappresentata in Domo l'annuntiatione della madona con tribunali e cum una capelletta dov'era la nostra Dona. Dove se aperse uno paradiso, in lo quale stava il dio patre et suoi Angelli, deche se despico l'anzollo Gabrielle in mezo de quattro altri: che tutti dissesono de detto paradiso; poi l'anzolo Gabrielle lassando li 4, li andò alla cappella a salutare la vergine: cosa che fu di gran devotione et bellissima da vedere et udire quelli canti e soni in quello paradiso.

8.3.2 30 aprile 1503

Adi 30 ditto poi fu rapresentata la Adoratione che venev a fare li Magi, quando ge offer-seno oro, Mira, et incenso con la stella, et ge aparse cum un altro bello paradiso, et celo, et quando gionseno ad Herode in Hierusalem cum tute quelle cose pertinenti a tale rapresentatione; la quale fu bellissima, fu di pianto assai, massime quando herode fece amazar tutti quelli puti, che gli erano donne cum figlioli che cridavano ad alte voci

8.4 ASM CDE, Computisteria, Memoriali, 41, Memoriale EE (1503)

8.4.1 c. 2 – 14 gennaio

Mistro Zoane Francesco Stancharo superiore ala Monitione dè dare adi dito soldi diexe de marchesani; per lui faciam boni ala spexa dela sala nova che se fa per fare le comedie per lo amontare de 200 tavele, le quale me mandò ala mia caxa de Terra Nova Mistro Antenore per una napa, videlicet

L. 0.10. 0.

8.4.2 c. 3 – 4 febbraio

A spexa deli tribunali dele comedie per tanti pagati, videlicet:

A Zoane Maria Burseto

L. 6. 0. 0.

A Mistro Fim depintore

L. 4. 0. 0.

8.4.3 c. 5 – 27 febbraio

Mistro Fino depintore dè dare adi XXVII dito lire sei de marchesani; per lui faciam boni al nostro Illustrissimo Signore per tanti che per Sua Signoria el spectabile Girolimo de Ziliolo ge fece pagare per il banco dito (di Machiavelli) per conto deli tribunali de sala

L. VI.

8.4.4 c. 5 – 28 febbraio

Le infrascripte e sequente persone deno dare adi XXVIII dito la infrascripta et sequente quantità de dinari; per epse faciam boni al nostro Illustrissimo Signore per tanti [...] ge fece pagare [...] per conto dele infrascripte fabriche del Signore nostro [...]

Item per conto dela sala nova dele comedie, videlicet:

A Mistro Antenore muradore

L. 10. 0. 0.

A Mistro Michiele Vendermin marangon

L. 5. 0. 0.

Per li tribunali de sala:

Al dito Mistro Michiele

L. 5. 0. 0.

A Mistro Fim depintore

L. 3. 0. 0.

8.4.5 c. 6 – 11 marzo

Spexa del Paradiso et tribunali se fa in veschoà per tanti pagati ale infrascripte

L. 14. 5. 4.

8.4.6 c. VI – 18 marzo

Spexa del Paradiso che se fa in veschoà dè dare adi XVIII de marzo lire sei de marchesani; per lei ... a Mistro Sixemondo depintore per conto de indorare diedeme per la dimostracione se fa in veschoà

L. VI.

8.4.7 c. 13 – 19 aprile

Le infrascripte et sequente doe spexe et persona dè dare adi dito ...; per epse faciam boni a Mistro Fim depintore e frateri per lo amontare deli infrascripti lavoreri che loro ànno depinto e fati in lo anno 1503 per insino a questo di ...

Spexa di tribunali de sala dè dare adi dito lire trenta de marchesani per lo amontare de le infrascripte depinture, videlicet:

In prima per avere depinto lo tribunale dele comedie con li so merli listezà

L. 6. 0. 0.

Item per avere depinto el solaro ove staxe le done, fati a marmuri, con le soe schaele

L. 7. 0. .0

Item per avere depinto la nave del Menichim

L. 1. 0. 0.

Item per avere depinto 4 giexie che sono fate sopra le caxete

L. 16. 0. 0.

8.4.8 c. XXIII – 11 maggio

Spexa del Paradiso dè dare adi dito lire cinque, soldi diexe de marchesani; per lei faciam boni al nostro Illustrissimo Signore per tanti che per Sua Signoria el spectabile Girolimo Ziliolo fece pagare insino adi 13 aprile per il bancho di Bartolomeo di Liuti, videlicet a Mistro Domenego del Cavallo lire 3 marchesane; a Mistro Stefano di Dona Bona, per il Paradiso

L. VI.X.

8.4.9 c. 25 – 20 maggio

Spexa del Paradiso et tribunali de veschoà (dè dare) per tanti pagà... a Mistro Bartholomeo Braxom lire 2 marchesane; a Zoane da Ymola dipintore lire 2 marchesane....

8.4.10 c. XXVIII – 20 maggio

Spexa del Paradiso per tanti pagadi [...] a Sixemondo di Fiorim dipintore

L. 3.

8.4.11 c. XXXI – 9 giugno

Mistro Michielle Vendermin marangom dè dare adi dito la infrascripta quantità de dinari; per lui faciam boni ala spexa dela sala dele comedie per lo amontare de tanti solari, sufità, coperti, usi, fenestre, schale comuni, li qualle sono de quelli dele caxe che à comperato el Signore nostro per fare dita sala, le qualle sono butà zoxo et io ge le ò consignati et venduti per li infrascripti precii, d'acordo com dito Mistro Michiele

8.4.12 c. 39 – 17 giugno

Spexa del Paradiso et tribonali se sono fati in veschoà dè dare adi dito lire cento vintina, soldi nove, dinari dui de marchesani (a Pasim dalle Stadiere magnano) per lo amontare deli sotoscripti chioldami e feramenta [...]

Adi dito tarsioli 500; ave Mistro Piero Fiorentin per lo Paradiso

L. 0.10. 0.

Adi dito chioldi 300 da taselo al dito Mistro Piero per lo Paradiso lui fa

L. 0.12. 0.

Adi 5 aprile chioldi 200 da soldi 6 e 200 da taselo a dito Mistro Michele per fare una testa de serpa

L. 1. 0. 0.

Adi 12 chioldi 300 da soldi 6 per fare el monte Calvario

L. 0.18. 0.

Al dito per la croxe

L. 1.10. 0.

8.4.13 c. CIII – 12 ottobre

Spexa del Paradiso che à fato fare el Signore nostro in veschoà per fare dimostraciom dela Pasione dè dare adi dito per lo amontare de le infrascripte feramenta che lui [Mistro Chabriele] à dato

L. 152. 6. 0.

8.4.14 c. 13 – 18 aprile

Le infrascrite et sequente persone et spexa deno dare adi dito la infrascrita et sequente quantità de dinari; per epsse faciam boni al nostro Illustrissimo Signore per tanti che Sua Signoria el spectabile Girolimo Ziliolo ge fece pagare insino adi 3 aprile per il banco de Machiavelli per conto del Paradiso, como al libro de Girolimo, c. 108, et sono ut infra [...]

Spexa del Paradiso per tanti pagati ali infrascrite persone, videlicet:

A Maistro Michiele Vendermin marangone per opere	L. 2. 8.
A Maistro Andrea so padre et um so garzom, per opere	L. 3.
A Vendermin per opere	L. 3. 2.
A Vincenzo torlidore, per opere	L. 3.
A Zoane da Imola depintore, per opere	L. 10. 16.
A Bartholomeo Braxon depintore	L. 10. 8.
A Maistro Bartholomeo de Filippo depintore per avere depinto i carubini de carta	L. 3.
A Maistro Domenego dale Nape per carubini e anzoli	L. 5.

9 La Comedia de Jacob et de Joseph (IV.6)

9.1 Fra Girolamo Berardi a Ercole d'Este in VECCHI CALORE 182

Et aveno io viste in la sua cella [di un don Pietro, monaco a Nonantola] certe Representationi a stampa, le quali insime con quella cronica mando a V.S. Illustr.ma non perchè impari dà Fiorentini de ordinare et fare Representationi , ma più presto a ciò che Quella veda quanta differentia è dalle cose di S.V. e le loro, li quali tra le cose devote misciano bufonerie, come in quelle vedrà Eccellentia

9.2 ZAMBOTTI

9.2.1 28 marzo

A dì 28 de zobia e a dì ultimo, che fu la domenega de l'ulive. Fu representata la vita de Joseph in lo vesqua' de Ferrara, suxo tribunali grandi, con caxamenti facti de asse depinti in modo de castelle, e al tecto del domo, denanti a l'altaro grande, ge hera constructo un celo che se apriva e se vedeva la gloria del Paradixo, e se vedeva e oldiva sonare e cantare anzoli con diverse melodie, che herano canti de li cantori e sonatori del duca nostro, il quale stava con grandissimo apparato e molti signori e zintilhomini e zintildone a vedere, e la spexa soa segnoria la fece tanto grande che la fu estimada de mile cinquecento ducati: e se fece in dui zorni (p. 357).

9.3 Bernardino Prosperi a Isabella

9.3.1 6 marzo 1504, MICAL 1992: 218

Quello che vuole far al Signor vostro patre è la Historia del Testamento vechi jo de Joseph et prepara de farla deuota et cum grazia et al presente se lauora a la tirata a far tribunali in sala

9.3.2 13 marzo 1504, MICAL 1992: 218

“Ill ma Signora mia: Confess hauer errato nel scriuer l'altra mia, che li poueri che sono stati vestiti da Signore sono centoquarantuno, secundariamente che S. Domenico se è facto questa sira la representatione de la cena di apostoli et domatina se farà alcuni de la passione, dove gli è stata Madama et andargli questa nocte a la predica et a dicta repre-

sentatione, la quale non credeva v.s. che se facino cum miglior grazie di quelle che fece el Signore lo hauno passato, perchè in questa gli interuene pochettino alcun' altri de la sua scola...”

9.3.3 29 marzo 1504, MICAI 1992: 218

Heri il Signore fece fare parte de la Historia de Josph sino a la incarceratione sua, la quale fo tutta pietosa et cum silencio fo recitata benissimo, perché hanno reportato de li modi che impararono a Mantova, de non lassare intrare ogni poltrone; et fo principiata passate hore XVIII et finita circa hore XXII. Lo resto se farà Domenica proxima. Altro intermezo non gli è stato, se non una musica de organeto cum flauti, assai gentile

9.3.4 4 aprile 1504, MICAI 1992: 219

El currere di pali j era posto da canto gia più di, se questo staua a li gioueni, oerchè il desiderio loro era de conuertire quello pretio in una bella giostra, ma credo che per adesso non se ne farà ni l'uno ni l'altro. La historia de Joseph fo fornita Dominica, et passò bene et divota, cum uno descendere de Dio dal Paradiso abscosto in una nevola, quale parloe a Jacob per lo andare voliva fare in Egypto, che fo bello acto da vedere: le comedie etiam non se farano più

CRONACHE E FONTI MANOSCRITTE

Delle fonti edite viene segnalata l'eventuale edizione moderna, rimandando in bibliografia.

- ANTIGINI G. *Annali di Ferrara*, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms. Cl. I, 757.
- ANTONELLI G. *Bibliografia storico-ferrarese, ossia Catalogo degli scrittori che hanno illustrato la storia della città e ducato, delle persone, dei monumenti, della letteratura*, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms. Cl. I, 570.
- ARGENTEO L. *Oratio de laudibus Illustrissimi Principis et Excellentissimi Domini D Borsi*, Modena, Biblioteca Estense, Ms Lat. 120 (α G.7.21).
- BORSETTI F. 1755 *Memorie per servire all'istoria della vita di Guarino Veronese*, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Ms. Cl. I, 186-187, 1755.
- CALEFFINI U. *Croniche*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. *Vat. Lat. 9263* edito come *Croniche 1471-1494*, a cura di CAZZOLA F., Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Ferrara, 2006.
- CARLO DA SANGIORGIO *Storia del tradimento fatto verso il duca Borso da Gio. Lod. Pio ed Andr. da Varenana*, Modena, Biblioteca Estense, Ms. Ital. 1004 (α. G.6.12).
- Cronaca estense incompleta*, Modena, Archivio di Stato, Archivio Segreto Estense, n. 60, fasc. 7
- DECEMBRIO A. *De Polittia litteraria, lib. I-VII*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. *Vat. Lat. 1794* edito da WITTEN 2002.
- DECEMBRIO P. C. *De laude et commendatione vitae clarissimi principis Herculis Estensium*, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Coll. Antonelli, Ms. 495.
- Diario Ferrarese dall'anno 1409 al 1502 di autori incerti*, in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da L. A. Muratori*, vol. XXIV, parte VII, t.1, a cura di PARDI G., Zanichelli, Bologna, 1928.

- GASPARO TRIBRACO
DA MODENA *Divi ducis Borsii estensis triumphus per Tribrachum Mutinensem*, Modena, Biblioteca Estense, Ms Lat. 82 (α M.7.21).
- GIOVANNI DA
FERRARA *Annales marchionum Estensium*, Modena, Biblioteca Estense, Ms Lat. 896 (α Q.5.8), edito da SIMEONI 1936.
- HONDEDIO DI VITALE *Cronaca di Ferrara dal 1471 al 1496*, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia, Coll. Antonelli, Ms. 257.
- PAOLO DA LIGNAGO *Cronica*, Modena, Archivio di Stato, Biblioteca, Ms. 69.
- PRISCIANI P. *Historiae Ferrariae*, Modena, Archivio di Stato, Biblioteca, Mss. 129-133, edito da MAROTTI 1974 e AGUZZI BARBAGLI 1992.
- SAVONAROLA M. *De felici progressu Illustrissimi Borsi Estensis ad Marchionatum Ferrarie*, Modena, Biblioteca Estense, Ms Lat. 215 (α W.2.15).
- SCALABRINI G. A. *Della Religione dei Minori Osservanti in Ferrara*, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia, Ms. Cl. I, 423.
- ZAMBOTTI B. *Diario Ferrarese*, in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da L. A. Muratori*, vol. XXIV, parte VII, t. 2, a cura di PARDI G., Zanichelli, Bologna, 1937.
- ZERBINATI G. M. *Croniche di Ferrara quali comenzano del anno 1500 sino al 1527*, a cura di MUZZARELLI M.G., Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara, 1989.

1 **Altre fonti**

Archivio di Stato di Modena: Camera Ducale Estense

- Computisteria, Conto generale: regg.32, 37;
- Computisteria, Mandati in volume: vol. 3;
- Computisteria, Memoriali: regg. 2, 39, 41;
- Libri Camerali Diversi: regg. 24, 195;
- Amministrazione dei principi, A, Regnanti: reg. 5;
- Archivi per materie, Arti Belle, Miniatori: Busta 12/1;
- Munizioni e fabbriche: Regg. 15, 20 bis, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 35, 36, 37, 38.

Archivio Storico del Comune di Ferrara

- Archivio storico del Municipio di Ferrara, Serie finanziaria, Sec. XV: Buste 1, 2.

Archivio Storico Diocesano

- Confraternita della Morte, Cart. A, Libri Mastri, Reg. anno 1492.

BIBLIOGRAFIA

- ACIDINI C.,
MOROLLI G.
(a cura di) 2006 *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, catalogo della mostra (Firenze, 11 marzo-23 luglio 2006), Mandragora, Firenze.
- AGUZZI BARBAGLI D.
(a cura di) 1992 PRISCIANI P., *Spectacula*, Franco Cosimo Panini, Modena.
- ALBONICO S.
(a cura di) 2005 LUZIO A., RENIER R., *La coltura e le relazioni letterarie, Sylvestre Bonnard*, Milano (già in «GSLI» 1899-1903).
- ALLEGRI L. 1985 *Teatro vs Espectáculo. Materiales para una oposición*, in «Eutopias», I-II, pp. 157-179.
- ALLEGRI L. 1988 *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari.
- ANDREOLLI B.
(a cura di) 1991 *Repertorio della cronachistica emiliano-romagnola*, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma.
- ANDRÉS G. 1797 *Catalogo de' codici manoscritti della Famiglia Capilupi di Mantova*, Società all'Apollo, Mantova.
- ANSELMI G. M.,
AVELLINI L.,
RAIMONDI E.
2007 *Il rinascimento padano*, in *Letteratura italiana. 4. Umanesimo e Rinascimento. La storia e gli autori. II. Le Marche, L'Italia settentrionale, Venezia e il Veneto*, Einaudi, Torino, pp. 685-780.
- ANTOLINI P. 1891 *Manoscritti relativi alla storia di Ferrara*, Tip. Argentana della Società Operaia di M. S., Argenta.
- APOLLONIO M. 2003 *Storia del teatro italiano*, 2 voll., BUR, Milano.
- ARGAN G. C. 1960 *Alberti Leon Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Treccani, Roma, pp. 709-713.
- ATTOLINI G. 1988 *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari [5 ed. 2003].
- AUERBACH E. 1941 *Sacrae Scripturae sermo humilis*, in «Neuphilologische Mitteilungen», XLII, 3-4, pp. 57-67 (ora in AUERBACH E., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 1995, pp. 167-175).

- AUERBACH E. 1949 *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, A. Francke, Bern (trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Einaudi, Torino, 2000).
- AZZALLI E. 1998 *Honedio de Vitale. Una cronaca cittadina (1471-1496)*, Tesi di laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi di Ferrara, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice prof. Teresa Bacchi, a.a. 1997-98.
- BACCHELLI F. 2003 *Giovanni da Prato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LVI, Treccani, Roma, pp. 185-187.
- BACHTIN M. 1965 *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», Movska (trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 2001).
- BALBONI D. 1995 *Istituzioni culturali a Ferrara nel secolo XIII*, in CASTELLI P. (a cura di), «*In supreme dignitatis...*». *Per la storia dell'Università di Ferrara. 1391-1991*, Leo S. Olschki, Firenze, pp. 3-26.
- BALLETTI A. 1930 *Gli Ebrei e gli Estensi*, Anonima poligrafica emiliana, Reggio Emilia, (rist. an. Forni, Bologna, 1969).
- BARGELLESÌ G. 1955 *Notizie di opera d'arte ferrarese*, S.T.E.R., Rovigo.
- BARON H. 1951 *Aulus Gellius in the Reinassance: His Influence and a Manuscript from the School of Guarino*, in «*Studies in Philology*», XLVIII, pp. 107-125 (ora in BARON H., *From Petrarch to Leonardo Bruni: studies in humanistic and political literature*, University of Chicago Press, Chicago, 1968).
- BARUFFALDI G. 1836 *Vita di Cosmè Tura*, a cura di G. Petrucci, Annesio Nobile & c., Bologna.
- BAXANDALL M. 1963 *A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's De Politia Litteraria Pars LXVIII*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», XXVI, pp. 304-326.
- BAXANDALL M. 1964 *Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», XXVII, pp. 90-107.

- BAXANDALL M. 1965 *Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVIII, pp. 183-204.
- BAXANDALL M. 1971 *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *Giotto e gli Umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Jaca Book, Milano, 1994).
- BEGEER R. J. M. 1952 *Le Bouffon Gonella peint par Jan Van Eyck*, in «Oud Holland», LXVII, pp. 125-142.
- BENATTI R. 1981 *Ercole de' Roberti: un esempio di paesaggio come "fabula" religiosa nella pittura del Quattrocento ferrarese*, in *Paesaggio, immagine e realtà*, Electa, Milano, pp. 116-118.
- BENJAMIN W. 1928 *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rowohlt, Berlin (trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1999).
- BERGAMI R. 2001 *Gli inventari dell'Archivio della Confraternita di S. Maria della Scala (secc. XIII - XVIII)*, Tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, relatore prof Giuseppe Rabotti, a.a. 2000-01.
- BERNARDI C. 1991 *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano.
- BERTONI G. 1903 *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Loescher, Torino.
- BERTONI G. 1921 *Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara, 1429-1460*, Leo S. Olschki, Ginevra.
- BIANCA C. 1999 *Gaza, Teodoro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. LIV, Treccani, Roma, pp. 737-746.
- BIONDI A. 1982 *Angelo Decembrio e la cultura del Principe*, in PAPAGNO G., QUONDAM A. (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Atti del Congresso tenuto a Ferrara nel 1980, 3 voll., Bulzoni, Roma, pp. 637-659.
- BIONDI A. 2008 *Angelo Decembrio e la cultura del principe*, in *Umanisti, eretici, streghe. Saggi di storia moderna*, Comune di Modena – Assessorato alla Cultura, Modena, pp. 253-267.

- BIONDO F. 1503 *De Roma instaurata libri tres ad Eugenium III pontificem maximum. De Italia illustrata*, per Bernardinum Venetum de Vitalibus, Venetiis.
- BOIARDO M. M. 1500 *Timone*, s. n., Scandiano, (rist. an. Forni, Bologna, 1977).
- BOLOGNA C. 1982 *L'Ordine francescano e la letteratura nell'Italia pretridentina*, in *Letteratura italiana. I. Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino, pp. 723-797.
- BOLZONI L. 1986 *La battaglia dei vizi e delle virtù. Testi e immagini tra Tre e Quattrocento*, in CHIABÒ M., DOGLIO F. (a cura di), *Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Atti del X convegno del Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale (Viterbo, 31 maggio - 2 giugno 1985), Viterbo.
- BOLZONI L. 2002 *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino.
- BONAINI F.,
FABRETTI A.,
POLIDORI F.L. (a cura di)
1850 *Cronache e storie inedite della città di Perugia dal MCL al MDLXIII*, G. P. Vieusseux, Firenze.
- BONAVENTURA T. 1720 *Carmina illustrium poetarum italorum*, 11 voll., apud Joannem Cajetanum Tartinium & Sanctem Franchium, Florentia.
- BORTOLETTI F. 2007 *Danza poesia e musica in fabula. Bologna 1487 - nozze Bentivoglio-D'Este*, in «Annali Online - Lettere», II, 1, pp. 199-226.
- BOSCHETTO L. 2000 *Leon Battista Alberti e Firenze. Biografia, storia, letteratura*, Leo S. Olschki, Firenze.
- BURCKHARDT J. 1860 *Die Cultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*, s.n., Basel (trad. it. *La civiltà del rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze, 1984).
- CAZZOLA F.
(a cura di) 2006 CALEFFINI U., *Croniche 1471-1494*, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Ferrara, 2006.

- CALZONA A. ET AL.
(a cura di) 2007 *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del "De re aedificatoria"*, atti dei Convegni internazionali del del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Mantova, 17-19 ottobre 2002 e 23-25 ottobre 2003), Leo S. Olschki, Firenze.
- CAMPANA A. 1962 *Una lettera inedita di Guarino Veronese e il Plutarco mediceo della bottega di Vespasiano*, in «Italia Medievale e Umanistica», V, pp. 171-178.
- CAMPBELL S. J. 1997 *Cosmè Tura of Ferrara. Style, politics and the Renaissance city, 1450-1495*, Yale University Press, New Haven.
- CAMPBELL S.J.
(a cura di) 2002 *Cosmè Tura. Painting and Design in Reinassance Ferrara*, Catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 30 gennaio - 12 maggio 2002), Electa, Milano.
- CANTALAMESSA R. 1971 *La pasqua della nostra salvezza. Le tradizioni pasquali della Bibbia e della primitiva chiesa*, Marietti, Casale Monferrato.
- CAPPELLI A. 1864a *La congiura dei Pio signori di Carpi contro Broso d'Este*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», II, pp. 367-416.
- CAPPELLI A. 1864b *Notizie di Ugo Caleffini notaro ferrarese del Secolo XV, con la sua «Cronaca in rime di Casa d'Este»*, in «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi», II, pp. 267-312.
- CAPPELLI A. 1870 *Niccolò di Lionello d'Este*, in «Atti e Memorie della Deputazione modenese di Storia Patria», V, pp. 368-412.
- CAPPELLI A. 1886 *La Biblioteca Estense nella prima metà del secolo XV*, in «GSLI», XIV, pp. 1-30.
- CAPPELLO G. 1977 *Umanesimo e Scolastica: il Valla, gli umanisti e Tommaso d'Aquino*, in «Rivista di Filosofia Neo-scolastica», LXIX, pp. 423-442.
- CARAFÀ D. *Memoriali*, a cura di PETRUCCI NARDELLI F., Bonacci, Roma, 1988.
- CARDONA G. R. 1983 *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura italiana. II. Produzione e consumo*, Einaudi, Torino, pp. 25-101.
- CASTELLI P.
(a cura di) 1995 *«In supreme dignitatis...». Per la storia dell'Università di Ferrara. 1391-1991*, Leo S. Olschki, Firenze.

- CATALANO M. 1931 *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, 2 voll., Olschki, Geneve.
- CELANI E. 1890 *La venuta di Borso d'Este in Roma, 1471*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XIII, pp. 361-450.
- CELENZA C. S. 2004 *Creating Canons in Fifteenth-Century Ferrara: Angelo Decembrio's De politia litteraria, 1.10*, in «Renaissance Quarterly», LVII, pp. 43-98.
- CHIABÒ M., DOGLIO F. (a cura di) 1993 *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, Atti del XVI convegno del Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale (Roma 17-21 giugno 1992), Torre d'Orfeo, Roma.
- CHIAPPINI L. 1987 *La vicenda estense a Ferrara nel Trecento. la vita cittadina, l'ambiente di corte, la cultura*, in AA. VV., *Storia di Ferrara*, vol. IV, Corbo, Ferrara, pp. 200-239.
- CHIAPPINI L. 2001 *Gli Estensi. Mille anni di storia*, Corbo Editore, Ferrara.
- CIRESE A. M. 1992 *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palumbo, Palermo.
- COLOMBO C. 1965 *Quattro lettere inedite di Guarino*, in «Italia Medievale e Umanistica», VIII, pp. 239-243.
- COPPO A. M. 1968 *Spettacoli alla corte di Ercole I*, in *Contributi dell'istituto di Filologia Moderna. Serie Storia del Teatro, I*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, pp. 30-59.
- COSTOLA S. 1995 *Spettacolo sacro e religioni a Ferrara ai tempi di Ercole I d'Este*, Tesi di laurea in DAMS, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Arnaldo Picchi, a.a. 1994-1995.
- COSTOLA S. 1996 *Storia di un pellegrinaggio. Momenti fra il sacro e il profano nella vita culturale ferrarese ai tempi di Ercole I d'Este*, in «Teatro e Storia», XI.
- CRUCIANI F. 1972 *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, in «Biblioteca teatrale», V, pp. 1-16.
- CRUCIANI F. 1980 *Materiali del teatro – teatro materiale: la scena, gli attori*, in «Quaderni di Teatro», a. III, X, pp. 76-85.

- CRUCIANI F. 1982 *Gli attori e l'Attore a Ferrara: premessa per un catalogo*, in PAPAGNO G., QUONDAM A. (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Atti del Congresso tenuto a Ferrara nel 1980, 3 voll., Bulzoni, Roma, pp. 451-466.
- CRUCIANI F. 1983 *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma.
- CRUCIANI F. 1985 *Dietro le origini del teatro rinascimentale*, in «Quaderni di teatro», XXVII, pp. 14-21.
- CRUCIANI F. 1989 *Comparazioni: la «tradition de la naissance»*, in «Teatro e Storia», IV, pp. 3-17.
- CRUCIANI F. 1992 *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari.
- CRUCIANI F. 1994 *La sperimentazione teatrale fra Quattro e Cinquecento: lo spazio delle rappresentazioni*, in BERTOZZI M. (a cura di), *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 5-7 marzo 1992), Università degli studi di Ferrara, Ferrara, pp. 209-216.
- CRUCIANI F.,
FALLETTI C.,
RUFFINI F. 1994 *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, in «Teatro e Storia», IX, pp. 131-215.
- CRUCIANI F.,
SERAGNOLI D.
(a cura di) 1987 *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna.
- CRUCIANI F., TAVIANI F.
1980 *L'indice fiorentino. Discorso preliminare per una ricerca in collaborazione*, in «Quaderni di teatro», II, 7, pp. 31-56.
- D'ANCONA A. 1872 *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI raccolte e illustrate per cura di Alessandro D'Ancona*, 3 voll., Le Monnier, Firenze.
- D'ANCONA A. 1891 *Origini del teatro italiano. Libri tre. Con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. 16*, Loescher, Torino, (rist. an. Bardi, Roma, 1996, 2 voll.).
- DALLA RIVA F.
(a cura di) 1982 SIMONE DA CASCINA, *Colloquio spirituale*, Olschki, Firenze.
- DE BARTHOLOMAEIS V.
1924 *Le origini della poesia drammatica italiana*, Zanichelli, Bologna.

- DE CANTI F. 1506 *Facecie del Gonella composte per maestro Francesco dicto maestro Raynaldo da Mantua, per Iustiniano da Rubiera, Bologna.*
- DE LUBAC H. 1959-64 *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture, Aubier, Paris.*
- DE MARINIS M. 1988 *Capire il teatro. Lineamenti di un nuova teatralogia, Società editrice dello Spettacolo, Firenze, (n. ed. Bulzoni, Roma, 1999).*
- DE VOS D. 1999 *Rogier van der Weyden. The complete works, Harry N. Abrams, New York.*
- DECEMBRIO A. C. 1540 *Politiae literariae Angeli Decembrii mediolanensis [...], Henricus Steynerus, Augustae Vindelicorum.*
- DECEMBRIO A. C. 1562 *De politia literaria libri septem, multa & uaria eruditione referti [...], per Ioannem Hervagium, Basileae.*
- DELLA GUARDIA A. 1910 *La Politia litteraria di Angelo Decembrio e l'Umanesimo a Ferrara nella prima meta del sec. XV, Tip. Blondi e Parmeggiani, Modena.*
- DRUMBL J. 1981 *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto Medioevo, Bulzoni, Roma.*
- DRUMBL J.
(a cura di) 1989 *Il teatro medievale, Il Mulino, Bologna.*
- DUVIGNAUD J. 1965 *Sociologie du theatre. Essai sur les ombres collectives, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. Le ombre collettive. Sociologia del teatro, Officine Edizioni, Roma, 1974).*
- ESCARPIT R. 1983 *L'artista e il suo pubblico, in Letteratura italiana. II. Produzione e consumo, Einaudi, Torino, pp. 5-24.*
- EVANS M. 1982 *An Illustrated Fragment of Peraldus's Summa of Vice: Harleian MS 3244, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLV, pp. 14-68.*
- FACCHINETTI V.
(a cura di) 1962 *Gli scritti di San Francesco, Vita e Pensiero, Milano.*
- FERRARINI G. *Memoriale Estense 1476-1489, a cura di GRIGUOLO P., Minelliana, Rovigo, 2006.*

- FERRETTI M. 1991 *Domenico di Paris*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma, pp. 648-651.
- FIORAVANTI G. 1981 *Università e città. Cultura umanistica e cultura scolastica a Siena nel '400*, Sansoni, Firenze.
- FOLIN M. 2000 *Le cronache a Ferrara e negli Stati estensi (secoli XV-XVI)*, in PROSPERI A. (a cura di), *Storia di Ferrara, VI, Il Rinascimento. Situazioni e personaggi*, Corbo, Ferrara, pp. 459-492.
- FOLIN M. 2001 *Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano*, Laterza, Roma-Bari.
- FORTI GRAZZINI N. 2007 *Tav. 81: Rubino di Francia su cartone di Cosmè Tura. Pietà*, in NATALE M. (a cura di), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Catalogo della mostra (Ferrara, 23 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), Ferrara arte, Ferrara, p. 344.
- FORTINI A. 1961 *La lauda in Assisi e le origini del teatro italiano*, Edizioni Assisi, Assisi.
- FRANCESCHINI A. 1975 *Confraternite di Disciplinati a Ferrara avanti il Concilio Tridentino*, in «Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria», s. III, vol. XIX, pp. 5-70.
- FRANCESCHINI A. 1982 *Associazioni laiche di gravitazione francescana dei sec. XIII-XV*, in «Analecta Pomposiana», VII, pp. 225-231.
- FRANCESCHINI A. 1993-97 *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, 3 voll., Gabriele Corbo, Ferrara.
- FRASER JENKINS A. D. 1970 *Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIII, pp. 162-170.
- FRIGGE D. 1994 *Redazione e tradizione della «Politia litteraria» di Angelo Decembrio*, in «Italia Medioevale e umanistica», XXXVII, pp. 27-65.
- GARIN E. (a cura di) 1952 *Prosatori latini del Quattrocento*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- GARIN E. 1958 *Il pensiero pedagogico dell'umanesimo*, Coedizioni Giuntine Sansoni, Firenze.

- GARIN E. 1967 *Guarino Veronese*, in *Ritratti di umanisti*, Sansoni, Firenze, pp. 69-106.
- GARIN E. 1967 *La concezione dell'università in Italia nell'età del Rinascimento*, in AA.VV., *Les Universités Européennes du XIVe au XVIIIe siècle. Aspects et problèmes*, Actes du Colloque International à l'occasion du VIe Centenaire de l'Université Jagellonne de Cracovie, Kràkov 1964, Librairie Droz, Genève, pp. 84-93.
- GIANNARELLI E.,
CLERICI A.
(a cura di) 2006 EGERIA, *Diario di viaggio*, Edizioni Paoline, Milano.
- GINZBURG C. 1966 *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Einaudi, Torino.
- GINZBURG C. 1976 *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino.
- GINZBURG C. 1987 *Saccheggi rituali. Premesse per una ricerca in corso*, in «Quaderni storici», XXII, pp. 615-663.
- GINZBURG C. 1996 *Jean Fouquet. Ritratto del buffone Gonella*, Franco Cosimo Panini, Modena.
- GINZBURG C. 2006 *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano.
- GRAYSON C. 1960 *The composition of L. B. Alberti 'decem libri De re aedificatoria'*, in «Münchner Jahrbuch der Bilden Kunst», XI, pp. 152-161 (ora in GRAYSON C., *Studi su Leon Battista Alberti*, Olschki, Firenze, 1998, pp. 173-192).
- GRAYSON C. 1960 *Alberti, Leon Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Treccani, Roma, pp. 702-709.
- GRAYSON C.
(a cura di) 1973 ALBERTI L. B., *Opere volgari*, 3 voll., Laterza, Bari.
- GRAZIANI SECCHIERI L.
2002 «... in *Hospitali Battuti Nigri Ferrarie alias Mortis sito in contrata Sancta Maria de Vado in parte superiore in mansione existente prope Oratorium in eius Hospitali ...*», in MAZZEI TRAINA M. (a cura di), *L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, storia, devozione e restauri*, Liberty house, Ferrara, pp. 71-154.

- GREEN L. 1990 *Azzone Visconti and the Revival of the Classical Theory of Magnificence*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LIII, pp. 85-113.
- GUARINI B. 1514 *De modo et ordine docendi et discendi [...]*, in *aedibus Ioannis Lamberti*, Parisij.
- GUARINI M. A. 1621 *Compendio storico dell'origine, accrescimento e prerogative delle chiese, e luoghi pii della città, e diocesi di Ferrara*, presso gli heredi di Vittorio Baldini, Ferrara, (rist. an. Il bibliofilo, s. l., 1993).
- GUARINO R. (a cura di) 1988 *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bologna.
- GUARINO R. 1995 *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Il Mulino, Bologna.
- GUARINO R. 1997 *Storiografia umanistica e spettacolo del Rinascimento*, in «Teatro e Storia», XII, pp. 271-291.
- GUARINO R. 2005 *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari.
- GUCCINI G. 1982 *Le fauci sceniche. Note sulla visione del teatro medievale*, in «Quaderni di teatro», IV, n. 16, pp. 20-30.
- GUNDERSHEIMER W. (a cura di) 1972 SABADINO DEGLI ARIENTI, *De Triumphis religionis*, Droz, Geneve.
- GUNDERSHEIMER W. 1973 *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton University Press, Princeton (trad. it. *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Franco Cosimo Panini, Modena, 2005).
- GÜNTHER H. 1998 *Alberti, gli Umanisti contemporanei e Vitruvio*, in AA.VV., *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, Atti del convegno internazionale (Mantova, 16-19 novembre 1994), Olschki, Firenze, pp. 33-44.
- GUREVIČ A. J. 1972 *Kategorii srednevekovoï kul'tury*, Iskusstvo, Moskva (trad. it. *Le categorie della cultura medievale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007).
- GUREVIČ A. J. 1981 *Problemy srednevekovoj narodnoj kul'tury*, Iskusstvo, Moskva (trad. it. *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo*, Einaudi, Torino, 1986).

- HISS G. 1993 *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, D. Reimer, Berlin.
- HOCHSCHILD P. 1955 *Identification and Translation of a Letter of Guarino Guarini of Verona*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVIII, 1-2, pp. 142-143.
- HOLUET J. 1969 *Les combats des Vertus e des Vices*, Nouvelles Éditions Latines, Paris.
- KATUŠCKINA L. 1974 *Un corrispondente sconosciuto nel carteggio di Guarino Veronese*, in «Rinascimento», sec. s., XIV, pp. 225-242.
- KATZENELLENBOGEN A. 1939 *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Warburg Institute, London, (rist. an. Kraus Reprint, Nedeln, 1977).
- KERNODLE G. R. 1944 *From art to theatre. Form and convention in the Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago.
- KRISTELLER P. O. 1945 *Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance*, in «Byzantion», XVII, pp. 346-375 (ora in KRISTELLER P.O., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1956, pp. pp. 553-583).
- KRISTELLER P. O. 1965 *Some New Additions to the Correspondence of Guarino da Verona: an Unknown Letter of Giovanni barbo to Guarino*, in «Italia Medievale e Umanistica», VIII, pp. 243-248.
- LADNER G. B. 2008 *Il simbolismo paleocristiano. Dio, cosmo, uomo*, Jaca Book, Milano.
- LANZA A. 1989 *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Rinascimento (1375-1449)*, Bulzoni, Roma.
- LAW J. E. 1984 *Popular unrest in Ferrara in* , in SALMONS J., MORETTI W. (a cura di), *The Renaissance in Ferrara and its European horizons*, University of Wales press - Edizioni del Girasole, Cardiff - Ravenna, pp. 41-60.
- LAZZARI A. 1954 *Origini della signoria Estense a Ferrara*, in «Atti e Memorie della deputazione Ferrarese di Storia Patria», n.s., X, pp. 1-68.
- LE GOFF J. 1957 *Les intellectuels au Moyen Âge*, Seuil, Paris (trad. it. *Gli intellettuali nel Medioevo*, Mondadori, Milano, 2008).

- LEVI A. 1899 *Per le bene auspiccate nozze Levi-Sottocasa*, Tipografia di Stefano Calderini e figlio, Reggio Emilia.
- LIPANI G. 2008 *S'Iscravamentu. Religiosità e spettacolo nella Deposizione*, in CASARI M. (a cura di), *La Settimana santa di Castelsardo*, Clueb, Bologna, pp. 159-171.
- LOBEL E. 1926-28 *A Letter of Guarino and Other Things*, in «Bodleian Quarterly Records», V, pp. 43-46.
- LOCKWOOD L. 1972 *Music at Ferrara in the Period of Ercole I d'Este*, in «Studi Musicali», I, pp. 101-131.
- LOCKWOOD L. 1984 *Music in Renaissance Ferrara. 1400-1505. The creation of a musical center in the fifteenth century*, Harvard University Press, Cambridge (trad. it. *La musica a Ferrara nel Rinascimento. La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1987).
- LOMBARDI T. 1974-1975 *I Francescani a Ferrara*, 5 voll., s. n., Bologna.
- LOMBARDI T. 1975 *Introduzione allo studio del Francescanesimo*, Edizioni Porziuncola S. Maria degli Angeli, Assisi.
- LOMBARDI T. 1980 *Storia del Francescanesimo*, EMP, Padova.
- LOMBARDI T. 1982 *Presenza e culto di San Bernardino a Ferrara*, in MAFFEI D., NARDI P. (a cura di), *Atti del simposio internazionale cateriniano-bernardiniano*, Siena, 17 - 20 aprile 1980, Accademia Senese degli Intronati, Siena, pp. 623-630.
- LUZIO A., RENIER R. 1888 *Commedie classiche in Ferrara nel 1499*, in «GSLI», XI, pp. 177-189.
- LUZIO A., RENIER R. 1899 *La coltura d'Isabella d'Este-Gonzaga*, in «GSLI», XXXIII, pp. 1-62.
- MACDONALD SHAW A. 1987 *References to Vergil and Homer in the Letters of Guarino Veronese*, in «Res Publica Litterarum», X, pp. 193-200.
- MACIOCE S. 2007 *Pio II e Ferrara: polita latinitas alla corte di Leonello d'Este*, in SODI M., ANTONIUTTI A. (a cura di), *Enea Silvio Piccolomini, Pius Secundus Poeta laureatus Pontifex Maximus*, Atti del convegno internazionale Roma, 29 settembre - 1 ottobre 2005, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, pp. 1-16.

- MACIOCE S. 2009 *Dalla Rinascenza alla Devoluzione: temi religiosi nella pittura ferrarese*, in VARESE R. (a cura di), *Immagine dell'invisibile. Spiritualità e iconografia devozionale nella Chiesa di Ferrara- Comacchio*, Diabasis, Reggio Emilia, pp. 117-169.
- MANCA J. 1987 *Meaning in de Roberti's Pala Portuense*, in «Studies in Iconography», XI, pp. 15-34.
- MANCA J. 1989 *The Presentation of a Renaissance Lord: Portraiture of Ercole I d'Este, Duke of Ferrara (1471-1505)*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LII, 4, pp. 522-538.
- MANZOLI D.
(a cura di) 2000 GUARINO VERONESE, *Nuovi carmi di Guarino Veronese*, Biblioteca Civica, Verona.
- MAROTTI F. 1974 *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Feltrinelli, Milano.
- MARUBBI M. 2004 *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento. Catalogo delle Collezioni*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- MASSERÀ A. F. 1911 *L'autenticità della Cronaca Parva Ferrariensis*, in «Archivio Muratoriano», X, pp. 552-565.
- MASSERÀ A. F. 1915 *Studi riccobaldiani. L'autore della "Chronica parva ferrariensis"*, in «Archivio Muratoriano», XV, pp. 240-244.
- MATTEUCCI A. M. 1964 *Baroncelli Nicolò di Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. VI, Treccani, Roma, pp. 439-441.
- MAZZONI S. 2008 *Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico*, in «Annali Online - Lettere», III, 2, pp. 186-243.
- MEHUS L.
(a cura di) 1742 CIRIACO D'ANCONA, *Kyriaci Anconitani Itinerarium*, Ex novo Typographio Joannis Pauli Giovannelli, Florentiae (rist. an. Forni, 1969, Bologna).
- MEISS M. 1945 *Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, in «The Art Bulletin», XXVII, pp. 175-181.
- MELFI E. 1982 *Colleluccio Pandolfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol XXVII, Treccani, Roma, pp. 1-5.
- MENGHINI M.
(a cura di) 1891 *Miracolo dei tre pellegrini*, Zanichelli, Bologna.

- MICAI I. 1992 *Bernardino Prosperi e il teatro a Ferrara nel Rinascimento*, Tesi di laurea in DAMS, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Claudio Meldolesi, a.a. 1991-1992.
- MIGOTTO L.
(a cura di) 1992 VITRUVIO POLLIONE M., *De architectura*, Studio Tesi, Pordenone.
- MILANESI G.
(a cura di) 1906 VASARI G., *Le opere di Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Sansoni, Firenze (rist. an. Le Lettere, Firenze, 1998).
- MINARDI M. 2007 *Gotico padano e gotico internazionale. Ferrara attorno al 1450*, in NATALE M. (a cura di), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Catalogo della mostra (Ferrara, 23 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), Ferrara arte, Ferrara, pp. 183-191.
- MOLINARI C. 2005 *Storia del teatro*, Laterza, Roma-Bari.
- MONACI E. 1874 *Appunti per la storia del Teatro italiano. I. Uffizi drammatici dei disciplinati dell'Umbria*, in «Rivista di Filologia Romanza», I, fasc. 4.
- MONTORSI W. 1958 *Considerazioni attorno al sorgere della Signoria Estense*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», s. 8, vol. X, pp. 31-44.
- MOROLLI G. 1991 *Lo Studio e gli studi nel Quattrocento*, in CASTELLI P. (a cura di), *La Rinascita del Sapere. Libri e maestri dello Studio Ferrarese*, Marsilio, Venezia, pp. 63-78.
- MORSELLI A. 1951 *Vela e Diamante*, in «Atti e memorie della Accademia di scienze, lettere e arti di Modena», s. 5, IX.
- MURATORI L. A.
1819-1821 *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1749 compilati da Lodovico Antonio Muratori*, 18 voll., Società tip. dei classici italiani, Milano.
- NATALE M. 1978 *Peintures et Dessins Vénitiens*, in GERMANN G. (a cura di), *Art vénitien en Suisse et au Liechtenstein*, Catalogo della mostra (Pfäffikon, Seedamm-Kulturzentrum, 18 juin-27 août, 1978, Genève Musée d'art et d'histoire, 13 septembre-5 novembre, 1978), Electra, Milano.

- NATALE M.
(a cura di) 2007 *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Catalogo della mostra (Ferrara, 23 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), Ferrara arte, Ferrara.
- NEWBIGIN N.
(a cura di) 1983 *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni del Quattrocento*, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- NOVATI F. 1890 *Donato degli Albanzani alla corte estense. Nuove ricerche*, in «Archivio storico italiano», s. 5, t. 6.
- O'REILLY J. 1988 *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, Garland, New York - London.
- ORTOLANI S. 1941 *Cosmè Tura, Francesco Del Cossa, Ercole de' Roberti*, Hoepli, Milano.
- PANDOLFI C.
(a cura di) 2004 PRISCIANI P., *Orazione per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia*, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara.
- PANOFSKY E. 1955 *Meaning in The Visual Art*, University of Chicago Press, Chicago (trad. it. *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962).
- PARDI G. 1900 *Titoli dottorali conferiti dallo studio di Ferrara nei sec. XV e XVI*, Tip. Alberto Marchi, Lucca, (rist. an. Forni, Bologna, 1970).
- PARDI G. 1904 *Il teatro classico a Ferrara*, in «Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», XV, pp. 3-27.
- PARDI G.
(a cura di) 1938-40 CALEFFINI U., *Diario di Ugo Caleffini (1471-1494)*, in «Monumenti della R. Deputazione di Storia Patria per l'Emilia Romagna. Sezione di Ferrara», I-II, Tip. Sociale, Ferrara.
- PASTORE STOCCHI M.
1969 *Aggiunte al carteggio di Guarino Veronese*, in *Studi in onore di Mario Puppo*, Liviana, Padova, pp. 15-22.
- Patrologia Graeca* *Patrologiae Cursus Completus [...], Series Graeca*, MIGNÉ J.P. (a cura di), 161 voll., Paris, 1844-1864.
- PERRY J. P. 1986 *A Fifteenth-Century Dialogue on Literary Taste: Angelo Decembrio's Account of Playwright Ugolino Pisani at the Court of Leonello d'Este*, in «Renaissance Quarterly», XXXIX, pp. 613-643.

- PEVERADA E. 2002 *Feste, musica e devozione presso la compagnia della Morte ed Orazione. Antologia dei registri contabili (1486-1599)*, in MAZZEI TRAINA M. (a cura di), *L'Oratorio dell'Annunziata di Ferrara. Arte, storia, devozione e restauri*, Liberty house, Ferrara, pp. 197-246.
- PIACENTE L. (a cura di) 2002 GUARINI B., *La didattica del greco e del latino. De ordine docendi ac studendi e altri scritti*, Edipuglia, Bari.
- PIANA C. 1980 *Per il Centenario Cateriniano-Bernardiniano*, in «Studi Francescani», LXX, n. 1-2.
- PIANA C. 1982 *L'evoluzione degli studi nell'Osservanza francescana nella prima metà del '400 e la polemica tra Guarino da Verona e fra Giovanni da Prato a Ferrara (1450)*, in «Analecta Pomposiana», VII, pp. 249-289.
- PIRROTTA N., POVOLEDO E. 1969 *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino.
- PISTILLI G. 2003 *Guarino Guarini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LX, Treccani, Roma, pp. 357-369.
- PROPP V. J. 1975 *Edipo alla luce del folklore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, Einaudi, Torino.
- PROSPERI A. (a cura di) 2000 *Storia di Ferrara, VI, Il Rinascimento. Situazioni e personaggi*, Corbo, Ferrara.
- Quas Primas* PIUS PP. XI, *Epistulae Encyclicae De festo domini nostri Iesu Christi regis constituendo*, http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_11121925_quas-primas_it.html (consultato il 25 novembre 2009).
- RAGGHIANI C. L. 1987 *Pittura tra Giotto e Pisanello. Trecento e primo Quattrocento. Civiltà artistica a Ferrara*, Corbo, Ferrara.
- RAIMONDI E. 1956 *Umanesimo e Università nel Quattrocento bolognese*, in «Studi e Memorie per la Storia dell'Università di Bologna», n.s., I, p. 325-356 (ripubblicato nel n. 549).
- RICCI C. 1904 *La pala portuense di Ercole de' Roberti*, in «Rassegna d'Arte», IV, pp. 11-12.

- RICCI G. 2007 *Una nicchia d'Oltralpe: Ferrara come Digione*, in NATALE M. (a cura di), *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Catalogo della mostra (Ferrara, 23 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), Ferrara arte, Ferrara, pp. 61-73.
- ROSALDO R. 2001 *Cultura e verità. Rifare l'analisi sociale*, Meltemi, Roma.
- ROSITI F. 1968 *La commedia rinascimentale e le prime traduzioni di Plauto rappresentate a Ferrara*, in *Contributi dell'istituto di Filologia Moderna. Serie Storia del Teatro, I*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, pp. 1-29.
- ROSMINI C. 1805 *Vita e disciplina di Guarino Veronese e de' suoi discepoli*, 4 voll., Nicolò Bettoni, Brescia.
- ROSS S. C. 1990 *Poetics at the Court of Leonello d'Este. Virgil, the Marvelous, and Feltrino Boiardo in the Competing Discourses of Angelo Decembrio's "De Politia Literaria"*, in PADE M., WAAGE PETERSEN L., QUARTA D. (a cura di), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*, Atti del convegno internazionale Copenaghen maggio 1987, Museum Tusulanum, Kobenhavn & Panini, Modena, pp. 55-70.
- ROTONDO A. 1960 *Pellegrino Prisciani (1435 ca. - 1518)*, in «Rinascimento», XI, 1, pp. 69-103.
- RUFFINI F. 1982 *Linee rette e intrichi. Il Vitruvio di Cesariano e la Ferrara teatrale di Ercole I*, in PAPAGNO G., QUONDAM A. (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Atti del Congresso tenuto a Ferrara nel 1980, 3 voll., Bulzoni, Roma, pp. 365-429.
- RUFFINI F. 1983 *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma.
- RUFFINI F. 1986 *Commedia e festa nel Rinascimento. La Calandria alla corte di Urbino*, Il Mulino, Bologna.
- RYDER A. 1976 *The kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous. The making of a modern state*, Clarendon, Oxford.
- SABBADINI R. 1890 *Biografia documentata di Giovanni Aurispa*, Off. Tip. di Fr. Zammit, Noto.
- SABBADINI R. 1891 *Vita di Guarino Veronese*, Tipografia del R. istituto sordo-muti, Genova, (rist. an. Bottega d'Erasmus, Torino, 1964).

- SABBADINI R. 1895 *Una mascherata mitologica a Ferrara (1433). Per le nozze Vecchietti-Arduini*, Tip. Perusini, Catania.
- SABBADINI R. (a cura di) 1915-1919 GUARINO VERONESE, *Epistolario di Guarino Veronese*, tip. Emiliana, 3 voll., Venezia.
- SABBADINI R. (a cura di) 1931 AURISPA G., *Carteggio*, Tipografia del Senato, Roma.
- SANESI E. 1940 *Sant'Antonino e l'Umanesimo*, in «La Rinascita», III, pp. 113-116.
- SCHNECHNER R. 2002 *Performance studies. An introduction*, Routledge, London - New York.
- SERAGNOLI D. 2003 *Il 'Compianto sul Cristo morto e la sacra rappresentazione ferrarese*, in VISSER TRAVAGLI A.M. (a cura di), *Guido Mazzoni. Il Compianto sul Cristo morto nella chiesa del Gesù a Ferrara*, Centro Di, Firenze, pp. 23-48.
- SETTIS S. 1986 *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in SETTIS S. (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'Archeologia*, Einaudi, Torino, pp. 375-486.
- SIMEONI L. 1919 *Ricerche sulle origini della signoria estense a Modena*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», s. 5, vol XII, pp. 127-186.
- SIMEONI L. 1935 *L'elezione di Obizzo d'Este a signore di Ferrara*, in «Archivio Storico Italiano», XCIII, 1, pp. 165-188.
- SIMEONI L. (a cura di) 1936 GIOVANNI DA FERRARA *Ex annalium libris marchionum Estensium excerpta*, in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da L. A. Muratori*, vol. XX, parte 2, Zanichelli, Bologna.
- SPEDALE G. 1983 *Archivio di stato di Ferrara*, in D'ANGIOLINI P., PAVONE C. (a cura di), *Guida generale degli archivi di Stato italiani*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma, vol. 2, pp. 1-16.
- STÄUBLE A. 1968 *La Commedia umanistica del Quattrocento*, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Firenze.
- TAVIANI F. 1976 *La festa recisa o il teatro (La Sciomachie di Rabelais, e note)*, in «Biblioteca teatrale», 15-16, pp. 16-48.

- THIEL A.
(a cura di) 1868 *Epistolae romanorum pontificum genuinae. Et quae ad eos scriptae sunt a s. Hilario usque ad Pelagium II.*, in aedibus Eduardi Peter, Brunsbergae.
- TISSONI BENVENUTI A.,
MUSSINI SACCHI M. P.
1983 *Teatro del Quattrocento. Le Corti padane*, UTET, Torino.
- TOSCHI P.
(a cura di) 1926 *L'antico dramma sacro italiano*, Libreria editrice fiorentina, Firenze.
- TOSCHI P. 1955 *Le origini del teatro italiano*, Einaudi, Torino, (n. ed. Bollati Boringhieri, Torino, 1999, 2 voll.).
- TOTARO L.
(a cura di) 1984 PICCOLOMINI E. S., *I Commentarii*, 2 voll., Adelphi, Milano.
- TRAMONTANA A. 2008 *Marrasio Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXX, Treccani, Roma, pp. 706-711.
- TREXLER R. C. 1990 *Famiglia e potere a Firenze nel Rinascimento*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma.
- TURNER V. 1972 *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Morcelliana, Brescia.
- UGGERI G. 1982 *I marmi antichi della Cattedrale di Ferrara*, in AA.VV., *La cattedrale di Ferrara*, Atti del Convegno nazionale di studi storici organizzato dall'Accademia delle Scienze di Ferrara (Ferrara 11 - 13 maggio 1979), SATE, Ferrara, pp. 243-273.
- VALENTI ET AL. 1983 *Archivio di stato di Modena*, in D'ANGIOLINI P., PAVONE C. (a cura di), *Guida generale degli archivi di Stato italiani*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma, vol. 2, pp. 995-1088.
- VALLONE A. 1955 *Cortesia e nobiltà nel rinascimento*, Arethusa, Asti.
- VARESE R. 1976 *Trecento ferrarese*, Cassa di Risparmio di Ferrara, Ferrara.
- VARESE R.
(a cura di) 1985 *Il Museo Civico di Ferrara: donazioni e restauri*, Catalogo della mostra (Ferrara, Chiesa di San Romano, aprile - luglio 1985), Centro Di, Firenze.
- VARESE R. 2009 *Spiritualità e devozione: immagini a Ferrara*, in VARESE R. (a cura di), *Immagine dell'invisibile. Spiritualità e iconografia devozionale nella Chiesa di Ferrara- Comacchio*, Diabasis, Reggio Emilia, pp. 17-73.

- VASOLI C. (a cura di) 2002 *Le filosofie del Rinascimento*, Mondadori, Milano.
- VECCHI CALORE M. 1980a *Rappresentazioni sacre a Ferrara ai tempi di Ercole I*, in «Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria», serie 3, vol. XXVII, pp. 157-185.
- VECCHI CALORE M. 1980b *Rappresentazioni sacre rinascimentali negli stati estensi: espressione di una collettività o manifestazioni di potere*, in DE PANIZZA LORCH M. (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Edizioni di Comunità, Milano, pp. 507-519.
- VEINSTEIN A. 1983 *Théâtre. Étude, enseignement. Eléments de méthodologie*, Cahiers théâtre Louvain, Louvain-la-Neuve.
- VENTRONE P. 1988 *Per una morfologia della sacra rappresentazione fiorentina*, in GUARINO R. (a cura di), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Il Mulino, Bologna, pp. 195-225.
- VENTRONE P. 1993 *La sacra rappresentazione fiorentina: aspetti e problemi*, in CHIABÒ M., DOGLIO F. (a cura di), *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, Atti del XVI convegno del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale Roma, 17-21 giugno 1992, Torre di Orfeo, Roma, pp. 67-99.
- VENTRONE P. 2003 *La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro*, in AUZZAS G., BAFFETTI G., DELCORNO C. (a cura di), *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, Olschki, Firenze, pp. 255-280.
- VENTURI A. 1889 *L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I*, in «Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province della Romagna», sez. III, vol. VII, pp. 368-412.
- VERATELLI F. 2005 *Iconografie del dolore. Rappresentazione e ricezione dell'immagine di sofferenza tra Medioevo e Rinascimento: alcune linee interpretative*, Tesi di dottorato, Università di Ferrara, tutor Daniele Seragnoli.
- VERATELLI F. 2006 *L'esibizione del dolore attraverso immagini vive: gestualità mistica come performance*, in ANDRISANO A.M. (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messa in scena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Carrocci, Roma, pp. 189-206.

- VERDON T. 2009 *Mazzoni e il teatro religioso*, in BONSAITI G., PICCININI F. (a cura di), *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni - Antonio Begarelli. Sculture del Rinascimento Emiliano*, Catalogo della mostra (Modena, Foro Boario 21 marzo - 7 giugno 2009), Franco Cosimo Panini, Modena, pp. 67-70.
- VERGER J. 1973 *Sul ruolo sociale delle università. La Francia tra Medioevo e Rinascimento*, in «Quaderni storici», XXIII, pp. 313-358.
- VILLORESI M. 1994 *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Bulzoni, Roma.
- WEISS R. 1939 *Some Unpublished Correspondence of Guarino Da Verona*, in «Italian Studies», II, pp. 110-117.
- WELSFORD E. 1935 *The Fool: His Social and Literary History*, Faber & Faber, London, (n. ed. 1968).
- WESTFALL C. W. 1969 *Society, Beauty, and the Humanist Architect in Alberti's de re aedificatoria*, in «Studies in the Renaissance», XVI, pp. 61-79.
- WITTEN N. (a cura di) 2002 DECEMBRIO A. C., *De Politia Litteraria*, K.G. Saur, München - Leipzig.
- ZACCARIA F. A. 1762 *Iter litterarium per Italiam [...]*, excudit Sebastianus Coleti, Venetiis.
- ZANELLA G. (a cura di) 1983 RICCOBALDO DA FERRARA, *Chronica parva ferrariensis*, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara.
- ZANELLA G. 1992 *Le Historie ferrarienses di Pellegrino Prisciani*, in AA.VV., *La storiografia umanistica*, Atti del convegno internazionale di studi (Messina 22-25 ottobre 1987), Sicania, Messina, pp. 263-265.
- ZANETTI D. 1962 *À l'Université de Pavie au XVe siècle : les salaires des professeurs*, in «Annales ESC», XVII, 3, pp. 421-433.
- ZIPPEL G. 1902 *Artisti alla corte degli Estensi nel Quattrocento*, in «L'Arte», V, pp. 405-407.
- ZORZI L. 1977 *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino.
- ZORZI L. 1978 *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana. I. Questioni e metodi*, Einaudi, Torino, pp. 421-462.

ZUMTHOR P. 1972

Essai de poetique medievale, Editions du Seuil, Paris (trad. it. *Semiologia e poetica medievale*, Feltrinelli, Milano, 1973).



**FORMAZIONE
POSTLAUREA**

Registrazione modulo Dichiarazione di conformità

MODULO INVIATO CORRETTAMENTE

**Consegnare la copia stampata e debitamente firmata all'Ufficio Dottorato
e Alta Formazione in via Scienze 41b Ferrara**

Io sottoscritto Dott. (Cognome e Nome)

Lipani Domenico Giuseppe

nato a

San Cataldo

Provincia

Caltanissetta

il giorno

25/11/1979

Your E-Mail Address

lpndnc@unife.it

avendo frequentato il corso di Dottorato di Ricerca in:

Modelli, linguaggi e tradizioni nella cultura occidentale

Ciclo di Dottorato

XX

Titolo della tesi in Italiano

«Con sanctissima pompa». Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo
(1429-1505)

Titolo della tesi in Inglese

«Con sanctissima pompa» Fifteenth Century Holy Theater in Ferrara (1429 -
1505)

Titolo della tesi in altra Lingua Straniera

Tutore - Prof:

Seragnoli Daniele

Settore Scientifico Disciplinare (SSD)

L-ART/05

Parole chiave (max 10)

spettacolo sacro, holy theater, Ferrara, Quattrocento

Consapevole - Dichiaro

CONSAPEVOLE --- 1) del fatto che in caso di dichiarazioni mendaci, oltre alle sanzioni previste dal codice penale e dalle Leggi speciali per l'ipotesi di falsità in atti ed uso di atti falsi, decade fin dall'inizio e senza necessità di alcuna formalità dai benefici conseguenti al provvedimento emanato sulla base di tali dichiarazioni; -- 2) dell'obbligo per l'Università di provvedere al deposito di legge delle tesi di dottorato al fine di assicurarne la conservazione e la consultabilità da parte di terzi; -- 3) della procedura adottata dall'Università di Ferrara ove si richiede che la tesi sia consegnata dal dottorando in 4 copie di cui una in formato cartaceo e tre in formato .pdf, non modificabile su idonei supporti (CD-ROM, DVD) secondo le istruzioni pubblicate sul sito : <http://www.unife.it/dottorati/dottorati.htm> alla voce ESAME FINALE - disposizioni e modulistica; -- 4) del fatto che l'Università sulla base dei dati forniti, archiverà e renderà consultabile in rete il testo completo della tesi di dottorato di cui alla presente dichiarazione attraverso l'Archivio istituzionale ad accesso aperto "EPRINTS.unife.it" oltre che attraverso i Cataloghi delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze. --- DICHIARO SOTTO LA MIA RESPONSABILITA' --- 1) che la copia della tesi depositata presso l'Università di Ferrara in formato cartaceo, è del tutto identica a quelle presentate in formato elettronico (CD-ROM, DVD), a quelle da inviare ai Commissari di esame finale e alla copia che produrrò in seduta d'esame finale. Di conseguenza va esclusa qualsiasi responsabilità dell'Ateneo stesso per quanto riguarda eventuali errori, imprecisioni o omissioni nei contenuti della tesi; -- 2) di prendere atto che la tesi in formato cartaceo è l'unica alla quale farà riferimento l'Università per rilasciare, a mia richiesta, la dichiarazione di conformità di eventuali copie; -- 3) che il contenuto e l'organizzazione della tesi è opera originale da me realizzata e non compromette in alcun modo i diritti di terzi, ivi compresi quelli relativi alla sicurezza dei dati personali; che pertanto l'Università è in ogni caso esente da responsabilità di qualsivoglia natura civile, amministrativa o penale e sarà da me tenuta indenne da qualsiasi richiesta o rivendicazione da parte di terzi; -- 4) che la tesi di dottorato non è il risultato di attività rientranti nella normativa sulla proprietà industriale, non è stata prodotta nell'ambito di progetti finanziati da soggetti pubblici o privati con vincoli alla divulgazione dei risultati, non è oggetto di eventuali registrazioni di tipo brevettale o di tutela. --- PER ACCETTAZIONE DI QUANTO SOPRA RIPORTATO

Firma Dottorando

Ferrara, li 26/03/2010

Firma del Dottorando

Firma Tutore

Visto: Il Tutore

Si approva

Firma del Tutore