

DOMENICO GIUSEPPE LIPANI

*Lo spettacolo sacro a Ferrara nel Quattrocento e i legami con la tradizione fiorentina\**

Tra le tante presunte dimenticanze a cui è stata soggetta l'eredità culturale ferrarese, quella dello spettacolo sacro quattrocentesco è forse la più evidente, giacché la sua vicenda è stata letteralmente rimossa. Negli scaffali della storiografia teatrale, la scansia ferrarese conserva le eccezioni delle messe in scena plautine e della drammaturgia ariosteana, mentre in seconda fila, nascoste da tali ingombranti volumi, giacciono le notizie sulle pratiche del teatro a materia devota. Le ragioni di un tale oblio sono facilmente comprensibili: per il Rinascimento teatrale Ferrara è fucina del nuovo, ed è sembrato di troppo poca novità la pratica di un genere tutto sommato attardantesi su stilemi medievali, per quanto a Ferrara esso sia stato inventato e parzialmente importato solo negli ultimi scorcì del XV secolo. C'è poi da dire, seguendo con la nostra metafora, che di sacra rappresentazione quattrocentesca è piena la scansia fiorentina ed è inevitabile che più si ponga in rilievo la pratica laddove questa assuma i caratteri di maggiore novità ed organicità. A questa situazione di minorità duplice, rispetto alla pratica profana e rispetto alla tradizione fiorentina, hanno contribuito le fonti e, ovviamente, la lettura che se ne è fatta.

In quest'intervento mi propongo di delineare una rete di possibili relazioni tra gli allestitori degli spettacoli sacri a Ferrara sotto Ercole I d'Este e la tradizione fiorentina, cercando le fila di queste trame negli anni immediatamente precedenti, quelli del marchesato di Leonello prima e di Borso poi. Concentrerò l'attenzione sulle pratiche materiali della cultura spettacolare, tralasciando le istanze di politica culturale, che pure le animano.

Il primo vero esperimento teatrale di cui si ha notizia durante il ducato di Ercole I d'Este è *La Leggenda di San Giacomo*, una rappresentazione di argomento devoto che racconta la storia di un uomo il quale, non potendo aver figli, fa voto a san Giacomo di recarsi in pellegrinaggio in Galizia per ottenere la tanto sospirata discendenza. La notizia ci è riportata sia da Zambotti<sup>1</sup> che da Ferrarini<sup>2</sup>. Quest'ultimo annota, oltre alla trama della *Leggenda*, la presenza come allestitore di «uno fiorentino insieme cum alcuni altri dela città nostra».

Questa testimonianza pone subito in risalto il problema che ci proponiamo di affrontare: il legame della spettacolo sacro ferrarese con la tradizione scenotecnica fiorentina.

---

\* Il testo che qui si pubblica riproduce la relazione letta al Convegno internazionale *Ferrara dimenticata? Un centro rinascimentale e la sua eredità culturale/Forgotten Ferrara? A Renaissance Town and Its Cultural Legacy*, Ferrara, 15-16 novembre 2011, per cui cf. il vol. VII/1 (2012) di questa rivista.

<sup>1</sup> PARDI (1937, 11).

<sup>2</sup> GRIGUOLO (2006, 45).

Il legame è sempre stato considerato ovvio ma mai veramente affrontato. Proprio alla luce di questa testimonianza, si ribadisce sempre il luogo comune che, trattandosi di una “prima prova” di spettacolo sacro a Ferrara, sarebbe stato inevitabile rivolgersi ad una tradizione ben più consolidata. Una tale affermazione denuncia una costruzione ideologica, non foss'altro perché lega un'esperienza specifica alla successiva serie di spettacoli sacri, la cui serialità, tuttavia, non è immediata ma da dimostrare; e in secondo luogo perché l'eventuale trasmissione di saperi specifici non può esaurirsi nella presenza di un allestitore fiorentino una sola volta attestata.

Bisogna riappuntare lo sguardo sulla *Leggenda*, sgombrando il campo dai pregiudizi storiografici e ritornando alla documentazione, per intendere meglio la tensione culturale – in senso propriamente antropologico – che una tale messa in scena cela e, qualora identificabile, inquadrare l'eventuale alveo di produzione e di committenza.

Si deve a Sergio Costola (1996) un'analisi approfondita della *Leggenda di San Giacomo*. Lo studioso contesta la matrice fiorentina del testo, data invece per ovvia da Marina Vecchi Calore (1980), e lo mette piuttosto in relazione con *Il miracolo de tre pellegrini*, un poemetto pubblicato da Menghini nel 1891, e da questi considerato opera di produzione orale. L'associazione con questo testo porta lo studioso ad una lettura che lega le istanze produttive della rappresentazione alla committenza ducale. In breve, il duca

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<sup>3</sup>.

Pur su posizioni assai lontane circa l'ipotesi testuale e i significati da attribuire alla messa in scena, Costola e Vecchi Calore si trovano al contrario concordi nell'attribuire alla corte e al duca in prima persona la committenza della *Leggenda*, senza che questo dato emerga in alcuna maniera dalle fonti: l'ipotesi della committenza di corte è infatti, da un punto di visto documentario, inconsistente.

Se, in via di ipotesi, ricontestualizziamo all'interno della cultura festiva cittadina questo evento, sottraendolo alle obnubilanti matrici cortigiane, si possono illuminare alcuni aspetti dell'evento che rivelano una complessità e una pluralità della cultura spettacolare a Ferrara, che non si appiattisce sulle istanze dominanti, e che – questo è lo scopo del nostro intervento – mostra tra le maglie della cultura materiale che sostanzia lo spettacolo, evidenti legami con le esperienze allestitive e scenotecniche fiorentine.

Marina Vecchi Calore, considerata l'evidente anomalia della *Leggenda* rispetto alle successive

---

<sup>3</sup> COSTOLA (1996, 207).

esperienze di teatro a materia devota a Ferrara, ipotizzò che questa fosse un'esperienza «destinata a non appagare il gusto del Duca e come tale [rimanere...] isolata»<sup>4</sup>. Tuttavia è difficile ritenere che il duca potesse sentirsi inappagato da qualcosa a cui nemmeno assistette. Ercole infatti 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<sup>5</sup>. D'altra parte risulta poco credibile che lo stesso duca commissionasse una rappresentazione con motivazioni personalissime, come sostiene Costola, quale atto devoto affiancato da un voto solenne e poi si assentasse nel momento della messa in scena per andare a diporto, così come confermato da Zambotti, «con la Corte soa [...] a vedere tutte le castelle soe», concedendosi in quei giorni a divertimenti e allegrezze<sup>6</sup>. Ciò sarebbe altresì assai dissonante rispetto all'impegno che Ercole in prima persona avrebbe profuso nelle messe in scena successive.

In effetti il ruolo della corte è assolutamente taciuto dalle cronache. Ciò rappresenta un'evidente anomalia rispetto ad altri simili avvenimenti, in cui è possibile scorgere un qualche coinvolgimento del duca o dei suoi familiari (o quanto meno dell'apparato amministrativo ducale). Zambotti, sempre attento a segnalare e a celebrare le presenze della corte, non registra nulla in proposito, mentre solo qualche riga prima aveva sottolineato come alla consueta processione del *Corpus Christi* del 9 giugno il baldacchino fosse stato portato «*maxime* da messer Sigismondo da Este»<sup>7</sup>. In parte diverso è invece il caso di Ferrarini, il quale riporta a margine della notizia questa annotazione:

Io steti a vedere tal cosa suso il secondo pozzolo de piazza, sopra il qual era messer Sigismondo et Gurone da Este<sup>8</sup>.

Dunque Sigismondo si trova frontale rispetto al palco, lateralmente, alle spalle degli altri spettatori. Va ricordato che in quell'occasione la scena era stata collocata nella piazza della Cattedrale, con il lato corto addossato a quest'ultima e il lato lungo antistante l'Ufficio delle bollette. C'è qui una fondamentale questione prossemica. Sigismondo non è in una posizione di rilievo rispetto agli spettatori, ed anzi si trova sullo stesso poggiolo sul quale si trova Ferrarini, che a quell'altezza cronologica non ha nessun incarico ufficiale a corte. Se ne deduce che l'Estense condivideva con il cronista la condizione di semplice spettatore. Nelle messe in scena in piazza degli anni successivi, il duca si sistemerebbe in una posizione laterale, praticamente sul palco, mostrandosi

---

<sup>4</sup> VECCHI CALORE (1980, 164).

<sup>5</sup> PARDI (1937, 9 e 12).

<sup>6</sup> PARDI (1937, 10) e GRIGUOLO (2006, 43).

<sup>7</sup> Si noti che è proprio Sigismondo, in assenza del duca, a rappresentare la casata.

<sup>8</sup> GRIGUOLO (2006, 45).

dunque egli stesso come spettacolo. Si tratta, per usare la distinzione di Franco Ruffini, in un caso di *spettatori della festa* nell'altro di *spettatori nella festa*<sup>9</sup>. L'annotazione di Ferrarini dunque sembra più rimarcare l'eccezionalità della propria posizione piuttosto che il ruolo di Sigismondo.

Se andiamo a leggere le notizie sugli spettacoli degli anni successivi, ci accorgiamo che i cronisti riportano sempre con precisione e come primo dato la committenza ducale, annotando sempre «il duca fece fare». Proprio l'*usus* nei cronisti dei termini *fare* e *far fare* a proposito degli allestimenti è una prima evidenza del ruolo della corte nelle rappresentazioni. 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 su coloro che *fanno*.

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* [...] 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 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.

Riferendo di allestimenti spettacolari, Ferrarini usa, oltre al passo già citato, altre cinque volte il termine *far fare* con l'esplicito significato di commissionare, sia che si riferisca in maniera concreta alla costruzione di un palcoscenico, che di una messa in scena è *conditio prima*, sia che si riferisca in generale alla committenza dell'evento. Sarebbe alquanto strano se solo in questo caso il cronista polesano confondesse il far fare con il fare, tanto più che nel passo specifica entrambe le azioni.

Dalle cronache non emerge dunque nessun ruolo attivo della corte né tanto meno di Ercole in prima persona. Come pure non si rende evidente dallo spoglio dei registri di pagamento della camera ducale, conservati presso l'Archivio di Stato di Modena, ampiamente indagati e pubblicati da Adriano Franceschini, per il periodo in questione<sup>10</sup>. A tal proposito basti ricordare che, 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*. Certo una mancata prova a favore non ne fa una contraria, ma tutti questi indizi messi insieme ci

---

<sup>9</sup> RUFFINI (1986, 241).

<sup>10</sup> FRANCESCHINI (1993-1997, *ad indicem*).

suggeriscono di procedere con maggiore prudenza.

Rimane tuttavia insoluto 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 forzato 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. 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.

In questo caso Ferrarini riporta l'inconsueto: la rappresentazione in piazza; ma in definitiva omette il senso di una tale operazione, forse perché ovvio. Il fatto, eccezionale in sé, si mostrerebbe come l'emergere nella dimensione pubblica di un momento di diffusa devozionalità privata. 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». Chi sono questi ferraresi che prendono parte attiva all'evento? Da quali vincoli sono legati tra 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.

Per rintracciare le trame di possibili legami con tradizioni altre, non esaurentisi nell'ambiente di corte, bisogna appuntare lo sguardo alla vita festiva della città, focalizzando la nostra attenzione sugli artisti impegnati in quelle occasioni.

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. 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.

Prendiamo in esame due momenti esemplari di questa effervescenza festiva: la canonizzazione di San Bernardino e l'ingresso in città di Pio II.

Il culto di san Bernardino a Ferrara è assai diffuso. Con l'occasione della canonizzazione, avvenuta nel maggio del 1450, i Frati Minori Osservanti organizzano, nel luglio dello stesso anno,

un'imponente processione. Una traccia della festa rimane nel *Memoriale K. 1450* del Comune di Ferrara. Il documento, perduto ma ricopiato in quel punto dallo Scalabrini<sup>11</sup>, ci ragguaglia sulla festa, a cui partecipano oltre ai Frati 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. Un paragone si può fare con la processione che apre lo spettacolo della *Passione* nel 1489. In quel caso i figuranti sono vestiti genericamente alla giudea, con capelli e barbe finte, mentre i sommi sacerdoti Anna e Caifa sono vestiti da vescovo l'uno e da pontefice l'altro.

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 devota si sia sostanziata delle modalità proprie dell'espressione religiosa; ciò indica che la sacra rappresentazione ferrarese, che a partire dagli anni '80 del secolo XV si mostra di chiara e definita committenza ducale, assume al suo interno i termini di un sistema culturale altro rispetto alla matrice cortigiana. 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 metastorici ed evolutivi delle diverse configurazioni spettacolari ma in quanto pratiche storicamente attive e compresenti nella Ferrara quattrocentesca.

Essenziale ai fini del nostro discorso è l'intervento per la festa di S. Bernardino di Nicolò Baroncelli. In quest'occasione l'artista fiorentino fa «uno Iexu per portare per la città». La sua presenza indica un suo impegno diretto nella pratica festiva religiosa. Per quanto in questo contesto sia presente come artista plastico, vedremo che ha notevoli competenze anche come festaiolo ed allestitore: artista dell'*effimero teatrale*.

L'altro momento che prendiamo brevemente in esame è l'ingresso in città di papa Pio II.

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. 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.

In questa occasione lavorano agli addobbi della città, tra gli altri, Antonio di Cristoforo da Firenze e tal «magistro Titolivio depintore».

Fermiamoci un attimo su i due nomi di fiorentini venuti fuori in questi due casi: Nicolò

---

<sup>11</sup> SCALABRINI ora in parte in FRANCESCHINI (1993-1997, vol. I, 347).

Baroncelli e Antonio di Cristoforo. Entrambi partecipano al famoso concorso indetto per la costruzione del monumento equestre a Niccolò III. Da un documento datato 27 novembre 1443 (Archivio storico del Comune di Ferrara, *Deliberazioni del magistrato*, Busta B, Libro F, c. 83<sup>12</sup>) 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, pare su suggerimento di Leon Battista Alberti<sup>13</sup>, chiamato ad esprimere un parere qualificato.

Proprio 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 mistiero per fare la festa de Madona Sancta Maria da i Agnoli, et questo per stare a Fiorenza et per lo retornare»<sup>14</sup>. 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 non abbiamo notizie più precise a riguardo. Ma la sua abilità non va persa, tant'è che lo ritroviamo in opera con tal «magistro Titolivio», intento a lavori di allestimento della città per l'arrivo di papa Pio II nel 1459<sup>15</sup>. 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 addobbare la città in momenti di festa. Ha competenze anch'egli da festaiolo ed è verosimile che, avendo lavorato con Antonio da Firenze<sup>16</sup>, ci sia stata una trasmissione di saperi e di conoscenze.

Baroncelli è sicuramente più apprezzato di Antonio, tanto è vero che, dopo la statua a Nicolò, gli viene 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, san Giovanni e i santi Giorgio e Maurelio. A questo gruppo, gettato in bronzo dopo la morte di Baroncelli, venuto a mancare nell'ottobre del 1453, lavora anche il cognato<sup>17</sup> Domenico di Paris<sup>18</sup>. Tuttavia non è sul

---

<sup>12</sup> Pubblicato da FRANCESCHINI (1993-1997, vol. I, 240).

<sup>13</sup> CHIAPPINI (2001, 133).

<sup>14</sup> Archivio di Stato di Modena, Camera Marchionale Estense, Computisteria, Memoriali, 2, Memoriale L, c. 17, 27 gennaio 1449.

<sup>15</sup> FRANCESCHINI (1993-1997, *ad indicem*).

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> È ormai certo che Domenico fosse il cognato e non, come per lungo tempo si è creduto il genero di Baroncelli (cf. FERRETTI 1991, 648). La questione non si limita ad essere un problema di parentela, ma investe in pieno il rapporto artistico e di bottega tra i due.

<sup>18</sup> Complessa fu la gestazione di questa opera, il cui progetto era stato affidato ad un Antonio da Firenze. Non è chiaro tuttavia se questo Antonio fosse il nostro Antonio di Cristoforo, come sostenne a suo tempo ANTONELLI (1843, 32s.) o, come più recentemente è stato suggerito da STEMP (1992), un altrimenti ignoto Antonio de Piero da Fiorenza. Certo è che il progetto iniziale fu abbandonato e la commissione passò a Baroncelli. Se dovesse trattarsi del nostro Antonio di

lavoro di scultore di Nicolò che vogliamo soffermarci ma sulle competenze che certo anch'egli ha di apparatore. Sappiamo infatti da una lettera di Malatesta Ariosto al capitano di Reggio Emilia che il fiorentino lavora alla festa per l'ingresso di Borso a Reggio<sup>19</sup>, dopo l'elevazione di questi 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<sup>20</sup>. Apriamo una breve parentesi su questo evento.

Dopo la nomina concessa a Borso dall'imperatore Federico III, per l'ingresso del duca a Reggio Emilia, Malatesta Ariosto, cancelliere del reggimento della città, organizza un complesso cerimoniale di accoglienza. Alcuni giovani, vestiti da angeli, sostengono un baldacchino finemente decorato. Un altro giovane «in persona Sancti Prosperi» si trova invece su un carroccio, che con grande stupore degli astanti si eleva dal suolo, sembrando sospeso in aria. Infine il giovane ridiscende e dona 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.

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. La paternità di Baroncelli, messa in rilievo dal documento su citato, pone in rilievo 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. Mentre nel caso del Cristo portato in processione dai frati minori è verosimile supporre che l'intervento di Nicolò si limiti ad essere quello dello scultore in senso stretto, in questa occasione Nicolò è autore di un ingegno, in un contesto di committenza cortigiana e non di religiosità cittadina, la cui regia ed ideazione è affidata ad uomini dalla solida cultura umanistica, qual è appunto Malatesta Ariosto.

C'è 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 già menzionati 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 di esperienze. Ma c'è un ulteriore indizio che lega i due artisti e che inaspettatamente ci suggerisce un possibile legame, immediato e rivelatore,

---

Cristoforo, sarebbe interessante rilevare come su una piazza relativamente piccola, qual era Ferrara a quel tempo, ci fosse una certa concorrenza tra i due maestri, e come l'allestimento spettacolare potesse essere, di riflesso, un bacino di mercato potenzialmente differenziato da quello della scultura.

<sup>19</sup> In LEVI (1899, IX).

<sup>20</sup> Sui quali si veda VENTRONE (2008, 335-48; 2009, 23-47).

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»<sup>21</sup>. Entrambi allievi di Brunelleschi, dunque, i loro rapporti vanno visti dalla prospettiva, se non di un vero e proprio sodalizio<sup>22</sup>, quantomeno di una appartenenza “di scuola”. Nel passo in questione si 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 sembrerebbe una concordanza esterna che li avvicina viepiù al maestro. Non possiamo sapere se abbiano mai visto uno degli ingegni di Brunelleschi, sappiamo che Baroncelli si trova a Padova almeno dal 1434. Tuttavia 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 mediata, cioè rispondendo ad un'esigenza culturale e politica di più ampio respiro<sup>23</sup> e di più durevoli conseguenze, ed è 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 siamo a conoscenza di altre commissioni fatte a Baroncelli<sup>24</sup>, per Antonio invece, ad eccezione del cavallo, opera che certo richiese notevole impegno, e di una *Madonna col Bambino*, conservata a Palazzo Schifanoia, le uniche altre notizie che abbiamo riferiscono della sua attività di “allestitore-festaiolo”<sup>25</sup>. 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

---

<sup>21</sup> MILANESI (1906, vol. II, 386).

<sup>22</sup> Presentandosi entrambi allo stesso concorso, è credibile che lavorino separatamente; sappiamo infatti che alla bottega di Baroncelli lavorano Domenico di Paris e alcuni suoi figli (un Giovanni, un Paris, 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, anzi come abbiamo accennato nella n. 18, è verosimile una qualche forma di concorrenza tra i due.

<sup>23</sup> Si può obiettare che, più che ad un'esigenza culturale, i due artisti nel caso del monumento equestre rispondono ad una committenza specifica. Tuttavia quel tipo di committenza stessa è una risposta concreta ad un progetto politico. Sarebbe pertanto tendenzioso separare le motivazioni dalle azioni.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> Sempre che l'Antonio cui si voleva affidare il *Crocifisso e santi* della cattedrale non sia il nostro scultore (v. *supra* n. 18).

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.

Fin qui abbiamo accennato alla presenza di artisti fiorentini, anche di calibro notevole, impegnati nella pratica festiva della città, senza però aver mostrato alcun punto di contatto con gli allestimenti spettacolari sotto Ercole. Bisogna dunque aggiungere un nuovo anello a questa catena, che unisca gli artisti fiorentini agli allestitori ferraresi.

A scorrere i registri di pagamento dell'Ufficio delle munizioni, ci si accorge che 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, due in particolare sono i pezzi mancanti del nostro puzzle: Giovanni Bianchini detto Trullo e Domenico di Paris<sup>26</sup>.

Molto apprezzati a corte, a giudicare dalle innumerevoli commissioni, si tratta di veri e propri specialisti dell'effimero<sup>27</sup>, 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 per la *Passione* del 1481 ma esegue «molti lavori» anche per l'*Anfitrione* del 1487. Da alcuni documenti si desume, tra l'altro, che la struttura del tribunale – 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 Amphetron». 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.

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, l'allestitore con Antonio da Firenze in occasione dell'ingresso in città di papa Pio II nel 1459. Il fatto è confermato da molti documenti

---

<sup>26</sup> Sul ruolo di Giovanni Bianchini pittore di corte si veda quanto rilevato da TOFFANELLO (2010, 55ss.) nonché quanto detto in questo stesso convegno, ora in TOFFANELLO (2012, 135s.). Su Domenico di Paris si rimanda a SGARBI (2006).

<sup>27</sup> Ovviamente non solo dell'effimero, per quanto sia questo il profilo che a noi preme maggiormente.

della Camera Ducale Estense, per pagamenti di lavori fatti insieme. In uno di questi documenti è specificato che i due sono compagni. Considerata l'età avanzata di Titolivio in quel periodo<sup>28</sup>, possiamo credere che il giovane Bianchini sia stato a bottega da questi. 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 nella cultura espressiva della festa 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. Baroncelli è come già detto l'ideatore/realizzatore dell'ingegno per l'ingresso trionfale di Borso a Reggio Emilia, e Domenico per quell'occasione lamenta ritardi di pagamento, come attestato da una successiva lettera di Malatesta Ariosto al Capitano di Reggio<sup>29</sup>: segno che all'ingegno lavorò tutta la bottega e non solo Nicolò. Per la *Passione* del 1489 il Paris è impegnato a realizzare diavoli e, cosa ancora più interessante, viene pagato per istruire altri in quella tecnica. Ma Domenico, ormai anziano, lavora all'ingegno del *Paradiso* per la *Passione* del 1503<sup>30</sup>. 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, i documenti del 1503 non si prestano a dubbi di sorta sul suo intervento scenotecnico<sup>31</sup>. 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

---

<sup>28</sup> La prima attestazione della presenza di Titolivio nei registri della Camera marchionale estense di cui siamo a conoscenza risale al 1450 (FRANCESCHINI 1993-1997, vol. I, 339).

<sup>29</sup> LEVI (1899, XX).

<sup>30</sup> I pagamenti a Domenico sono registrati in Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale Estense, Computisteria, Memoriali, 41, Memoriale EE, c. XXIII, 11 maggio 1503; Camera Ducale Estense, Guardaroba, 123, Libro de le partite, c. 105, 21 marzo 1503 e c. 112, 13 aprile 1503.

<sup>31</sup> Anche questo caso mostra una disposizione all'oblio dell'“effimero teatrale” a favore della memoria solidificata dell'arte.

direttrice sono legati sottilmente ma indissolubilmente alla pratica festiva fiorentina.

Per concludere, la circolazione a Ferrara di artisti toscani negli anni di Leonello crea un tessuto di relazioni su cui, nel cinquantennio successivo, si imbastisce la cultura teatrale ferrarese, disegnando una complessa geografia culturale. All'apparente omogeneità dello spettacolo cortigiano, fa da sfondo una duplice alterità, quella dei professionisti della festa, i cui percorsi e le cui competenze tracimano oltre il corso della committenza ducale e l'alterità della cultura festiva cittadina, che il potere spesso assume e ingloba ma non esaurisce.

In questo senso esemplare è il caso della *Leggenda di San Giacomo*, da cui siamo partiti, e della sua presunta committenza cortigiana. Se anziché associarla alla successiva sperimentazione teatrale erculea la connettiamo alla vita festiva ferrarese, la *Leggenda* può rappresentare un momento in cui quelle esperienze si condensano nella direzione di una forma più compiuta e complessa, a committenza laica e cittadina, così come a Firenze, che però, sul nascere, verrà assunta ed inglobata nella dimensione della corte. Certo, a fronte di un trentennio successivo in cui si afferma in maniera diffusa e con tanta profusione di sperimentalismo la “tradizione erculea” dello spettacolo sacro, diventa oggettivamente difficile non includere 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 proprio predominio che consegna alla posterità. Tra le crepe sottili di questo granitico simulacro si possono scorgere le tracce di un'alterità irriducibile.

Domenico Giuseppe Lipani  
Università di Ferrara  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Via Paradiso, 12  
I – 44121 Ferrara  
domenicogiuseppe.lipani@unife.it

## Riferimenti bibliografici

ANTONELLI 1843

G. Antonelli, *N.121.ANNI 1450 a 1456. Libro della Fabrica della cattedrale di Ferrara*, in «Memorie originali italiane riguardanti le belle arti» IV s. n. CXXI 33-48.

CHIAPPINI 2001

L. Chiappini, *Gli Estensi. Mille anni di storia*, Ferrara, Corbo Editore.

COSTOLA 1996

S. Costola, *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» XVIII 205-40.

FERRETTI 1991

M. Ferretti, *Domenico di Paris*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XL, Roma, Treccani, 648-51.

FRANCESCHINI 1993-1997

A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, Ferrara, Corbo Editore, 3 voll.

GRIGUOLO 2006

P. Griguolo (a cura di), *G. Ferrarini. Memoriale estense*, Rovigo, Minelliana.

LEVI 1899

A. Levi, *Per le bene auspicate nozze Levi-Sottocasa*, Reggio Emilia, Tipografia di Stefano Calderini e figlio.

MENGHINI 1891

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

MILANESI 1906

G. Milanesi (a cura di), *G. Vasari. Le opere di Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, Sansoni (rist. anast. Le Lettere, Firenze, 1998).

PARDI 1937

G. Pardi (ed.), *B. Zambotti. Diario ferrarese*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXIV, p. 7, t. 2, Bologna, Zanichelli.

RUFFINI 1986

F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La Calandria alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino.

SGARBI 2006

V. Sgarbi, *Domenico di Paris e la scultura a Ferrara nel Quattrocento*, Milano, Skira.

STEMP 1992

R. Stemp, *Sculpture in Ferrara in the Fifteenth Century. Problem and Studies*, Cambridge University, Doctoral Dissertation.

TOFFANELLO 2010

M. Toffanello, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara, Fondazione Carife, Edisai.

TOFFANELLO 2012

M. Toffanello, *Gli artisti a corte nella Ferrara del Quattrocento*, in «AOFL» VII/1 126-56.

VECCHI CALORE 1980

M. Vecchi Calore, *Rappresentazioni sacre a Ferrara ai tempi di Ercole I*, in «Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria», s. III vol. XXVII 157-85.

VENTRONE 2008

P. Ventrone, *The Influence of the Ars praedicandi on the Sacra rappresentazione in Fifteenth Century Florence*, in N. Beriou-F. Morenzoni (éds.), *Predication et Liturgie au Moyen Âge*, Brepols, Turnhout, 335-48.

VENTRONE 2009

P. Ventrone, *La propaganda unionista negli spettacoli fiorentini per il Concilio del 1439*, in G. Lazzi-G. Wolf (a cura di), *La stella e la porpora. Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, Atti del convegno di studi (Firenze, 17 maggio 2007), Firenze, Polistampa, 23-47.