

DOMENICO GIUSEPPE LIPANI

Teatro e immaginario figurativo. Ercole de' Roberti e lo spettacolo sacro a Ferrara

In un articolo del 1988¹, Joseph Manca, studioso che ha dedicato numerose attenzioni ad Ercole de' Roberti, mette in luce i legami tra la prassi teatrale sotto Ercole I d'Este e il dipinto raffigurante la *Raccolta della manna* (fig. 1) del grande pittore ferrarese. L'autore ne evidenzia le connessioni per il tramite di un rituale ebraico, la Festa delle capanne (nota anche come Festa dei tabernacoli), certamente conosciuto nella città che, ricordiamo, contava in quel periodo una forte presenza ebraica. Le possibili relazioni sono mediate dalla figura di Pellegrino Prisciani. Questi nel suo *Spectacula*² ravvisava un legame originario tra teatro e riti agrari primitivi ed inoltre traduceva il termine *skené* con 'tabernacolo'. Considerato che la Festa dei tabernacoli in greco suona *Skenophegia*, Manca non esclude che Prisciani in qualche modo riconoscesse una connessione tra il teatro e questa festa nello specifico, esaltandone in entrambi i casi il valore di coesione sociale. Seguendo le argomentazioni di Manca, insomma, Prisciani avrebbe suggerito al pittore di lusingare il mecenatismo teatrale di Ercole, rendendo esplicita la teatralità della composizione. Queste le conclusioni dell'articolo:

Roberti united several notions in the *Gathering of Manna*: first that theater originated with early religious festivals such as the Feast of Succoth and Passover; second, that early theaters were originally staged in huts, a practice that is analogous both physically and visually to the Feast of Succoth. Finally, Roberti was able to flatter the Duke by reproducing one of the typical Ferrarese stage sets in a painting, which serves as a reference to a major cultural achievement of the Duke. At the same time, Roberti suggests an analogy between the social value of the Duke's patronage of theater and perspicacity that Moses also reveals. Roberti's depiction of architecture and space as theater thus turns out to be not just a cold and formal borrowing, but a meaningful idea that would have been significant to the artist' contemporaries and, especially, his patron (Manca [1988, 144]).

Le ipotesi di Manca sono in effetti molto suggestive e credo contengano spunti degni di ulteriore approfondimento. Lo studioso rileva che la dimensione teatrale del dipinto sarebbe dovuta da un lato alla presenza coeva sulla scena ferrarese di case assimilabili a quelle del quadro e dall'altro alla acquisizione teorica di Prisciani dell'uso presso gli antichi della scena dipinta. Dunque, la resa prospettica delle capanne in questo quadro sarebbe da ascrivere a questa consapevolezza che il Prisciani avrebbe potuto trasmettere al de' Roberti.

La teatralità della composizione veniva già rilevata dalla Povoledo, ma non attribuita al problema della prospettiva, essendo questo in quegli anni una questione non eminentemente teatrale, ma inerente alla resa spaziale in pittura. La qual cosa, tuttavia, non esclude secondo Manca

¹ MANCA (1988).

² AGUZZI BARBAGLI (1992).

che «even if illusionistic and deep scenic design had not yet been carried out on actual stages in the 1490s, it was known by Alberti, Prisciano, and others that the ancients did make their stages in deep perspective» (1988, 146 n.). Dunque, pur conscio dell'assenza di prospettiva sulle scene ferraresi coeve, Manca sembra suggerire che la resa prospettica delle capanne in de' Roberti fosse indizio evidente, per i contemporanei³, della teatralità del dipinto. Tuttavia questa evidente teatralità delle case visualizzate prospetticamente, pur ascritta ad una dimensione teorica, è indizio poco convincente a fronte di una pratica che invece non conosce la profondità illusionistica della scena. Se si può accettare che il pittore traduca una visione ed un immaginario teatrale, secondo le strutture proprie della sua tecnica pittorica – di cui la prospettiva è certo, in quel preciso momento storico, espressione forte e molteplice – e pertanto, se è ammissibile che una figurazione teatrale non prospettica⁴ possa condizionare una vista prospettica, è assai meno evidente che questa sua resa ne dica la qualità teatrale. Ci pare, semmai, che ne possa dire più propriamente la qualità pittorica. Precisato questo possibile limite dell'argomentazione di Manca, rimane interessante l'intuizione di fondo che accosta le capanne del quadro alle «caxe de axe depinte» presenti sulla scena del periodo, comunemente indicate come «città ferrarese»⁵.

Una deriva possibile di tale intuizione sta nel ricercare nel quadro una visione della scena, creando dei cortocircuiti figurativi che confondono prassi e teoria, ideologie e realizzazioni. Così facendo, infatti, ci si concentra unicamente sull'aspetto formale di un «oggetto di civiltà», per dirla con Francastel, ma se ne oblitera il valore che assume nel preciso montaggio dell'opera in cui compare. Tenue è, inoltre, il discorso sulla “evidente” teatralità di una figurazione, anche perché figurazioni che niente hanno a che vedere con la scena ci possono ragguagliare di più sul teatro che non presunte visioni implicitamente od esplicitamente teatrali.

Torniamo a de' Roberti. Certo le capanne, con le cortine che ne chiudono gli usci, la caratteristica “proscenica” dello spazio in primo piano con i suoi protagonisti, e ancora lo scalino, che fa da fronte della figurazione, sono tutti elementi che paiono suggerire una certa teatralità. Ma quanto di questa teatralità si colloca entro la soglia della nostra percezione e quanto invece sta nella percezione coeva? Di più, quanto di quella possibile percezione dei contemporanei può indicare una dimensione concreta della pratica scenica? Un esempio basti. Diamo per scontato che le cortine visibili nella *Raccolta della manna* siano “teatrali”, tuttavia, non c'è traccia documentaria che parli di un uso di tende nella prassi teatrale ferrarese del periodo, e almeno una volta viene detto che le case presenti sulla scena sono visibili dall'interno⁶, e perciò con usci non nascosti da tende.

Dovremo cercare altrimenti questa teatralità, senza compiacerci dell'evidenza. Più che cercare

³ O almeno per quei contemporanei con una qualche nozione sul teatro antico.

⁴ Sullo spazio della scena ferrarese del tardo Quattrocento, rimane fondamentale il riferimento a ZORZI (1977).

⁵ La formula si deve a POVOLEDO (1969). Un'analisi della «città ferrarese» è anche in RUFFINI (1994).

⁶ Come già notava ZORZI (1977, 24) a proposito della lettera di Nicolò Cagnolò acclusa al *Diario* di Zambotti (PARDI [1937, 318-33]).

una più o meno diretta visione della scena può essere proficuo, infatti, individuare una tensione culturale che accomuni le figurazioni pittoriche allo spettacolo coevo, non tanto negli elementi palesi testé citati, quanto piuttosto in alcune sue mediazioni semantiche. Per quanto non sia da escludere che la raffigurazione di quelle capanne porti una reminiscenza culturale della case viste sulla scena ferrarese, il loro rapporto deve essere impostato secondo direttrici plurime.

Cerchiamo di soffermarci brevemente sulle case della «città ferrarese». Un dato primario che accomuna tutte le evenienze sulla scena di queste case di legno sta nel loro essere dipinte (Ruffini [1994, 168]). Tuttavia, “dipinte” non indica una scena illusionistica, ma «*solo e precisamente* che le tavole (del sottopalco e delle case) devono apparire come fatte di muratura: *nient'altro*» (Ruffini [1994, 169]). Ora, la vulgata storiografica vuole che la scena ferrarese sia fissa e ripetitiva, indifferente sia alla tipologia drammaturgica della rappresentazione (sacra o profana, commedia antica o fabula moderna) sia al luogo proprio della messa in scena (piazza, cortile ducale, sala del palazzo). Ma se questa ripetitività ha una evidenza macroscopica, ad una lettura più minuziosa la scena a Ferrara si mostra assai più varia di quanto non sembri⁷. Una prima sostanziale diversità è data proprio dagli spettacoli sacri, che durante l’arco più che ventennale di messa in scena propongono uno spazio elaborato e multiplo, con la presenza di più luoghi tipici (il Golgota, il sepolcro, la bocca dell’inferno, etc.). La presenza delle case nello spettacolo sacro è attestata nella *Passione* del 1489 in questi termini:

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 unzerre 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 (corsivi miei)⁸.

Sofferamoci su due utili particolari. Dal passo si evince che le case più che indicare una città, come tutto sommato avviene nel caso degli spettacoli plautini⁹, si configurano come dei veri e propri luoghi deputati: dove mangiò Cristo, dove Maddalena andò ad ungerre i piedi, dove si tenne il sinedrio, etc. Ci troviamo, dunque, davanti ad una scena multipla. Due ulteriori indizi paiono suggerire una tale impostazione. Il primo è desumibile dal fatto che Ferrarini specifica l’uso e la destinazione scenica delle case già il 13 aprile, ovvero ancora prima della rappresentazione che avrebbe avuto luogo il 16 e il 17 aprile. Ciò indica che le case sono immediatamente riconoscibili

⁷ Su questo argomento rimando a mie precedenti osservazioni (LIPANI [2010, 185s. e *passim*]).

⁸ GRIGUOLO (2006, 316).

⁹ Caleffini, per esempio, rileva a proposito dei *Menecmi* che «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 ogni homo da bene» (CAZZOLA [2006, 267]). In questo caso è evidente come le case indichino abitazioni cittadine.

nella loro specificità di cenacolo, sinedrio, etc. Inoltre, le case sono presenti solo nel primo giorno – il 16, Giovedì Santo –, mentre il secondo giorno – il venerdì –, la scena è cambiata e riporta i luoghi che avevano caratterizzato la *Passione* del 1481, vale a dire le fauci del drago, la croce, il monumento sepolcrale, con in aggiunta l'albero a cui si impiccherà Giuda. Per di più negli spettacoli plautini a mediare tra case e città c'è un elemento fondamentale: il fronte del palco merlato «a foggia de mura de cità»¹⁰, che qui manca del tutto. Acquisito, dunque, che le case non rimandano ad una idea di città, non suggeriamo tuttavia 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 (1992, 60), infatti, «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». Quel che qui ci preme riconoscere è come il modulo scenografico ferrarese si mostri, anziché ripetitivo, plurale e polisenso.

L'altro particolare che ci interessa riguarda la struttura e l'apparenza di queste case. Abbiamo detto che un tratto primario delle case della «città ferrarese» consiste nell'essere dipinte per dare l'impressione di essere in muratura. Così è confermato da Zambotti¹¹ e dall'anonimo estensore del *Diario Ferrarese*¹² a proposito degli spettacoli del 1486 e del 1487, e ancora nel 1504 per la *Comedia de Joseph* in Duomo troveremo «caxamenti facti de asse *depinti* in modo de castelle» (corsivo mio)¹³. Nel caso della *Passione* del 1489, mentre Caleffini e Zambotti riportano la notizia della rappresentazione senza descrivere la scena, Ferrarini non dice affatto che le case siano dipinte, bensì «facte [...] con colone de legname». A rigore ciò non vuol dire semplicemente di legno ma con travi di legno circolari, proprio come le capanne del quadro di Ercole de' Roberti¹⁴. Ma, giusto l'assunto da cui siamo partiti, per quanto anche cronologicamente la messa in scena possa aver fatto da spunto a de' Roberti¹⁵, non si vuole giungere ad una visualizzazione della scena nel quadro. Si vuole semmai riconoscere come le capanne della *Raccolta della manna*, più che visualizzare la scena classica – come suggerisce Manca –, rendono evidente il loro essere dimore ebraiche. E in quanto tali sono presenti sulla scena della rappresentazione sacra del 1489.

Da ciò derivano due corollari. Il primo riguarda la varietà della scena ferrarese di quel periodo, che mostra di fare un uso complesso di strutture apparentemente simili, declinandole con valori diversi e funzionali rispetto alla tipologia dello spettacolo rappresentato. Il secondo riguarda

¹⁰ Così Isabella d'Este al marito Francesco Gonzaga in una lettera del 29 Gennaio 1502 (D'ANCONA [1891, 134]).

¹¹ PARDI (1937, 171s. e 178ss.).

¹² PARDI (1928, 121s.).

¹³ PARDI (1937, 357).

¹⁴ Nella *Natività* della National Gallery di Londra sempre del de' Roberti è visibile un'altra versione di questa casa/capanna, con atrio porticato ed uscio non chiuso dalle cortine.

¹⁵ Il quadro è infatti di certo posteriore al 1490 (MOLTENI [1995, 160]), mentre la rappresentazione che stiamo analizzando è, ricordiamolo, del 1489.

proprio il quadro di de' Roberti, nel quale se c'è una reminiscenza teatrale non è da rapportarsi all'impianto scenico della «città ferrarese», né genericamente ad una idea colta di teatro classico, ma piuttosto alla cultura figurativa del teatro a matrice religiosa, che abbiamo visto essere diversa rispetto a quella del teatro profano. Più precisamente crediamo che il rapporto non stia tanto nella forma della figurazione, quanto in una idea culturalmente mediata di capanna/dimora ebraica che informa l'una e l'altra visione.

Il nostro discorso non mira dunque a cercare dei corrispettivi della scena nella produzione del de' Roberti. Certo è che la visione degli spettacoli del periodo può aver condizionato fortemente l'immaginario del pittore, considerato che egli è stipendiato dalla corte dal 1486 alla morte (1496), proprio negli anni di maggiore sperimentalismo teatrale a Ferrara. Attorno alla corte gravitano diversi altri pittori di ben minore levatura, pur tuttavia impegnati negli allestimenti del periodo¹⁶. Come attestano più documenti della Camera Ducale Estense, de' Roberti viene pagato per aver decorato il carro trionfale per le nozze di Isabella nel 1490, nonché di Anna Sforza l'anno successivo¹⁷. Se anche questi compiti possono risultare normali per un pittore di corte, va comunque rilevato che proprio queste mansioni suggeriscono un legame strutturale con la vita dello spettacolo curtense. Non certo nei termini di una attività collegata agli allestimenti – non suggeriamo tanto senza alcuna evidenza documentaria –, ma di sicuro di un'attività organica alla cultura festiva e al *saper fare* che ne è richiesto. Insomma, si tratta ancora una volta di delineare quali tensioni animino l'ambiente culturale, più che cercare trasposizioni pittoriche o interventi specifici. Un ambiente in cui è spettacolo non solamente l'evenemenziale della messa in scena, ma la vita stessa della corte e del duca, offerta in qualche modo alla visione dei sudditi, secondo un progetto di comunicazione politica che si serve di svariati strumenti, dalle figurazioni pittoriche alle cerimonie rituali agli spettacoli veri e propri.

A questo proposito si consideri la cerimonia del *Mandato*, che Ercole I d'Este importa da Napoli fin dall'inizio del suo ducato. Il rituale consiste in una forma 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). La cerimonia, riportata con regolarità dalle cronache sin dal 1476¹⁸, e almeno fino al 1503¹⁹, è descritta dettagliatamente per l'anno 1497 da Sabadino degli Arienti nel suo *De triumphis religionis*²⁰.

¹⁶ Tra questi Giovanni Bianchini, i fratelli Marsigli ed altri. Sull'opera di questi pittori si rimanda a LIPANI (2010, spec. 200ss. e *passim* nonché i documenti a pp. 248-58).

¹⁷ FRANCESCHINI (1995, *ad indicem*).

¹⁸ Ma già nota, come conferma Caleffini riferendo che la cerimonia fu celebrata «secondo usanza» (CAZZOLA [2006, 166]).

¹⁹ PARDI (1937, 348).

²⁰ GUNDERSHEIMER (1972, 90-4).

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», richiamo iconografico costante sia nella crocifissione che nella deposizione, ornato con fiori ed erbe, che «sopra le pareano nate». Il tutto infine è 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 queste mense 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».

Ercole, con i suoi figli e i suoi fratelli, si mette a servire alla mensa principale, quella con gli «apostoli». 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»²¹.

La dimensione duplice di rito e spettacolo rimanda in ultima analisi anche ad una duplice disposizione del duca. Se da un lato, sapientemente, Ercole I non fa altro che riproiettare davanti ai suoi sudditi l'immagine del principe cristiano, perciò rimanendo organicamente ancorato ad una strategia politica, dall'altro su questa dimensione di spettacolo si innesta un rituale che egli vive con profondità di fede: devotissimo e religiosissimo lo definisce Zambotti²². Sarebbe avulso dalla realtà

²¹ SERAGNOLI (2003, 25).

²² PARDI (1937, 45).

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 singoli²³.

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»²⁴. 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). Va infatti ricordato che la lavanda dei piedi ai poveri è un cerimoniale previsto alla corte di Alfonso il Magnanimo²⁵. Il duca verosimilmente imita questa usanza, trovandola consona alla sua devozione. 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 Davide²⁶. 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, investendosi così di dignità regale e sacerdotale insieme.

D'altro canto, assai diverso è l'uso della religione a fini politici, che secondo Sabadino è proprio 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»²⁷. Da questa particolare visuale, la cerimonia del *Mandato* oppure, per altri versi, tutti gli spettacoli sacri degli

²³ FOLIN (2001, 283).

²⁴ GUNDERSHEIMER (1972, 32).

²⁵ RYDER (1976, 86).

²⁶ THIEL (1868, 567).

²⁷ Cit. in FOLIN (2001, 284).

anni Ottanta del XV sec. o ancora la trasmissione della sua immagine devota nelle arti figurative²⁸ rispondono a questa esigenza e dunque sono espressioni proprie non della virtù della magnificenza, come è stato più volte ribadito²⁹, 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»³⁰. 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.

Torniamo al quadro di de' Roberti. La *Raccolta della manna* farebbe parte di una predella eucaristica composta inoltre da un *Sacrificio di Abramo e Melchisedech* (di cui rimane una copia originariamente collocata a Firenze presso la collezione Bruscoli – fig. 2) e da un *Ultima cena* di mano dello stesso de' Roberti (alla National Gallery di Londra – fig. 3)³¹. Manca propone la ricostruzione di una pala d'altare composta da questa predella e da una grande *Deposizione* del Maineri (fig. 4), indicata dallo studioso come copia dal de' Roberti. Al di là delle questioni attributive³² rimane, ai fini del nostro discorso, l'evidenza della materia eucaristica della predella e la sua connessione fondante con la *Deposizione* di Cristo. A confermare l'unità tematica della predella con la *Deposizione*, oltre al riferimento al corpo di Cristo, già rilevato dallo stesso Manca, va considerata una lunga tradizione devozionale che associa proprio nel giorno di Giovedì Santo l'altare della Reposizione eucaristica al Sepolcro, tradizione invalsa fin dall'undicesimo secolo³³. Dunque devozionalmente *Deposizione* e *Eucarestia* formano un *unicum* tematico legato alla liturgia del primo giorno del triduo pasquale. E questo tema si fonde liturgicamente con la messa *In Coena Domini*, quindi al nutrimento perenne, il cibo dal cielo, che Cristo offre ai suoi discepoli, e che è prefigurato nell'Antico Testamento dalla caduta della manna e dal sacrificio di Abramo e

²⁸ 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*, (Madrid, Collezione Carmen Thyssen-Bornemisza, presso l'omonimo museo). Qui, il duca, poco più che quarantenne, inaugura una tradizione figurativa che lo vedrà protagonista circa un decennio dopo nel *Compianto* del modenese Guido Mazzoni, assumendosi in un gioco continuo di rimandi ed allusioni il ruolo paraliturgico della deposizione di Cristo. Per l'identificazione di Ercole nell'arazzo si veda ORTOLANI (1941), e più recentemente CAMPBELL (2002). Un'analisi teatrale del compianto di Mazzoni si deve a SERAGNOLI (2003).

²⁹ Si veda massimamente l'introduzione di GUNDERSHEIMER (1972) all'opera di Sabadino, specialmente pp. 15-26.

³⁰ GUNDERSHEIMER (1972, 97).

³¹ Già GRUYER (1897) metteva in relazione il *Melchisedech* con la *Raccolta della manna*, mentre la ricostruzione intera del gradino con l'*Ultima cena* si deve a DAVIES (1961) e finalmente a ZERI (1965).

³² La *Deposizione* è stata ritenuta a lungo opera del de' Roberti (MOLTENI [1995, 204]). BACCHI (1990) ha negato la verosimiglianza sia della paternità robertiana dell'opera sia di una copia coeva. Molteni cerca, invece, di coniugare le due ipotesi suggerendo che il complesso fosse stato iniziato da Ercole e compiuto, a seguito della morte del maestro, da Maineri.

³³ RIGHETTI (1969, 166).

Melchisedech. Gli elementi della pala d'altare si ritrovano dunque tutti nella cerimonia del *Mandato* che abbiamo poc'anzi analizzato.

Un ultimo tassello dà coerenza alla nostra interpretazione. Nella cerimonia del *Mandato*, il rito della deposizione dell'ostia con la successiva adorazione e la messa all'inizio e alla fine di tutto il complesso rituale esaltano la devozione eucaristica di Ercole I, il quale, d'altra parte, per una continua tradizione figurativa, a cui abbiamo accennato sopra (n. 28), associa la sua immagine alla deposizione di Cristo. E proprio Manca (1988, 137) riconosce il ritratto di Ercole I nella figura di Nicodemo nella *Deposizione* di Manieri.

Ci troviamo dunque davanti a due figurazioni, una pittorica, l'altra cerimoniale e spettacolare, che trattano entrambe dello stesso tema. In entrambe Ercole I proietta la sua immagine di principe devoto, intrecciandola ai motivi eucaristici per il tramite della deposizione. In entrambe Ercole associa la sua figura al nutrimento, proponendosi come padre che sfama il suo popolo, come Mosè che intercede presso Dio affinché nutra gli Israeliti. Entrambe dunque, più che essere reminiscenza l'una dell'altra, rispondono alla medesima istanza di politica culturale. Così anche il monte dalla cima verdeggiante che appare nel dipinto di de' Roberti e il «saxeo monte con alcune herbe che sopra le pareano nate»³⁴, descritto da Sabadino per la cerimonia del *Mandato*, o ancora le «tende di bianchi veli spagnoli» e le cortine del quadro, più che richiami formali o figurazioni reciproche sono «oggetti culturali» dalla semanticità stratificata che rispondono ad un medesimo contesto.

Spostando l'attenzione dalle mediazioni formali, pur essenziali, alle mediazioni semantiche, figurazione pittorica e figurazione teatrale rivelano le comuni matrici culturali.

In questa direzione ci siamo mossi per tentare di cogliere un possibile valore di un oggetto assai problematico, «un capitello, levato super colone ad octo cantoni», presente sulla scena dell'*Annunciazione*, allestita in Duomo, sempre per volere di Ercole I, nel 1503.

Il 1503 è un anno particolarmente intenso e ricco di allestimenti. Durante il Carnevale si mettono in scena l'*Aulularia*, la *Mustellaria*, l'*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 manchi una connessione con il calendario liturgico, connessione che invece era stata fondamentale per le rappresentazioni degli anni 1481-1489³⁵. 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.

³⁴ GUNDERSHEIMER (1972, 91).

³⁵ LIPANI (2010, 171-97).

Occorre brevemente descrivere la scena di questa *Passione*, poiché l'*Annunciazione* che qui ci interessa viene messa in scena sugli stessi tribunali, come conferma Zambotti³⁶.

In Cattedrale si costruiscono un palco davanti all'altare grande e di fronte verso il pulpito un "teatro"³⁷ 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 anche per le *Passioni* degli anni Ottanta del secolo XV, con la testa del serpente ad indicare la porta dell'inferno e il monte Calvario su cui è collocata la croce. 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*³⁸. 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. L'ingegno comunque è indice in questi spettacoli di un supplemento d'attenzione verso la cifra propriamente spettacolare rispetto agli spettacoli sacri di un quindicennio prima.

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 Gonzaga³⁹, 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 descerneva 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

³⁶ PARDI (1937, 349).

³⁷ 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.

³⁸ GRIGUOLO (2006, 254).

³⁹ D'ANCONA (1891, 390s.). La lettera riporta come data il 24 aprile. D'ANCONA (1891, 392 n.) sulla base delle cronache che fanno riferimento al 20 aprile, suppone che si tratti di una replica, tuttavia la cosa appare assai improbabile (cf. anche VECCHI CALORE [1980, 179]).

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 facevano 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 Lignago⁴⁰, di solito assai più sbrigativo nel riferire notizie del genere. Come notato, però, da Marina Vecchi Calore (1980, 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*⁴¹.

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 simbolica e figurativa è di lunga durata e larga diffusione»⁴². 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»⁴³. 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

⁴⁰ Riportata da VECCHI CALORE (1980, 180s.).

⁴¹ 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 (VECCHI CALORE [1980, 181]) ma anche Isabella in una lettera del 3 maggio (ALBONICO [2005, 38]), 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» (PARDI [1937, 349]). È la stessa Isabella a ribadire che, se questo spettacolo fu divoto e pietoso, 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

⁴² FALLETTI (1994, 149).

⁴³ D'ANCONA (1891, 391).

Ferrara ci sono mirabili esempi di questo schema compositivo. Tra tutti ricordiamo l'*Annunciazione* di Francesco del Cossa (fig. 5), opera di assoluto pregio, 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* (fig.6), in un *Messale* oggi conservato al Museo del Tesoro del Duomo a Vigevano, di Guglielmo Giraldi, artista attivo a Ferrara nel cinquantennio tra il 1440 e il 1490, e un'altra *Annunciazione* di Taddeo Crivelli (fig. 7)⁴⁴, 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 proprio da un dipinto di Ercole de' Roberti. Si tratta della *Madonna con Bambino e Santi* (fig. 8) della cosiddetta *Pala Portuense*, che il grande pittore ferrarese eseguì per i canonici ravennati di Santa Maria in Porto Fuori intorno al 1480-1481⁴⁵. Nell'immagine vediamo, sotto una campata molto grande, aperta sui quattro lati, la Vergine seduta su un trono/edicola poligonale⁴⁶, sormontato da una cupola, che dal nostro punto di vista potrebbe richiamare e 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/capitello, 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 pennacchi⁴⁷, questi ultimi due personaggi prefigurazioni veterotestamentarie del Cristo venturo e vittorioso. Nella cupola del trono sono visibili delle aperture come di cristallo, che alludono alla luce della Incarnazione⁴⁸. C'è, pertanto, nel dipinto una

⁴⁴ Il principale miniatore della *Bibbia* di Borso d'Este.

⁴⁵ Sulla *Pala Portuense* si vedano, tra gli altri studi, RICCI (1904), con le indicazioni dei pagamenti per la datazione intorno al 1481, e sui possibili significati del dipinto MANCA (1987) ma anche, con particolare riguardo alla visione del paesaggio, BENATTI (1981).

⁴⁶ Più precisamente la metà aperta di un ottagono.

⁴⁷ MACIOCE (2009, 142).

⁴⁸ MEISS (1945, 176).

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 Ravenna⁴⁹. 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 per la tradizione cattolica il *dies octavus*, 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 Gesù – 888 –⁵⁰. Non vogliamo addentrarci oltre sul 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 immediatamente accessibile ma che nella scena allusiva trova uno spazio emblematico di coerenza.

La scelta, dunque, di allestire misteri della Passione e misteri della Natività nello stesso periodo pasquale può essere analoga all'opzione elaborata dal de' Roberti nella sua pala, rimandando nei due casi ad un'unica istanza culturale. In questo caso il dipinto non ci rivela semplicemente la possibile forma di un elemento scenico, il «capitello, levato super colone ad octo cantoni», ma attraverso la duplicità della figurazione in cui l'«oggetto culturale» ci si mostra, si può scorgere il possibile senso della scena, e di rimando il valore di un'apparente incongruenza calendariale.

L'agnizione non passa dunque attraverso un legame immediato tra dipinto – del 1481 – e allestimento – del 1503 – , ma dalle possibili mediazioni semantiche che intrecciano tra loro le tante culture del rappresentare.

Un'ultima precisazione metodologica. Fondativa per la storia dello spettacolo è stata

⁴⁹ MACIOCE (2009, 142).

⁵⁰ LADNER (2008, 124).

l'acquisizione di materiali eterogenei, segnatamente le fonti della storia dell'arte, da elaborare analiticamente in una sintesi culturologica che potesse dar conto della pluralità non composta ed irriducibile dello spettacolo. Oggi un tal approccio è dato per acquisito, tuttavia, l'uso talvolta spregiudicato delle immagini, impone delle cautele sia nel metodo che nel merito. Nel metodo, poiché si tratta di indurre per progressioni analogiche analisi condotte su una fonte di un determinato campo di pratiche ed esperienze – le arti visive – le cui conclusioni dovranno poi applicarsi ad altre pratiche non sempre direttamente confrontabili. Nel merito perché talvolta si acquisiscono fonti estremamente eterogenee e difficilmente riconducibili ai contesti di produzione e fruizione del fenomeno spettacolare. La deriva più comune di un tale approccio sta nel sovrapporre materiale documentario di tipo letterario o cronachistico a materiale iconografico disparato, nel tentativo di offrire una plausibile visione della scena. Un tale tentativo rischia di essere riduttivo e di indirizzare l'analisi verso pantani ermeneutici che dicono assai più spesso di se stessi che della cosa di cui si occupano. Assai più proficuo è invece tentare di riconoscere una forse meno delineata ma assai più pregnante cultura della rappresentazione, che accoglie – per quanto non esaurisca – figurazione teatrale e figurazione pittorica. Un ambiente culturale che fornisca una cornice di riferimento, non astratta, non teorica, ma storicamente determinata, entro cui le esperienze artistiche si intersecano e si fecondano.

Domenico Giuseppe Lipani
Università di Ferrara
Dipartimento di Scienze Storiche
Via Paradiso, 12
I – 44121 Ferrara
lpndnc@unife.it



Fig. 1. Ercole de' Roberti, *La Raccolta della Manna*, Londra, National Gallery.



Fig. 2. Ercole de' Roberti, *Sacrificio di Abramo e Melchisedech*, collocazione ignota, già Firenze, Collezione Bruscoli.



Fig. 3. Ercole de' Roberti, *L'Ultima Cena*, Londra, National Gallery.



Fig. 4. Giovan Francesco Maineri, *Deposizione di Cristo*, Roma, già Collezione Blumenstihl.



Fig. 5. Francesco del Cossa, *Annunciazione*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatlichen Kunstsammlungen.



Fig. 6. Guglielmo Giraldi, *Annunciazione in Messale*, f. 7r, Vigevano, Museo del Tesoro del Duomo (particolare).



Fig. 7. Taddeo Crivelli, *Annunciazione* in *Libro d'Ore*, f. 3v, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (particolare).



Fig. 8. Ercole de' Roberti, *Madonna con Bambino e i santi Agostino, Anna, Elisabetta e il beato Pietro degli Onesti* (Pala Portuense), Milano, Pinacoteca di Brera.

Riferimenti bibliografici

Aguzzi Barbagli, D. (ed.) (1992) *P. Prisciani. Spectacula*. Modena. Franco Cosimo Panini.

Albonico, S. (ed.) (2005) *A. Luzio – R. Renier. La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga*. Milano. Sylvestre Bonnard (già in *GSLI* 1899-1903).

Bacchi, A. (1990) *Dipinti ferraresi della Collezione Vittorio Cini*. Venezia. Neri Pozza.

Benatti, R. (1981) Ercole de' Roberti: un esempio di paesaggio come "fabula" religiosa nella pittura del Quattrocento ferrarese. In *Paesaggio, immagine e realtà*. Catalogo della mostra tenutasi a Bologna nella Galleria d'arte Moderna nel 1981. Milano. Electa. 116-8.

Campbell, S.J. (2002) *Cosmè Tura. Painting and Design in Reinassance Ferrara*. Catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 30 gennaio-12 maggio 2002). Milano. Electa.

Cazzola, F. (ed.) (2006) *U. Caleffini. Croniche 1471-1494*. Ferrara. Deputazione Provinciale di Storia Patria.

Cruciani, F. (1992) *Lo spazio del teatro*. Roma-Bari. Laterza.

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*. Torino. Loescher (rist. anast. Roma. Bardi. 1996).

Davies, M. (1961) *The Earlier Italian Schools. National Gallery catalogues*. London. National Gallery Publications.

Falletti, C. (1994) Ercole I e la sperimentazione del teatro. In Cruciani, F., Falletti, C., Ruffini, F., *La sperimentazione teatrale a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*. In *Teatro e Storia*. 9. 167-77.

Folin, M. (2001) *Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico Stato italiano*. Roma-Bari. Laterza.

Franceschini, A. (1995) *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale*. Ferrara-Roma. Corbo.

Griguolo, P. (ed.) (2006) *G. Ferrarini. Memoriale estense*. Rovigo. Minelliana.

Gruyer, G. (1897) *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*. Paris. Librairie Plon. (rist. anast. Bologna. Forni. 1969).

Gundersheimer, W. (ed.) (1972) *Sabadino degli Arienti. De Triumphis religionis*. Droz. Geneve.

Ladner, G.B. (2008) *Il simbolismo paleocristiano. Dio, cosmo, uomo*. Milano. Jaca Book.

Lipani, D.G. (2010) «*Con sanctissima pompa*». *Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1429-1505)*. Università di Ferrara. Dissertazione dottorale.

Macioce, S. (2009) Dalla Rinascenza alla Devoluzione: temi religiosi nella pittura ferrarese. In Varese, R. (ed.) *Immagine dell'invisibile. Spiritualità e iconografia devozionale nella Chiesa di Ferrara-Comacchio*. Reggio Emilia. Diabasis. 117-69.

Manca, J. (1987) Meaning in de' Roberti's Pala Portuense. In *Studies in Iconography*. 11. 15-34.

Manca, J. (1988) Renaissance Theater and Hebraic Ritual in Ercole de' Roberti's "Gathering of Manna". In *Artibus et Historiae*. 9/17. 137-47.

Manca, J. (1992) *The art of Ercole de' Roberti*. Cambridge. Cambridge University Press.

Meiss, M. (1945) Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings. In *The Art Bulletin*. 27. 175-81.

Molteni, M. (1995) *Ercole de' Roberti*. Ferrara. Cassa di Risparmio di Ferrara.

Ortolani, S. (1941) *Cosmè Tura, Francesco Del Cossa, Ercole de' Roberti*. Milano. Hoepli.

Pardi, G. (ed.) (1928) Diario ferrarese dall'anno 1409 al 1502 di autori incerti. In *Rerum Italicarum Scriptores*. Vol. 24, p. 7, t. 1. Bologna. Zanichelli.

Pardi, G. (ed.) (1937) B. Zambotti. *Diario ferrarese*. In *Rerum Italicarum Scriptores*. Vol. 24, p. 7, t. 2. Bologna. Zanichelli.

Povoledo, E. (1969) La «città ferrarese». In Pirrotta, N., Povoledo, E., *Li due Orfei*. Tornio. Einaudi. Pp. 357-71.

Ricci, C. (1904) La pala portuense di Ercole de' Roberti. In *Rassegna d'Arte*. 4. 11-2.

Righetti, M. (1969) *Manuale di Storia liturgica*. 2. *L'anno liturgico nella storia, nella messa, nell'ufficio*. Milano. Ancora. (rist. anast. 1998).

Ruffini, F. (1994) Vitruvio e la «città ferrarese». In Cruciani, F., Falletti, C., Ruffini, F., *La sperimentazione teatrale a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*. In *Teatro e Storia*. 9.

167-77.

Ryder, A. (1976) *The kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous. The making of a modern state*. Oxford. Clarendon.

Seragnoli, D. (2003) Il 'Compianto sul Cristo morto' e la sacra rappresentazione ferrarese. In Visser Travagli, A.M. (ed.) *Guido Mazzoni. Il Compianto sul Cristo morto nella Chiesa del Gesù a Ferrara*. Firenze. Centro Di. Pp. 23-48.

Thiel, A. (1868) *Epistolae romanorum pontificum genuinae. Et quae ad eos scriptae sunt a s. Hilario usque ad Pelagium II*. Brunsbergae. Eduardi Peter.

Vecchi Calore, M. (1980) Rappresentazioni sacre a Ferrara ai tempi di Ercole I. In *Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria*. Serie 3. 27. 157-85.

Zeri, F. (1965) Appunti per Ercole de' Roberti. In *Bollettino d'Arte*. 50. 74-6.

Zorzi, L. (1977) Ferrara: il sipario ducale. In Id., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Torino. Einaudi. Pp. 3-59.