



ARTICOLO

Lo spazio antropologico del teatro. Biagio Rossetti e lo spettacolo estense*

di Giuseppe Lipani

Nella cultura c'è una storia minima che spesso sfugge alle allentate maglie della memoria. Non la storia delle grandi rivoluzioni culturali, delle elaborazioni intellettuali di avanguardia, non le intuizioni di pochi uomini portatori consapevoli di rinascenze, ma la storia silenziosa e il più delle volte conservatrice delle pratiche materiali. Di chi ripete il gesto artigianale senza pretesa innovatrice, intento all'esattezza quotidiana del proprio lavoro. Di ciò è fatta principalmente la storia del teatro, con la segretezza della vita extra-ordinaria dei suoi artisti, la trasmissione tacita del loro sapere, l'evanescenza della loro pratica. E tuttavia di ciò non sempre si occupa la storiografia teatrale, il cui orizzonte è talvolta ingombrato dall'ansia della novità. Il discorso nuovo, però, non può farsi altrimenti che con parole usate.

Lo spettacolo estense è stato spesso indagato nelle sue dinamiche di committenza e fruizione cortigiana e nelle sue istanze comunicative e simboliche. Restano tuttavia da inquadrare le matrici di cultura materiale che ne realizzarono le visioni. Bisogna guardare non solo agli uomini che vollero fare ma anche a quelli che seppero fare, e tessere così le linee silenti su cui scorre la vita del teatro nella storia. Questo intervento vuole chiedersi quale fu il contributo di Biagio Rossetti allo spettacolo ferrarese, tratteggiando uno spazio di relazione tra un gruppo esiguo di apparatori che furono chiamati, durante il ducato di Ercole I, a trasformare in strutture visibili, ma effimere, la cultura festiva della magnificenza cortigiana.

Voglio cominciare precisando il senso di questa domanda. Chiedersi l'eventuale ruolo dell'ingegnere ducale nella pratica allestitiva dello spettacolo estense del periodo significa instaurare un dialogo con le fonti che cerchi di scorgere, oltre il loro dato informativo immediato, la densità delle prassi materiali di cui il teatro si nutre e su cui vive, leggendole in controluce e cercando al contempo di non piegarle alle proprie ipotesi. Occorre chiarire in prima istanza un nodo centrale della questione: non si tratta di trovare il documento inequivocabile di un coinvolgimento diretto, ma di procedere attraverso un approccio contestuale e definire così una

* Il testo qui pubblicato riproduce, con alcune modifiche, la relazione da me presentata al convegno internazionale *Biagio Rossetti e il suo tempo*, Ferrara, 24-26 novembre 2016.



cornice operativa in cui gli scambi e le confluenze si rendano plausibili, consapevoli di avanzare per via indiziaria. Nessun ruolo diretto infatti non vuol dire nessun ruolo. E di ciò vuole occuparsi questa mia comunicazione, che a partire dalle notizie archivistiche pubblicate negli ultimi vent'anni – mi riferisco per fare alcuni nomi a Franceschini (1993-97), Marchesi (2011 e 2015), ecc. – si propone di delineare alcune ipotesi sulla funzione di supervisione che il celebre architetto, tra le sue mansioni di ingegnere ducale, poté avere nella realizzazione degli allestimenti teatrali a cavallo tra i due secoli. Certo bisognerà procedere con opportune cautele metodologiche, dal momento che la questione investe lo statuto stesso del teatro rinascimentale, della sua prassi ibrida e del concreto contesto operativo in cui si realizzano le sue visioni.

Biagio Rossetti diventa ingegnere ducale nel 1483, i suoi anni di attività coincidono dunque con il periodo di maggior fermento culturale e di sperimentazione del teatro ferrarese¹.

Per delineare brevemente un contesto, sono gli anni dei volgarizzamenti plautini e terenziani, ma anche di diverse fabule in volgare: dal *Cefalo* di Nicolò da Correggio all'*Orphei Tragoedia*, rifacimento recentemente attribuito a Boiardo dell'*Orfeo* di Poliziano, dal *Timone* sempre di Boiardo alla *Comedia di Hipolito e Lionora*, attribuita a Ugolotto Facino. Accanto a queste poi, vi sono i grandi allestimenti a materia sacra, con le passioni in piazza negli anni '80 e in Duomo nei primi anni del nuovo secolo². Infine tante sono le occasioni della spettacolarità festiva cortigiana e cittadina, dalle giostre agli ingressi trionfali, alle feste laiche e religiose di vario tipo. Una vita dello spettacolo assolutamente effervescente, la cui multiforme presenza a Ferrara a cavallo tra i due secoli è stata talvolta riassunta dalla storiografia teatrale con la facile e riduzionistica etichetta dei *festivals plautini*. Come è dato vedere già da questa breve rassegna, lo spettacolo a partire dagli anni Ottanta del XV secolo intreccia istanze diverse e si condensa in forme complesse per accumulazioni di prassi disparate, pur ricapitolate nella centralità della committenza ducale, di assoluto rilievo oltre che per chiare ragioni di prestigio politico/economico anche per ragioni, tutte a carico di noi contemporanei, di permanenza documentaria. Non è questa la sede per affrontare questioni epistemologiche sulla consistenza e la persistenza del documento teatrale³, valga qui

¹ Per un inquadramento di massima del teatro ferrarese del periodo, si veda l'ormai classico saggio di Cruciani – Falletti – Ruffini (1994).

² Sullo spettacolo sacro ferrarese rimando a Lipani (2010a).

³ Per le quali, peraltro, rimangono esemplari le osservazioni di Marco De Marinis (1988: 42-52, e *passim*).



l'avviso che alla variegata vita dello spettacolo corrisponde una frequentemente disparata se non disperante base documentaria, non sempre e non del tutto ricomprensibile in un'ottica organica. Per un'arte come il teatro la cui opera coincide per una parte importante con l'evento, va da sé che fonti primarie siano quelle memorialistiche: dalle cronache cittadine agli epistolari che riportano per svariate ragioni, in molti casi solo tangenzialmente teatrali, l'evento. Il contenuto informativo di tali documenti presenta però alcuni limiti. In prima istanza ad emergere è in maniera preponderante la prospettiva della fruizione. Prospettiva centrale, certo, nel costituirsi dell'evento teatrale, ma ai fini del nostro discorso insufficiente. Ovviamente quanto più l'estensore del documento è contiguo, quando non coincidente, con la committenza cortigiana, tanto più si possono scorgere nel documento stesso anche le tensioni e le intenzioni della committenza, i valori che ha voluto trasferirvi, gli obiettivi chiari o latenti che si è prefissata. Il documento aumenta il suo contenuto informativo e tuttavia manca ancora un tassello fondamentale: il contesto di cultura materiale, di saperi, tecniche, conoscenze, prassi operative e in ultima istanza il riferimento ai professionisti dello spettacolo. Sono costoro che danno una fenomenologia precisa alle visioni della corte, che condensano in una forma le intenzioni, per parafrasare un famosissimo libro di Baxandall (2000).

È necessario perciò spostare l'attenzione dalle istanze della committenza all'articolazione delle competenze che concorsero concretamente alla attuazione dello spettacolo, con gli eventuali prestiti e/o travasi di tecniche e saperi dalla cultura festiva e celebrativa della città alla e dalla corte.

Per far ciò bisogna integrare le notizie di cui disponiamo con i dati dei registri di pagamento della camera ducale. Questi registri ci informano 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 possono farsi memoria del teatro, ma, opportunamente integrate con le altre fonti e specialmente con le cronache, permettono di far luce sugli aspetti di cultura materiale, non manifesti e perciò taciuti, di cui si sostanzia la visibilità di quegli eventi. Mentre lo storico dell'arte può incrociare le informazioni documentarie con la presenza dell'oggetto, lo storico del teatro li deve rapportare alla memoria che permane oltre l'evento. In effetti, diceva Taviani, non esiste una storia del teatro ma una storia sui documenti del



teatro. Ma questo è vero per ogni storia, giacché, forse, ad esistere è la sola storiografia.

Da questo variegato complesso documentario (cronache + epistolari + registri della camera ducale) 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.

Se la memoria del teatro estense, delle sue figurazioni, delle sue occorrenze spettacolari in cui con più evidenza si manifesta la cultura teatrale, se la memoria – dico – è conservata dalle cronache, questi pagamenti tramandano la pratica in cui tale cultura consiste, lo sfondo necessario per comprendere quelle figurazioni. 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.

Proprio da questo contesto di pratiche parto per considerare l'apporto di Rossetti alla cultura allestitiva del periodo. Centrale in questo senso è il ruolo di ingegnere ducale che Rossetti si trova a ricoprire a partire dal 1483. Tra le sue mansioni c'è quello di essere responsabile dell'Ufficio di Munizioni e Fabbriche, che si occupa già dagli anni Settanta del secolo non solo di sovrintendere alle costruzioni civili e militari della città, ma anche al momento decorativo degli edifici come pure alla costruzione di tutti gli apparati festivi, in occasione di cerimonie e spettacoli. Proprio sotto le voci *Munizioni e fabbriche* sono archiviate gran parte delle spese per gli spettacoli dagli anni Ottanta del secolo in avanti⁴. È questo dunque l'ufficio operativo da cui muovono le pratiche allestitive estensi. L'ingegnere ducale ha compiti di supervisione amministrativa ma anche, e quel che più ci preme, supervisione tecnica, come si evince dal fatto, come notava qualche tempo fa Marcello Toffanello (2010: 43), che a ricoprire la carica sono sempre marangoni che abbinano la competenza tecnica ad una pratica progettuale a vari livelli. Dagli anni Settanta, e ancor più negli anni Ottanta con Biagio Rossetti, è preponderante la competenza tecnico-pratica rispetto a quella amministrativa, pur presente. In quest'ottica vanno lette le carte quando riportano le diverse autorizzazioni di pagamento a marangoni e artisti di varia estrazione, sottoscritte dall'ingegnere ducale "posta per posta", cioè con approvazione di ogni singolo lavoro. Credo si possa leggere in

⁴ Si noti che l'ufficio alle *Munizioni* fu istituito solo a partire dal 1465.



quell'approvazione non solo il via libera al mandato di pagamento ma anche il riconoscimento e la supervisione delle diverse voci.

Agli allestimenti teatrali attendono un numero limitato di persone. Artisti non sempre di eccelsa levatura, pur con qualche eccezione – in altra sede ho parlato del ruolo di Ercole de' Roberti (cfr. Lipani (2010b) – ma costantemente presenti per le diverse esigenze decorative della corte. Tra queste, transeunti ma non meno importanti, appunto le necessità di ordine spettacolare.

Se lo spettacolo condensa in sé esigenze di celebrazione dinastica, istanze umanistiche di proiezione culturale e motivazioni di intrattenimento, la sua elaborazione non può non interessare diversi livelli produttivi, dalla sua concezione ideologico-politica, alla stesura del piano iconografico e testuale su cui si strutturerà, fino alla sua resa spaziale e visiva. È quest'ultimo livello quello in cui entra concretamente l'operatività dell'Ufficio di Munizioni e Fabbriche e dunque la supervisione degli artisti impegnati. Al tutto sommato ristretto numero di intellettuali che vi concorrono, da Battista Guarino a Pellegrino Prisciani, da Nicolò da Correggio a Pandolfo Collenuccio per citarne alcuni, fino ad arrivare più avanti allo stesso Ariosto, corrisponde un ristretto numero di apparatori, dai nomi meno noti e però chiamati a tradurre concretamente in architetture effimere ma reali la volontà del duca e dei suoi intellettuali. Tra questi Girolamo Zuccola marangone, Bartolomeo Tristano muratore, Stefano di Donna Bona intagliatore, Giovanni Bianchini pittore, e altri. Tutti artisti questi che attendono alle diverse esigenze decorative e manutentive delle residenze estensi alle dirette dipendenze di Biagio Rossetti. È il caso di ragionare non per generi separati ma per prossimità di competenze, guardando quindi la dimensione produttiva, oltre il suo momento alto di elaborazione mitopoietica nella progettualità della corte, verso il suo momento 'basso' di realizzazione concreta attraverso la sapienza artigianale. Come ricorda Ferrone, "la mitopoiesi non può essere compresa senza tenere conto dei germi più bassi che la fecondarono" (1993: 12). Tali germi consistettero proprio nella cultura materiale del fare teatrale e nel sapere tecnico specifico che lo rese realizzabile. Anche questo sapere fu assunto dal progetto di politica culturale erculeo, ma a non si esauriva in esso (né del tutto in esso nasceva: si pensi alla cultura festiva religiosa, assunta per certi versi dalla corte, ma che vive fuori di essa una vita dello spettacolo autonoma⁵.

⁵ Si pensi ad esempio al grande corteo processionale del 18 giugno 1489, organizzato e allestito dai frati francescani,



Per quanto riguarda le occasioni concrete, se si tralascia una *Leggenda di San Giacomo*, del 1476, la cui committenza non è chiaramente riferibile alla corte, questione che esula dal nostro discorso, la prima prova propriamente teatrale è la *Passione* messa in scena nella cappella ducale, già dal '79 coincidente con l'attuale sala estense, il 20 aprile del 1481. La scena è composta da un palco posto davanti l'altare che occupa tutta la larghezza della cappella. Sopra ci sono sistemati alcuni luoghi deputati: un monte cavo con dentro il sepolcro, la croce, una testa di drago semovente dalle cui fauci escono i cantori del duca quando Cristo scende a liberare i santi patriarchi. Senza dilungarmi oltre in quest'occasione sulle presenze plastiche in scena e sui valori che trasmettono, mi preme sottolineare che questi elementi, tridimensionali da come si intuisce dalle cronache, sono tutti decorati da Giovanni Bianchini, che viene pagato solo nel 1484 a fronte di "uno compendio [che] 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 inziagniero ducale e parte per Maistro Biaxio Roseto al presente Maistro inziagniero, quale compendio è stato etiam visto per dito Maistro Biaxio"⁶. In questo caso, dunque, Rossetti si limita a convalidare la lista dei lavori già approvata dal suo predecessore ed autorizzare il pagamento. Una prassi amministrativa che rientra nello specifico della sua funzione.

A partire dall'86 si mettono in scena nel cortile ducale i volgarizzamenti di Plauto, quell'anno stesso i *Menechmi*, e l'anno seguente l'*Anfitrione*, oltre al *Cefalo* di Nicolò da Correggio. La scena in questi casi è la famosa *città ferrarese*, un insieme di case giustapposte, praticabili e visibili dall'interno la cui conformazione è stata discussa già a suo tempo da Elena Povoledo (1969: 395–409) e successivamente da Ludovico Zorzi (1977: 3–59)⁷. Oltre alla scena principale è presente nel caso dei *Menechmi* una nave che parte dal retro delle cucine a giunge davanti al palco principale, su cui giunge Menecmo, e l'anno successivo un altro ingegno dal notevole impatto visivo che più diffusamente occupa la descrizione dei cronisti. Si tratta di un cielo stellato con più di mille e duecento lampade sospese dietro ad alcuni teli neri e di un apparato rotante sul quale si

con figuranti e macchine teatrali di una certa imponenza (cfr. Lipani 2010: 96ss.)

⁶ Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale Estense, *Munizioni e fabbriche*, 15, "Memoriale" 1481 in Franceschini (1993: 2, t. 1, 316ss.)

⁷ Ma alcune precisazioni di Franco Ruffini sulle case della "città ferrarese" ancora in Cruciani – Falletti – Ruffini (1994: 167-77).



sistemano dei fanciulli vestiti di bianco “in forma de li pianeti”. Vicino a loro stanno i cantori del duca. Questo macchina imponente ad un certo punto si aprirà per permettere la discesa di Giove dall’Olimpo⁸. Questo ingegno, semplicemente detto nelle carte del *Paradiso*, diventerà uno tra gli elementi più rilevanti degli allestimenti estensi tra i due secoli, sarà ripreso infatti oltretutto per l’Anfitrione anche per gli spettacoli sacri recitati in Duomo nel 1503 e nel 1504. In quest’occasione lavorano all’ingegno tra gli altri i già citati Girolamo Zuccola e Giovanni Bianchini. Rossetti richiederà a Bianchini il lavoro di ripulitura e rifacimento dei marmi “dove era lo Paradiso”⁹. Documentato il lavoro di ripristino dopo lo spettacolo, non escluderei la richiesta e la soprintendenza anche della fase preparatoria e allestitiva. Si consideri inoltre la complessità dell’ingegno, con i fanciulli sospesi in rotazione e la discesa del *deus ex machina*. Ciò rende plausibile la necessità di una supervisione tecnica di una certa competenza, che non credo possa attribuirsi al solo Zuccola, che, a quanto è dato sapere dai documenti, non ha mai avuto incarichi di eccessiva responsabilità.

Negli anni Novanta del secolo la vita dello spettacolo si intensifica ulteriormente. Nel 1491 in occasione delle nozze di Anna Sforza con Alfonso le istanze celebrative si fondono con quelle spettacolari. Il gruppo compatto di apparatori, a cui si aggiungono in quest’occasione Fino e Bernardino Marsigli, Nicolò Cuogo, Antonio Pochettino, lavora senza soluzione di continuità sia al momento celebrativo dell’ingresso trionfale degli sposi, sia a quello propriamente teatrale della messa in scena delle commedie – per quell’anno oltre ai soliti *Menecmi* e *Anfitrione* anche l’*Andria* di Terenzio.

La prassi spettacolare non distingue per generi, la festa è “insieme di forme espressive autonome” (Cruciani 1982: 452) da cui emerge la cultura teatrale non tanto nella singola spettacolarità delle sue componenti, ma in ragione delle loro relazioni e della loro organizzazione simbolica. È insomma la regia unica che rende significanti i diversi momenti del fare festivo. E a questa regia unica corrisponde una prassi omogenea e perciò un ristretto gruppo di operatori. Sono gli specialisti della festa prima che nascano gli specialisti (o le professioni) del teatro.

Tutti gli interventi di questa occasione festiva, dagli allestimenti per l’ingresso trionfale di Anna

⁸ Anche in questo caso mi permetto di rinviare a mie precedenti osservazioni in Lipani (2014: 200s.)

⁹ Archivio di Stato di Modena, Camera ducale estense, *Munizioni e fabbriche*, 21, “Memoriale Q” (1488-1491) in Franceschini (1993: 2, t. 1, 316ss.).



Sforza alle commedie in sala grande, sono anche questa volta richiesti e supervisionati dall'ingegnere ducale. La città viene trasformata con archi all'antica, tribunali e apparati vari e l'affidamento di ogni opera è sottoscritto da Biagio Rossetti. Quattro archi trionfali costellano il percorso della sposa, ognuno con apparati diversi a rappresentare Giove, Venere Marte e Mercurio.

Gli apparati modellano la città, sovrappongono allo spazio quotidiano del vivere civile lo spazio extra-quotidiano della rappresentazione. "Gli spazi e le forme dello spettacolo vivono nei paesaggi della città: *urbs e civitas*, le pietre e i cittadini" (Mazzoni 2008: 186). L'arredo festivo trasfigura il tessuto urbano, apre sullo spazio indicativo della città reale lo spazio liminale della città possibile. La trama viaria medievale viene impreziosita dal frammento antiquario, che la riconiuga, dispiegando sulla superficie urbana tutta la capace estensione della magnificenza signorile¹⁰.

Credo si possa supporre senza troppe difficoltà che l'ingegnere ducale diriga il momento operativo di questa impresa, similmente a quanto recentemente sostenuto dalla critica sul ruolo rossettiano nell'Addizione, rispetto alla centralità progettuale attribuitavi a suo tempo da Zevi. Ma il livello operativo a teatro non è un livello secondario, di meri e inconsapevoli esecutori di idee altrui. Lo spettacolo vive di sapienza artigianale, di capacità concreta di plasmare le idee in visioni, di rendere visibile e perciò comunicabile l'immaginario. Il piano operativo è quello in cui si intreccia lo spazio già dato e lo spazio ricostruito, in cui la contrapposizione tra reale e scena viene ricomposta. Non si può non pensare con ciò all'Addizione, a ciò che Zevi chiama l'archetipo della città-territorio: che "connette[...] e cementa[...] due paesaggi fin qui scissi e contrapposti nell'antinomia tra natura e scena costruita" (Zevi 2006: 154).

A partire dal 1492 si aprono i cantieri dell'Addizione. Il nome di Rossetti, assai frequente nei documenti a noi noti da questo momento non incrocia più gli eventi teatrali, sebbene questi ancora numerosi e di notevole impegno allestitivo. C'è da credere che l'assiduità richiesta dagli innumerevoli cantieri distogliesse l'ingegnere ducale dalle mansioni secondarie. Non si dimentichi poi che l'allestimento ferrarese del periodo, fortemente simbolico nelle proprie presenze sceniche, è tuttavia restio alle innovazioni (Zorzi 1977: 51n.) e si mantiene di massima simile a sé stesso e ai

¹⁰ L'aspetto degli spazi urbani fu materia di riflessione approfondita per i letterati dello *Studium*, cfr. Morolli (1991: 72).



suoi valori emblematici. Non necessita dunque di una continua ristrutturazione dei suoi esiti né pertanto di una ricorrente supervisione, ma ripropone le proprie soluzioni nelle diverse occasioni festive. In ciò la continuità dell'*equipe* ottimizza e mantiene compatto il metodo di lavoro.

Non si può, in conclusione, sciogliere il nodo che la domanda in apertura di quest'intervento pone. E tuttavia l'aver delineato uno spazio condiviso di uomini che alle dirette dipendenze di Rossetti attendono agli allestimenti teatrali, ne rivela comunque la partecipazione al contesto, se non alla composizione del testo, e mostra la sua piena immersione in un *humus* culturale di esperienze e prassi, dove il teatro non ha ancora una sua autonomia costitutiva, ma manifesta la sua natura epifita, per dirla con le parole di Cruciani, che si abbarbica sul variegato tronco della cultura rinascimentale.

Questo spazio condiviso è lo spazio antropologico del teatro (Cruciani 1982: 452), lo spazio 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. “Uno spazio di uomini che hanno tecniche, idee, esperienze, progetti” (ivi), uno spazio di trasmissione dei saperi, in cui chi predispose 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 contribuire alla pianificazione della città e al contempo sovrintendere alla costruzione di una macchina teatrale. A questo spazio, nel quale si dispiega la sapienza del gesto artigianale, deve guardare una storia del teatro antropologicamente avvertita.



Bibliografia

BAXANDALL, MICHAEL

2000 *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino.

CRUCIANI, FABRIZIO

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*, Bulzoni, Roma, vol. 2, pp. 451–466.

CRUCIANI, F. – FALLETTI, C. – RUFFINI, F.

1994 *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, in «Teatro E Storia», anno IX, n. 16, pp. 131–215.

DE MARINIS, MARCO

1988 *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatralogia*, Società editrice dello Spettacolo, Firenze (n. ed. Bulzoni, Roma, 1999).

FERRONE, SIRO

1993 *Introduzione*, in Burattelli C. – Landolfi D. – Zinanni A. (a cura di), *Comici dell'arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, ed. dir. da Siro Ferrone, Le Lettere, Firenze, pp. 9–51.

FRANCESCHINI, ADRIANO

1993-97 *Artisti a Ferrara in eta umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, 3 voll., Gabriele Corbo, Ferrara.

LIPANI, DOMENICO GIUSEPPE

2010a «*Con sanctissima pompa*». *Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo*, Dissertazione dottorale, tutor Daniele Seragnoli, Università di Ferrara, in corso di pubblicazione.

2010b *Teatro e immaginario figurativo. Ercole de' Roberti e lo spettacolo sacro a Ferrara*, in «AOFL», n. V, vol. 2, pp. 256-278.

2014 «*locosi intermedi*». *Lo spettacolo estense tra idea dell'antico e celebrazione del presente (1486-1487)*, «Dionysus Ex Machina», n. V, pp. 192–214.

MARCHESI, ANDREA

2011 *Delizie d'archivio. Regesti e documenti per la storia delle residenze estensi nella Ferrara del Cinquecento. Tomo I: dimore suburbane ed extraurbane*, Le Immagini, Ferrara.

2015 *Delizie d'archivio. Regesti e documenti per la storia delle residenze estensi nella Ferrara del Cinquecento. Tomo II: dimore urbane*, Le Immagini, Ferrara.



MAZZONI, STEFANO

2008 *Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico*, in «AOFL», III, 2, pp. 186–243.

MOROLLI, GABRIELE

1991 *Ferrara e l'architettura. 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.

POVOLEDO, ELENA

1969 *Origini e aspetti della scenografia in Italia dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, in Pirrotta N., *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, ERI, Torino, pp. 371–509.

TOFFANELLO, MARCELLO

2010 *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Edisai, Ferrara.

ZEVI, BRUNO

2006 *Saper vedere la città: Ferrara di Biagio Rossetti, la prima città moderna europea*, Einaudi, Torino.

ZORZI, LUDOVICO

1977 *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino.



Abstract – IT

L'articolo si propone di formulare alcune ipotesi circa il possibile ruolo che Biagio Rossetti, architetto e ingegnere ducale a Ferrara tra il Quattrocento e il Cinquecento, poté avere nella pratica allestitiva del periodo. A partire dalle notizie d'archivio pubblicate negli ultimi anni, si cercheranno gli indizi di un possibile coinvolgimento dell'architetto ferrarese, al fine di ricostruire le dinamiche di cultura materiale che resero possibile quella grande stagione di sperimentazione teatrale che fu il ducato di Ercole I.

Abstract – EN

The present paper examines some hypothesis on the possible role that Biagio Rossetti, ducal architect and engineer, had in the theatrical staging in Ferrara between XVth and XVIth century. Starting from archival documents, published in the last few years, the study will look for the evidences of the possible involvement of the architect, with the aim of reconstructing the dynamics of material culture that characterize theatrical experimentation during Ercole's dukedom.

DOMENICO GIUSEPPE LIPANI

È assegnista di ricerca in *Storia del teatro* presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Ferrara, dove ha insegnato *Comunicazione teatrale* (2009-2010) e *Storia del teatro rinascimentale* (2011-2013). È inoltre stato docente a contratto di *Teoria dell'impresa culturale* presso l'Università Cà Foscari di Venezia.

Laureato in *Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo* all'Università di Bologna (2004), ha conseguito il dottorato in *Storia del teatro* all'Università di Ferrara (2010), con una dissertazione sullo spettacolo sacro a Ferrara in età rinascimentale.

DOMENICO GIUSEPPE LIPANI

Domenico Giuseppe Lipani is post-doc researcher of *Theatre History* in the Department of Humanities at Ferrara University, where he taught *Theatrical communication* (2009-2010) and *History of Renaissance theatre* (2011-2013). He also taught *Theory of cultural business* at Cà Foscari University in Venezia.

Graduated in DAMS at University of Bologna (2004), he got a PhD in Theatre History at University of Ferrara (2010) with a research on religious theater in Ferrara during the Renaissance period.