

RECENSIONE

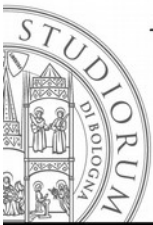
Domenico Giuseppe Lipani, *Devota magnificenza. Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1428-1505)*, Roma, Bulzoni, 2017, 382 pp.

Di Mara Nerbano

Negli anni di governo di Ercole I d'Este, si assiste a Ferrara a una straordinaria fioritura di attività spettacolari che si condensano essenzialmente attorno ai due poli della restituzione del teatro antico, con la messa in scena dei volgarizzamenti delle commedie di Plauto e Terenzio, e delle rappresentazioni sacre, di cui solo recentemente si è iniziato a cogliere l'aspetto innovativo e sperimentale. Se, infatti, i cosiddetti "festival plautini" si sono radicati profondamente nell'immaginario al punto da essere identificati col teatro ferrarese tout court – ancora nel 1841, il sipario per il Nuovo Teatro Comunale di Modena raffigurava Ercole I d'Este mentre faceva rappresentare al popolo i *Menechmi* – la memoria delle paraliturgie e delle recite devote si è riassorbita fino a diventare storiograficamente inerte. Soltanto sullo scorcio del secolo scorso, un fondamentale contributo a più mani di Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti e Franco Ruffini, pubblicato nell'annale di *Teatro e Storia* del 1994, ha provato a ricomporre in una sintesi coerente la varietà fenomenologica della civiltà teatrale estense, mettendone in rilievo il carattere organico ed evidenziando la circolarità di modi e tecniche che, trapassando da un'esperienza all'altra, denunciano l'inadeguatezza della convenzionale distinzione per generi.

A oltre vent'anni di distanza, il libro di Domenico Giuseppe Lipani, prima opera monografica dedicata allo spettacolo sacro a Ferrara, presenta un approccio in un certo qual modo inverso: la compattezza del "discorso del potere" (p. 19 e *passim*) vi viene infatti decostruita nelle sue stratificazioni, in un'analisi tesa a mettere in luce la dialettica, anche conflittuale, tra le culture – o "lingue", come le chiama l'autore – compresenti nella capitale estense durante il Quattrocento.

L'architettura stessa del volume rispecchia questo forte impianto concettuale. Dei quattro capitoli in cui si articola la trattazione, i primi tre sono dedicati all'esame di altrettante "lingue" e, con implicito moto centripeto, trovano il proprio punto di convergenza nel quarto e più corposo capitolo, dedicato a quella che viene anche definita la "glossolalia del teatro", dove il termine glossolalia è recuperato nel suo significato meno usuale:

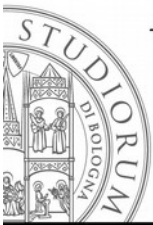


“La glossolalia del teatro non è da intendere nell’accezione di un linguaggio inventato e incomprensibile agli uditori, ma nel senso – che viene dall’esperienza religiosa delle prime comunità cristiane – di una lingua nuova e diversa che pure risulta comprensibile ad ognuno nel suo proprio linguaggio” (p. 283).

Oggetto del primo capitolo è la “lingua *litteraria*”: lingua fortemente elitaria ed esclusiva forgiatasi attraverso il magistero pedagogico di Guarino Guarini da Verona, esponente di punta dell’Umanesimo settentrionale e precettore di Leonello d’Este, che, una volta giunto al potere, incarna l’ideale di principe erudito, formatosi sullo studio dei classici intesi, secondo la lezione del maestro, più come fonte d’ammaestramento morale e come patrimonio sapienziale che come palestra d’eloquenza e di stile. Il pur breve periodo leonelliano (1441-1450), nel quale la “lingua letteraria” fu eletta a lingua della corte, avrebbe costituito l’incubatrice per la futura fortuna scenica dei comici latini, di cui l’umanista veronese aveva coltivato lo studio e l’insegnamento, e per la riflessione sul luogo teatrale, resa operante dalla presenza a Ferrara di Leon Battista Alberti, che comporrà su commissione dello stesso sovrano il trattato *De re aedificatoria* (1450 ca.). Gli anni di Leonello sarebbero dunque stati caratterizzati da quello che l’autore definisce, con espressione vagamente ossimorica, uno “sperimentalismo teorico” (p. 88), destinato a inverarsi nello “sperimentalismo di prassi” (*ibidem*) della stagione teatrale erculea.

Al di fuori degli ambienti della corte esisteva peraltro una pluralità eterogenea di manifestazioni come le processioni civiche, le paraliturgie confraternali, l’omiletica sacra: testimonianze di quella “lingua religiosa” che, argomento del secondo capitolo, viene identificata dallo studioso quale “lingua altra” (p. 20 e *passim*), fenomeno di lungo periodo trasversale ai livelli di cultura, ma capace di declinarsi anche in alcune espressioni di vertice. Tra queste viene annoverato quel particolare tipo di cerimonia diplomatica costituito dalle accoglienze pontificie: è del 1459 l’ingresso solenne a Ferrara di papa Pio II Piccolomini, la cui ascesa al soglio petrino, meno d’un anno prima, era stata accolta con tre giorni di festeggiamenti pubblici dal duca Borso d’Este, suo congiunto per parte materna.

La signoria di Borso (1450-1471), principe illitterato, ma abilissimo nel coltivare un’immagine pubblica di liberalità e magnificenza, avrebbe d’altronde fatto riaffiorare un gusto più tradizionale e



mai del tutto sopito: è ciò che l'autore chiama la "lingua cortese", caratterizzata dai rituali cavallereschi improntati alla cultura borgognona. Ad essa è dedicato il terzo breve capitolo, nel quale sono presi in esame, fra l'altro, alcuni tornei tematici come la *Giostra d'Amore* del 16 giugno 1478, che attesta la vitalità d'un tale codice culturale ben oltre l'epoca borsiana.

Con la successione al trono di Ercole I (1471-1505), infine, la strategia promozionale adottata dal nuovo duca sarebbe stata quella di avvalorarsi presso i sudditi quale "religiosissimo principe": tale è l'epiteto che sempre gli attribuisce il letterato bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti nel trattatello encomiastico *De triumphis religionis* (1497). Funzionali a questo programma politico-culturale sarebbero stati sia la cerimonia del Mandato del giovedì santo, importata dalla corte aragonese fin dai primissimi anni del proprio insediamento, sia la committenza delle rappresentazioni della Passione del venerdì santo (1481, 1489, 1503) e di altri spettacoli a materia devota, che avrebbero combinato in un inedito sincretismo la varietà di moduli, modelli e fermenti che innervavano la società estense sotto il dominio dei tre figli di Nicolò III. L'operazione culturale così delineata avrebbe dato luogo a uno stile eclettico cui l'autore attribuisce la denominazione di "lingua della contaminazione", analizzata nel quarto capitolo.

Tra gli aspetti che la monografia di Domenico Giuseppe Lipani mette a fuoco nella sua disamina del teatro sacro dell'età erculea, riteniamo particolarmente meritevole di menzione la pertinente accentuazione del prevalere dell'aspetto paraliturgico sulle pur presenti seduzioni spettacolari ("Lo spettacolo a matrice religiosa non sarà mai a Ferrara una festa recisa ma rimarrà organico ad un più vasto e significativo orizzonte liturgico e devozionale", p. 249): un assunto sintetizzato del resto con efficacia dal titolo stesso del volume. Coerentemente con questa lettura, la ricerca ha il pregio di aprire la strada a una rivalutazione del ruolo delle confraternite nella formazione della civiltà teatrale ferrarese, cui sembrano indirizzare anche talune coincidenze biografiche: come la presenza, tra i recitanti della Passione del 1489, di un certo Domenico Conchelle, probabilmente identificabile con un membro della Confraternita della Morte menzionato da vari documenti del principio del Cinquecento. È ugualmente attraverso le biografie di festaioli e artisti dell'effimero, impegnati con regolarità nella realizzazione di scene e macchine per celebrazioni festive ed eventi di corte, che prende consistenza, almeno dall'angolazione specifica della cultura materiale, sia la continuità delle pratiche oltre l'avvicinarsi delle monarchie, sia la prossimità tra spettacolo sacro e spettacolo



profano, sia, infine, un tema di sicuro interesse come la disseminazione dell'esperienza scenotecnica fiorentina: fiorentini, e allievi di Filippo Brunelleschi, furono gli scultori Antonio di Cristoforo e Nicolò Baroncelli, che, approdati a Ferrara in occasione del concorso per la realizzazione del monumento equestre a Nicolò III, vi troveranno numerose occasioni professionali; il secondo dei due vi avvierà una bottega continuata alla sua morte dal cognato Domenico di Paris, che troveremo impegnato, fra l'altro, nell'esecuzione di diavoli per la Passione del 1489, e che comparirà tra le maestranze retribuite per la realizzazione dell'ingegno del paradiso nella Passione del 1503.

L'originale percorso ermeneutico proposto dallo studioso è sostenuto da una solida ricognizione documentaria evidenziata dalle appendici poste in calce a ciascun capitolo, dove è possibile reperire anche materiali inediti tratti perlopiù dai registri dell'archivio camerale estense. Il ritorno alle fonti è d'altronde uno dei motori centrali dell'opera, esplicitamente e programmaticamente rivendicato, nel finale dell'Introduzione, come antidoto alla sclerosi dell'interpretazione:

“Il rischio di pastoie interpretative, che troppo spesso hanno appesantito la riflessione storiografica, può essere esorcizzato dal ritorno alle carte. Riordinare i documenti, anche noti (e forse più noti che conosciuti), è il punto di partenza di ogni ricerca, ma credo possa essere anche il punto di arrivo. Perché tra le tante teatologie possa ritrovare il giusto spazio una storia documentaria del teatro” (p. 50).