

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



RECENSIONI, NOTE CRITICHE, EXTRAVAGANZE

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2019

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Gli allestimenti teatrali di Leonardo da Vinci.

Recensione a Luca Garai, *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci**

di Vincenzo Ruggiero Perrino

Con ogni evidenza, di tutte le manifestazioni del genio leonardesco – del quale ricorrono i cinquecento anni dalla morte – i suoi interessi e le sue esperienze nel campo dello spettacolo teatrale restano a tutt’oggi quelle meno note (almeno al grande pubblico) e meno divulgate da critici, studiosi e storici. La qual cosa è per lo meno singolare, atteso che in questi episodi della vita intellettuale di Leonardo si riscontra una felicissima sintesi tra le istanze di natura tecnologica (le macchine da lui ideate) e i risultanti di natura artistica (il “volto” estetico prodotto sulla scena).

Ancora più strano è che questa sorta di “negligenza divulgativa” sia in netta controtendenza rispetto al passato, se si pensa che il nome di Leonardo compare per la prima volta in un’antologia poetica di Bernardo Bellincioni, stampata nel 1493, nella quale il Vinciano è ricordato soprattutto come acclamato regista teatrale. Altresì, il suo primo (preciso e informatissimo) biografo, Paolo Giovio, insiste a parlarne come «meraviglioso creatore e arbitro di ogni eleganza, e soprattutto di dilettevoli spettacoli teatrali». E, ancora nel Seicento, altri autori, attingendo proprio alle testimonianze dei contemporanei di Leonardo, lo additavano quasi come esempio da seguire per il grande spettacolo Barocco. Michelangelo Buonarroti il Giovane, descrivendo un banchetto per le sontuose nozze di Maria de’ Medici, parla di un leone meccanico, che, camminando autonomamente fino a raggiungere il centro della sala, si alzò in piedi, si aprì il petto mostrando al posto del cuore un *fleur-de-lis* (allegoria dell’unione politica tra Firenze e la Francia), «concetto simile a quello che Leonardo da Vinci aveva realizzato per la Nazione Fiorentina in occasione dell’ingresso di Francesco I a Lione».

Nel Novecento, ci sono stati alcuni (pochi) studi importanti su Leonardo uomo di teatro. Val la pena citare i principali: E. Solmi, *La Festa del Paradiso da Vinci e Bernardo Bellincione*, in “Scritti Vinciani”, Firenze 1924 (dedicato alla prima realizzazione scenica del Nostro); K.T. Steinitz, *Le dessin de Léonard de Vinci pour la représentation de la Danae de Baldassarre Taccone*, e C. Pedretti, *Dessins d’une scène exécutée par Léonard de Vinci pour Charles d’Amboise*, ambedue in (a cura di) J. Jacquot, *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Parigi 1964 (che si occupano rispettivamente della seconda e della terza messinscena di Leonardo); E. Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia*, in N. Pirrotta, *Li due Orfei*, Torino 1975, che affronta più marginalmente l’attività teatrale di Leonardo, ma con fine acutezza critica; Marialuisa Angiolillo, *Leonardo. Feste*

* La Vita Felice, Milano 2016², pp. 126.

e teatri, Napoli 1979 (probabilmente ad oggi il più completo saggio sull'argomento, oltretutto arricchito con centinaia di immagini); e infine (a cura di) Mariangela Mazzocchi Doglio e Giampiero Tintori, *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, Milano 1983 (catalogo che accompagnava una mostra tenuta a Milano).

Il libro di Luca Garai, dedicato esclusivamente a *La Festa del Paradiso*, è la più recente indagine (per quanto limitata a uno solo dei tre allestimenti ideati da Leonardo), che getta nuova luce sull'interesse per il teatro del da Vinci. Interesse che nasce e matura (benché forse inizialmente in maniera non particolarmente entusiastica, dovendosi Leonardo “distrarre” dagli studi “puri” di meccanica e applicarli a un contesto tutto sommato frivolo e modaiolo) nel fecondissimo clima cortigiano milanese, che all'epoca viveva un momento di particolare interesse per i tornei, le feste e la musica, grazie anche all'apporto dei fiamminghi alla corte sforzesca e alla rinascita della polifonia italiana nella Cappella del Duomo (presso la quale operava il musicista e teorico Franchino Gaffurio, sicuramente amico di Leonardo, che forse lo ritrasse, e il quale probabilmente influenzò le conoscenze musicali del Nostro, verosimile autore delle partiture dei suoi spettacoli).

Innanzitutto, Leonardo – che pure si autodefiniva “omo senza lettere” – aveva invece un'ottima cognizione del generale clima di riscoperta umanistica del teatro antico. Infatti, già Solmi aveva ritrovato alcune annotazioni nelle quali il Nostro appuntava: “Cerca di Vitruvio tra cartolai”. Poi, sul finire degli anni Sessanta del secolo scorso, il ritrovamento del “Codice di Madrid II” dimostra che Leonardo aveva rintracciato la prima edizione del *De Architectura* di Vitruvio, cioè quella curata da Giovanni Sulpizio da Veroli e pubblicata nel 1486. Il che vuol dire che egli poteva immaginare chiaramente cosa fosse la *picturatae scaenae faciem* della quale parla il Verolano nella dedica al cardinale Riario, cioè la scena prospettica del teatro classico. E, innestando su quella gli ingegnosi meccanismi (ispirati all'iconografia medievale, e in rapporto di ideale filiazione dalle macchine di Erone) che ideava e realizzava, cercò di superarne la primitiva fissità.

Tanto che, dalla fine del Quattrocento in poi, i complessi e giganteschi ingegni meccanici si affermano come momento culminante dello spettacolo cortigiano. E tali rimasero fin oltre la metà del secolo successivo, quando la dimensione meccanica e spettacolare della scenotecnica era ancora legata a motivi iconografici e a spunti tematici derivati dal teatro religioso medievale. Ci riferiamo a ingegni quali il paradiso, la mandorla, la nave: elementi che, infatti, compaiono nella messinscena dell'*Annunciazione* del Brunelleschi (1439), ma che erano fondamentali anche per spettacoli profani tardoquattrocenteschi a Ferrara (i *Menaechmi*), e a Milano (appunto gli allestimenti di Leonardo).

Come dicevamo, di Leonardo si ricordano tre “esperimenti” teatrali. Il primo di essi è la *Festa del Paradiso*, rappresentata nel gennaio del 1490 presso la corte di Ludovico il Moro a Milano, il quale l'aveva “sponsorizzata” a guisa di continuazione dei festeggiamenti nuziali in onore di Isabella

d'Aragona e suo nipote Gian Galeazzo Sforza (nozze celebrate un annetto prima, la cui festa, che pure vedeva Leonardo tra gli apparatori, era stata sospesa a causa del lutto della sposa per la morte della mamma Ippolita).

Leggendo il dettagliato resoconto della rappresentazione, nonché le altre cronache di alcuni illustri partecipanti alla festa (per tacere delle annotazioni autografe di Leonardo nel Codice Atlantico, foglio 571b-r, che potrebbero anche non riferirsi direttamente a questa festa, ma più in generale all'ingegno meccanico denominato "paradiso"), apprendiamo che gli spettatori videro il paradiso «facto a similitudine de uno mezo ovo... nel mezo del quale era Jove con li altri pianeti appresso», i quali discesero per andare «in vetta de uno monte», da dove Giove manda Mercurio e le Grazie a rendere omaggio alla sposa ducale.

Il libretto di Bernardo Bellincioni e la descrizione di Jacopo Trotti, ambasciatore estense a Milano, descrivono la macchina teatrale vinciana, realizzata nella sala grande del palazzo, immersa nel buio, nascosta da "el panno de razo" (un sipario vero e proprio, a caduta), annunciata da un preludio musicale e coreografico, infine disvelata da improvvisi giochi di luci e di suoni.

Cos'era il paradiso? Nel medioevo esso era la macchina scenica più complessa, formata di solito da un cielo (cioè una grande cupola dipinta di azzurro con nuvole e stelle). Nella parte inferiore si poteva aprire e chiudere mediante un telo. All'interno c'era la cosiddetta "roda" (così chiamata perché si presentava come le glorie raffigurate nei coevi quadri, a ruote concentriche). Anche il *Paradiso* leonardesco corrisponde a questa struttura: «con grandissimo numero di lume ricontra de stelle, con certi fessi dove steva tutti li sette pianiti, secondo el loro grado alti e bassi».

Tuttavia, pur riferendosi ad un'iconografia tipicamente medievale, il *Paradiso* di Leonardo era inserito in un contesto che ne modificava completamente il significato e la dimensione culturale. Da questo paradiso, popolato di dèi pagani, scendevano le divinità a cantare le glorie terrene degli illustri spettatori (e in effetti il testo del Bellincioni è una monotona sfilza di adulazioni cortigiane).

Sei anni più tardi, il Nostro progetta le scenografie e le macchine per la rappresentazione della *Danae* di Baldassarre Taccone, che ebbe luogo nel palazzo di Gian Francesco di Sanseverino. Questa volta la regia è più complessa (del resto si trattava di un'opera in cinque atti, lunga e articolata), come lasciano intuire le note a margine del disegno conservato al Metropolitan Museum. Forse anche più della precedente, questa messinscena appare intimamente legata alla tradizione scenica medievale, con scene simultanee giustapposte: la sala del trono di Acrisio (il padre di Danae), la torre dove è imprigionata la ragazza, una sorta di giardino aperto dove danzano le Ninfe. Inoltre, anche in questo caso, c'era un paradiso, forse ancora una volta a forma di mezzo uovo, dal quale le divinità classiche salivano e scendevano: Giove (secondo il citato disegno) appariva nella

cornice della mandorla (derivata dall'iconografia cristiana), il che determinava una sorta di corto circuito religioso: figurazioni cristiane che ospitavano divinità pagane...

E qui potremmo riflettere su un altro tema abbastanza negletto degli studi leonardeschi, ossia la sua religiosità. Era Leonardo uomo di fede? O, come vuole la storiografia prevalente, la sua visione teologica era di stampo panteistico naturalistico (con una pratica religiosa tradizionale e comune)? A giudicare da quello che videro gli spettatori delle sue messinscena, si dovrebbe aderire all'orientamento critico maggioritario; ma questa è un'altra storia...

La relazione sulla *Danae* è straordinariamente ricca di voli, apparizioni e trucchi scenici: Mercurio discende a mezza altezza tra cielo e terra, Giove tramuta la ragazza in stella che sorge dalla terra e sale in cielo. Di questi effetti spettacolari non ci è giunto purtroppo alcun disegno, né alcuna spiegazione tecnica.

Ma la proposta più nuova e originale di Leonardo è contenuta nel progetto (forse non realizzato, o forse, come autorevolissimamente sosteneva Carlo Pedretti, sì a Milano nel 1506-1507) per la messinscena dell'*Orfeo* di Poliziano. Il codice Arundel (conservato al British Museum) contiene due fogli di disegni, nei quali è agevole riconoscere tanto gli effetti scenici, quanto il funzionamento dell'apparato meccanico.

Con questo nuovo ingegno, Leonardo va oltre la scena prospettica, che, come abbiamo detto, era inizialmente fissa (secondo i dettami di Vitruvio). Infatti, il progetto per l'*Orfeo* prevedeva una scena girevole. O meglio, una scena che ruotando permetteva di entrare all'interno dell'inferno, così che gli spettatori potessero seguire l'itinerario ultraterreno del personaggio principale, anticipando in tal modo quelle che saranno le basi del rinnovamento tecnologico del teatro moderno.

Al foglio 224r del codice Arundel rintracciamo i disegni di un sistema di contrappesi e saliscendi che indicano il meccanismo per "aprire" la montagna. Inoltre, Leonardo fa riferimento anche a effetti sonori che imitano le voci infernali: probabilmente il Nostro aveva in mente di utilizzare delle marmitte sospese sulle teste degli attori o nascoste nel sottopalco, alla maniera che veniva descritta nell'*Onomasticon* di Polluce (opera che insieme alla *Poetica* di Aristotele e al trattato vitruviano fu alla base della reinvenzione teatrale del Rinascimento). Infatti, egli scrive: «Quando si apre il Paradiso di Plutone allor sian diavoli che sonino in dodici olle a uso di boce infernali; quivi sia la morte, le furie, Cerbero, molti putti nudi che pianghino; quivi fochi fati di varii colori... movino ballando».

Infine, il foglio n. 358 del Codice Atlantico (il cosiddetto "foglio del teatro", che con ogni evidenza fa tutt'uno con il codice Arundel), ancora trattando di contrappesi e meccanismi simili, egli ci informa: «Quando B s'abbassa A si alza e Pluton esce in H... El contrappeso che cade comincia in niente e finisce in grande potenza». Ed è proprio una scena prospettica, non più fissa ma mobile,

quella che si vede in uno schizzo accanto alle consuete mandorle e macchine sceniche (e parliamo di disegni datati 1505, quindi molto vicini a quelli dell'*Orfeo*).

Al di là di queste tre regie, al genio di Vinci in materia teatrale si devono anche: l'importante progetto per il teatro aperto di forma semicircolare rappresentante una "X", descritto nel foglio 110r del "Codice di Madrid I"; lo stendardo, eseguito insieme ad Andrea del Verrocchio, con Venere e Cupido per la giostra di Giuliano de' Medici nel 1475; l'ideazione per la corte sforzesca della giostra del 1491, per la quale fece mascherare i partecipanti da "omini salvatici"; il "lione [...] tutto pien di gigli", di cui parla Vasari (e che ricordava anche Michelangelo Buonarroti il Giovane), per il rinsaldato legame tra Firenze e la Francia nel 1515 e che sarà ripreso anche per altri festeggiamenti (preceduto poco prima dalla realizzazione a Firenze di un apparato effimero, un arco in legno e tela, per l'incontro di Bologna di Leone X con Francesco I); l'automa dell'"ocel de la commedia" (Codice Atlantico, f. 629v); il disegno del riflettore per fare "un lume grande e bello" (Codice Atlantico, f. 9v-b); numerosi disegni di costumi per feste di corte, ricchi di dettagli e particolari; altrettanti disegni di inediti strumenti musicali (il tamburo meccanico; la lira a forma di teschio di caprone etc); rebus, criptogrammi per il divertimento minuto della corte, insieme a facezie, a favole, a motti.

Purtroppo, l'approccio alla scena di Leonardo, fondato sì sulla tradizione iconografica ma vitalizzato dalla sperimentazione tecnologica, non ebbe seguito, come sostanzialmente non ebbero seguito le proposte drammaturgiche del Poliziano. Infatti, l'idea di teatro, basata su un modello assoluto di commedia e su un modello assoluto di scena, stava per affermarsi definitivamente, e avrebbe improntato di sé il teatro italiano dei secoli a venire.

Tornando al libro di Garai, il giovane studioso ci ricorda che anche la *Festa* fu per Leonardo un'occasione per esprimere se stesso, dialogando con la natura e la scienza attraverso le sue macchine spettacolari. Inoltre l'Autore, offrendo un inventario delle testimonianze a noi giunte sulla *Festa del Paradiso*, ne ricostruisce la concreta realizzazione, a partire dall'individuazione della sala precisa dove essa avvenne. Ne fornisce quattro suggestive ipotesi alternative (la più verosimile delle quali è la terza), che descrive con l'ausilio di disegni e studi, e con un linguaggio assolutamente fruibile, permettendoci così di renderci conto che «ogni cosa lasciata dal genio di Vinci contiene un piccolo universo. Con il quale è possibile giocare eternamente» (dall'introduzione di Armando Torno).