

Il “Paradiso” di Leonardo Da Vinci. Politica, astrologia e teatro

Francesca Bortoletti

Il 13 gennaio 1490, a Milano, nella Sala Verde del Castello Sforzesco, Leonardo da Vinci (1452-1519) mette in scena la prima, per quanto a noi noto, rappresentazione teatrale da lui firmata, conosciuta con il nome di *Festa del Paradiso*. Il committente è Ludovico Sforza (1452-1508), il Moro, reggente di Milano per il nipote Gian Galeazzo, divenuto duca della città lombarda all'età di 7 anni. L'occasione è la festa nuziale tra il giovane Gian Galeazzo (1469-1494) e Isabella d'Aragona (1470-1524), nipote di Ferdinando I (1431-1494), re di Napoli. L'autore dei dialoghi è il poeta fiorentino Bernardo Bellincioni (1452-1492). Per l'occasione, Leonardo, regista e scenografo della *festa*, elabora un *ingegno*, riprodotto il moto dei sette pianeti, secondo le conoscenze del tempo, e ospitante i sette dei dell'Olimpo: un soggetto astrologico, mitologico ed encomiastico, elaborato in un complesso spettacolo multimediale di musica, danza, poesia e arti figurative e meccaniche, portando sulla terra, alla corte sforzesca, un *Paradiso* - pagano - in onore dei novelli sposi¹.

Il *Paradiso* di Leonardo fu, in realtà, una sorta di continuazione dei festeggiamenti per le nozze Sforza-d'Aragona, celebrate un anno prima a Tortona, e tuttavia interrotte a causa della morte della madre di Isabella. È un evento prima di tutto politico, con il quale Ludovico il Moro intende omaggiare la giovane coppia, Isabella, ma soprattutto affermare il suo potere, *de facto* ma non *de iure*, e suscitare l'ammirazione della corte e degli ospiti, facendo loro apprezzare la sua grandezza e magnificenza. La festa, il teatro, la musica, la danza, l'arte e la poesia sono pensati

e praticati dal Moro come strumenti del potere e come nuovi linguaggi della comunicazione politica². Una progettualità propagandistica, diremo oggi, sulla quale, a fine Quattrocento, si stagliano nuove forme di sperimentazione drammaturgica, fondative di nuovi valori, segni e concetti della cultura moderna e di una memoria collettiva.

Il ruolo di questi eventi nella creazione di consenso e carisma nella prima società moderna rimane una delle principali questioni storiche e storiografiche degli studi europei sulla festa³, di cui il 'laboratorio Italia' tra Quattro e Cinquecento rappresenta un caso di studio unico e privilegiato. Cuore della storia europea e della diplomazia internazionale dall'Europa alle città del Mediterraneo, l'Italia premoderna - con le sue città-stato, repubbliche, ducati e marchesati - è un territorio politicamente e culturalmente articolato e composito. Le strategie politiche di alleanza perseguite da ciascuna famiglia regnante, compresi i matrimoni politici, contribuiscono a cementare le relazioni diplomatiche tra le varie corti e, al tempo stesso, stimolano un ricco calendario di festeggiamenti, favorendo la sperimentazione nelle arti e la creazione di un linguaggio di potere, ispirato alla cultura classica, che sostanzia una dimensione partecipativa e rituale della storia politica e sociale del Rinascimento.

Leonardo non può sfuggire al fermento del suo tempo intorno al cerimoniale festivo pubblico e privato. Le sue radici fiorentine e la familiarità con la politica festiva di Lorenzo de' Medici (1449-92) gli consentono di comprendere subito le ambizioni politiche del suo nuovo mecenate. L'apertura del Moro al connubio tra saperi scientifici e sperimentali con la tradizione poetica e visiva classica, inoltre, gli offrono

l'opportunità di proseguire le sue ricerche tra arte, scienza, astrologia medica e teatro, inaugurando un nuovo genere di spettacolo teatrale e invenzione ingegneristica per la meraviglia della corte sforzesca e i suoi ospiti, *a futura memoria*.

Prendendo, dunque, le mosse dal contesto storico e politico della corte milanese e dalla ricostruzione dell'evento, questo articolo mira a rileggere il noto e memorabile *ingegno* leonardesco della *Festa del Paradiso* illustrandone valori simbolici, le forme e le tecniche che lo compongono, ricostruendo il suo 'backstage', i suoi modelli nella tradizione pagana e cristiana e, infine, i suoi epigoni, la sua memoria. Vedremo ricomporsi uno straordinario esempio di mediazione e sintesi tra culture diverse e funzioni politiche, attraverso l'elaborazione di una complessa 'meraviglia' iconografica, scenica e performativa, che nutrendosi delle forme e matrici del nuovo sapere filosofico e scientifico, trova nel teatro e nelle arti uno dei suoi momenti più alti di progettualità e memorabilità.

L'Evento. La politica delle stelle: terra, cielo e mito

Nel cuore della residenza ducale degli Sforza, in uno spazio intimo e privato del Castello, Leonardo mette in scena il suo *Paradiso*. La sala era stata progettata non per matrimoni o grandi cerimonie, ma per eventi informali e familiari. Le dimensioni erano modeste. In fondo alla sala stava la cappella del duca Gian Galeazzo, davanti alla quale fu posto, quel giorno, il maestoso *ingegno* leonardesco, coperto da un grande telo alla vista degli illustri ospiti e ambasciatori, accorsi per assistere alla celebrazione delle nozze del giovane Sforza con Isabella.

La documentazione sulla messinscena non è molto ricca, specie se comparata alla rilevanza politica dell'evento. Nessun disegno di Leonardo sembra direttamente riferibile alla progettazione della scena, sebbene alcune ipotesi siano state avanzate - ma su questo torneremo a breve. Oltre al libretto di Bellincioni, *Festa ossia Rappresentazione chiamata Paradiso*, rimangono una cronaca narrata da Giacomo Trotti (1423-95), ambasciatore del duca di Ferrara Ercole d'Este (1431-1505), e una descrizione del segretario del Moro, Tristano Calco (1455-1515)⁴. Tuttavia, questi racconti sono stati sufficienti per consentire agli storici di percepire l'eccezionalità di questo evento, la meraviglia degli

spettatori e la complessità dell'ingegno scenico e di tutto il cerimoniale che precede e segue la rappresentazione teatrale vera e propria⁵.

Isabella, vestita alla spagnola, apre la festa con due danze napoletane al suono di tamburini. Seguono una serie di danze diplomatiche, eseguite da attori e danzatori, simulando l'arrivo di ambascierie, che portano doni preziosi e parole di omaggio alla sposa Isabella da parte dei signori delle più importanti corti d'Europa e del Mediterraneo: gli ambasciatori del re di Polonia, Spagna, Ungheria, del Gran Turco e infine degli imperatori di Germania e Francia.

e cosi' poi ogni homo balo' mesedatamente in seme spagnoli, polachi, ungari, todischi et franzosi et altre maschere, et cosi' se balo' multi balli [...] (Trotti, in Solmi 1904: 86).

Entro la finzione coreografica le principali potenze del 'mondo terrestre' giungono, dunque, nella piccola sala privata degli Sforza e omaggiano la coppia ducale, che siede, insieme a Ludovico, agli ospiti illustri e ('veri') ambasciatori, su un tribunale da cui potevano vedere lo spettacolo e, al tempo stesso, essere visti come parte integrante dell'azione teatrale e coreutica (Ventrone 2013: 269). Non semplice preludio alla *festa*, ma atto primo di uno schema tripartito di ordine cosmico e drammaturgico tra terra, cielo e mito, che quella sera stava prendendo forma, suono e moto.

Terminata la sequenza musicale e coreografica, un angelo annuncia il nuovo esordio:

Attenti! Udite tutti, incliti viri,
El ciel vostro triunfo par che miri,
E 'l gran Monarca le sue spere move.
Tace l'inferno, e posansi i martiri:
Per vostra festa in terra qui vien Giove;
E gran cose vedrete mai vedute
Per onor d'Isabella e sue virtute.

Immerso ancora nell'oscurità, come racconta Trotti, l'ingegno del *Paradiso* di Leonardo si rivela finalmente agli occhi degli astanti. Era fatto a forma di un mezzo uovo, dorato all'interno, e circondato dai segni dello zodiaco e dai sette pianeti e dei dell'Olimpo, decorato di luci suggestive - candele come stelle - e avvolto da una musica sublime:

con certi lumi dentro il vetro, che facevano un galante et bel vedere: nel quale Paradiso erano molti canti e suoni molto dolci e soave [...] et fu tanto si grande hornamento et splendore che parse vedere nel principio uno naturale

paradixo, et così' ne lo audito, per li suavi et canti che v'erano dentro [...]. Nel mezo del quale era giove con gli altri pianeti apreso, secondo el loro grado (Trotti, in Solmi 1904: 86-87).

Al 'mondo terrestre' delle maschere degli ambasciatori fa seguito, dunque, l'apparizione del 'mondo celeste' e del 'mondo divino' nel microcosmo della stanza privata degli Sforza. Atto secondo dell'intera *fiesta*. Giove (al centro del palco), Apollo (Sole), Mercurio, Luna, Venere, Marte e Saturno uno ad uno, disposti secondo l'ordine 'astrologico' e mitico, cantano della bellezza e delle virtù di Isabella d'Aragona, intonando i versi composti dal Bellincioni. Inizia Giove e introduce agli altri pianeti e dei la giovane sposa:

Sento sì gran dolcezza nella mente,
O figliuoli, o ministri delle spere,
Per Isabella, che all'uman gente
Risplende sì, che or, per mio piacere,
In terra voglio andate personalmente
Per onorarla, e farvela vedere:
La notte al mondo fa parere el die;
Ell' è l'onor dell'altre opere mie.

Le sue parole suscitano il disappunto di Apollo, sorpreso da "tanto lume". Seguono le lodi di Mercurio e degli altri pianeti, inviati da Giove a rendere omaggio alla nuova duchessa. Apollo è ora persuaso dal canto, omaggia Isabella offrendole in dono il libretto della festa, come il libretto stesso narra, sovrapponendo la sua voce a quella del poeta fiorentino:

Dono a te sol le mie poche faville
Versi che di te scrisson le sibille.

Ricordando l'antica correlazione tra Diana con la Luna e Apollo con il Sole, la rappresentazione mitologica multimediale di suoni, versi e immagini simula magistralmente un moderno Paradiso pagano, celebrando Isabella come prima luce della terra, così come Apollo è il primo del firmamento:

Salve, diletta, gloriosa e bella,
Oggi in tuo grembo tanta grazia piove;
O lume d'Aragon, di Sforza stella,
A te mi manda il gran tonante Giove,
E dice che tu sei mia sorella,
[...]
Tu primo lampo al mondo, io primo in cielo.



Al canto di Apollo si alterna poi quello delle tre Grazie per Isabella e, infine, delle Sette virtù in lode a Giove e, come in un gioco di specchi e sovrapposizioni, a Ludovico il Moro. Atto terzo e *grand finale*.

O summo Jiove, o summo Jiove,
Fatto hai il mondo oggi felice
Dando a quel questa Fenice
La qual mal si vide altrove.

Il trionfo del *Paradiso* di Leonardo e Bellincioni, voluto dal Moro per celebrare la nuova duchessa Isabella, glorifica, nel suo epilogo, Ludovico stesso come sovrano giusto e potente, colui che ha fatto – come Giove – "il mondo oggi felice"⁶. Il risultato fu la creazione di una drammaturgia visiva, poetica e sonora capace di attivare un gioco speculare tra finzione e realtà politica e sociale della corte. Fu una 'meraviglia' di potere, ma anche di arte scenica e sapere umanistico, che merita ancora qualche nuovo affondo analitico per poter riconoscere segni, relazioni e valori.

Pratiche per la scena

Nella sua creazione del *Paradiso*, Leonardo aveva in mente un modello straordinario: l'ingegno che Brunelleschi inventò a Firenze per le messinscene teatrali di drammi religiosi, e che Leonardo adatta al soggetto mitologico ed encomiastico del dramma di Bellincioni, sostituendo la figura centrale di Cristo con quella di Giove e le figure degli angeli con quelle dei pianeti e degli dei⁷.

Se il modello tecnico di scena era il 'Paradiso cristiano' brunelleschiano, il modello simbolico, encomiastico e propagandistico che abbiamo visto comporsi nella drammaturgia multimediale della *Festa*, guarda invece ai poeti e artisti neoplatonici-ficiniani medicei e si rinnova nelle parole poetiche (sebbene di modesta qualità) del concittadino Bellincioni.

Dobbiamo, perciò, tornare per un breve istante ai tempi dell'apprendistato di Leonardo presso la bottega di Andrea Verrocchio (1435-1488) a Firenze per recuperare qualche pezzo del nostro mosaico. Dobbiamo guardare alla corte di Lorenzo il Magnifico, che – come *primus inter pares* – aveva tracciato le linee programmatiche di una nuova cultura politica della festa e trasformato radicalmente, insieme alla sua cerchia di poeti e

artisti, la sua sostanza culturale e funzione nella *cives*. In questi anni Leonardo doveva aver assistito anche alle memorabili giostre medicee del 1469 e del 1475, organizzate rispettivamente in onore di Lorenzo e del fratello Giuliano (1453-1478), a cui collaborò anche il suo maestro Verrocchio, insieme – fra gli altri – a Sandro Botticelli (1445-1510), Angelo Poliziano (1454-1494) e a Luigi Pulci (1432-1484)⁸. Presto conobbe anche il rinnovato assetto laurenziano delle cerimonie civiche di San Giovanni o della Festa dei Magi, che facevano del teatro un sistema di linguaggi simbolici e comunicativi per la creazione di consenso, autorità e carisma del potere mediceo nel contesto urbano fiorentino, pubblico e privato, centrale e periferico (Ventrone 1992; ibidem 2016: 221-72; Trexler 1980). Lorenzo non aveva modificato il tradizionale calendario festivo, ma sul terreno della tradizione civica aveva usato il teatro per costruire la propria immagine regale, arricchendo le feste dei Medici di valori politici, che poeti e artisti riattivarono poi attraverso la loro opera letteraria e figurativa, garantendo una memoria eterna di questi eventi sia a livello locale che nei potentati italiani.

Tuttavia, come sottolinea Carlo Dionisotti, “non i Toscani conquistano il resto dell’Italia, bensì il resto dell’Italia conquista esso la Toscana” (Dionisotti 1967: 42), riadattando il patrimonio linguistico e letterario fiorentino, nonché la sperimentazione artistica e performativa, nei propri contesti politici e calendari festivi. Fu questo il caso di Milano e della politica di Ludovico, che nel sostenere le arti e diffondere i nuovi valori della cultura festiva come forma di competizione sociale e comunicazione politica, incoraggiò artisti, musicisti e poeti – *in primis* fiorentini – a raggiungere e risiedere presso la sua corte. Tra questi, i ‘nostri’ Leonardo e Bernardo.

La politica artistica e culturale di Ludovico segna una svolta rispetto alle inclinazioni culturali del fratello Galeazzo Maria (1444-1476), sin dai tempi della reggenza per conto del nipote Gian Galeazzo. Quando Leonardo arriva a Milano nel 1482, accompagnato dal musicista Atalante Migliorotti (1466-1532) come racconta l’anonimo Gaddiano (Biblioteca Nazionale di Firenze, Mgl XVII. 17. Cfr. Winternitz 1982), trova un fervido *entourage* culturale e artistico. Incontra e collabora con Bramante (1444-1514) e i fratelli De Predis (Evangelista, 1440-1491 e Giovanni Ambrogio, 1455-1508) e altri artisti, umanisti e medici, noti e

meno noti, i cui nomi – tra i molti, Ambrogio Varesi (1437-1522), Luca Pacioli (1447-1517) e Gabriele Pirovano (metà XV secolo) – stanno popolando il nostro Atlante permettendoci di ricostruire le reti sociali delle attività festive milanesi di Leonardo, nonché di rileggere l’evento del *Paradiso* alla luce di nuovi dati e sistemi associativi di ‘materiale’ umano e insieme testuale e visivo.



Fig. 1. Johannes de Sacrobosco, *Sphaera Mundi*, Bonetus Locatellus for Octavianus Scotus, Venice 1490.

Quelli milanesi sono anni proficui per Leonardo per proseguire i suoi studi sulla musica, sulle proporzioni e sul ‘microcosmo’ anatomico del corpo umano in relazione a postura e movimento, ma anche per quelli che Leonardo dedica al sapere astrologico, medico e magico-alchemico sul macrocosmo, di cui la biblioteca del Castello di Pavia – “delle più belle che a’ quei tempi si potessero vedere in Italia” (Bologna 1983: 32-33) – offriva una copiosa collezione⁹. È ben documentato l’uso politico-simbolico dell’astrologia alla corte sforzesca sin dai tempi di Gian Galeazzo Visconti (1351-1402), e ora praticato dal Moro per consolidare e costruire potere e consenso e persino come guida profetica di azioni politiche,



diplomatiche e militari (Azzolini 2010: 135-45; Eadem 2013: 100-34 e 167-209). Gli studi sull'astrologia occupavano, infine, un posto di primo piano nei *curricula* dello *Studio* di Pavia, dove frequentemente Leonardo si recava, come si apprende nelle sue stesse note. Fra i libri che l'artista fiorentino annota come propri nel Codice Atlantico, e anche in altri scritti, ne compaiono alcuni vicini alla cultura ermetica e astrologica, tra cui un volume intitolato *Sphera mundi*, che potrebbe riferirsi ad un'edizione del lavoro dell'astronomo medievale Giovanni Sacrobosco (1195-1256), listato anche nel *corpus astrologico* del curriculum universitario pavese (Azzolini 2013: 22-23).

Sono questi gli anni in cui Leonardo disegna l'*Uomo Vitruviano* (1490 c.), pratica le dissezioni e inizia il suo progetto di atlante anatomico, *De figura umana*, che, come noto, non porterà mai a termine. In questi anni, Leonardo si reca sovente alla biblioteca del Castello di Pavia, dove al secondo piano della Torre può ammirare – e con buona probabilità studiare – l'*ingegno* di Giovanni Dondi (1330-1388): un astrarium acquistato dal duca Visconti nel 1381: un “globo delle sfere celesti [...] un lavoro di divina speculazione”, come commenta l'amico Giovanni Manzini (1362- 1420 c.) in una lettera allo stesso Dondi (Bedini-Maddison 1966: 20-21).

Alcune delle note di Leonardo durante le sue visite alla biblioteca ducale di Pavia risalgono proprio agli anni tra il 1489-90: gli anni dell'*ingegno* del suo *Paradiso*. L'ipotesi che Leonardo si sia ispirato all'astrario del Dondi per ripensare al modello di scena brunelleschiano per il dramma religioso fiorentino e progettare il suo paradiso pagano per lo spettacolo milanese è, dunque, altamente probabile. Da uno studio di J. Price, ripreso poi da Silvio Bedini e Francis Maddison, è stato riconosciuto un quadrante di un astrario – quello di Venere e del Sole – in uno dei disegni leonardeschi raffigurante un meccanismo con tre ingranaggi montati su una ruota dentata (foglio 92 verso di MS L della Bibliothèque de l'Institut de France). Recentemente Luca Garrai, ha avanzato l'ipotesi che il disegno di Leonardo del codice Atlantico 956 *recto* documenti il meccanismo di un orologio astronomico. Sul foglio ci sono alcune note autografe: accanto alla sezione di un mezzo uovo, compare la scritta “zodiaco”; all'interno dei cerchi è scritto “Terra” e, ancora, “Mercurio”,

“Luna” e “Venere”. Lo schizzo potrebbe, in effetti, rappresentare un modello di riferimento anche per il sistema di rotazione del paradiso leonardesco, se – propone Garrai – sostituiamo la “Terra” con “Giove” e aumentiamo il numero di cerchi da 3, come risulta nello schizzo, a 7, come narrato nelle cronache della festa leonardesca per il Moro (Garrai 2014). Tuttavia, il riferimento al noto astrarium del Dondi (o altro orologio astronomico) come modello del *Paradiso* leonardesco, trova, a mio avviso, la sua significanza non tanto, o non solo, alla luce della possibilità di svelamento delle forme meccaniche e sceniche dell'*ingegno* di Leonardo (sia pure importanti), ma primariamente per il valore concettuale e simbolico che questo modello implica nella società e vita politica e culturale del tempo e nel definirsi di una nuova idea di teatro e dei suoi sistemi di memorabilità, che merita ancora qualche indugio nel passaggio conclusivo di questo breve racconto.

La memoria. Il progetto del *Theatrum mundi*

Il *Paradiso* pagano di Leonardo consolidò un'usanza e allo stesso tempo la rinnovò, ispirando nuovi modelli per la scena che traducono in azione un'idea emergente di teatro. La tradizione degli *intermezzi* durante i banchetti e dello spettacolo mitologico aveva già avuto esempi illustri. Memorabile fu, ad esempio, il banchetto nuziale di Costanzo Sforza (1447-1483) con Camilla d'Aragona a Pesaro nel 1475: similmente al *Paradiso* di Leonardo, Giove, Apollo (Sole) e gli altri dei dell'Olimpo vennero a rendere omaggio alla coppia reale in una sequenza di atti performativi documentata dal prezioso codice miniato Urbinate Latino 899 (Guidobaldi 1993: 25-35 e Bridgeman 2013). A Firenze nel 1480, il trionfo dei sette pianeti e degli dei fu organizzato per le strade della città (Ventrone 2001). Nella stessa Milano un paradiso pagano aveva dato vita ad una serie di apparizioni sulla soglia del sagrato del Duomo nel 1423 (Mazzocchi Doglio *et al.* 1983: 41-42).

Nel caso del *Paradiso*, tuttavia, Leonardo, introdusse questi elementi performativi, letterari e figurativi adeguandoli alle convenzioni della cerimonia diplomatica, separando, da un lato, la rappresentazione teatrale dal banchetto nuziale e introducendo, dall'altro, l'iconografia

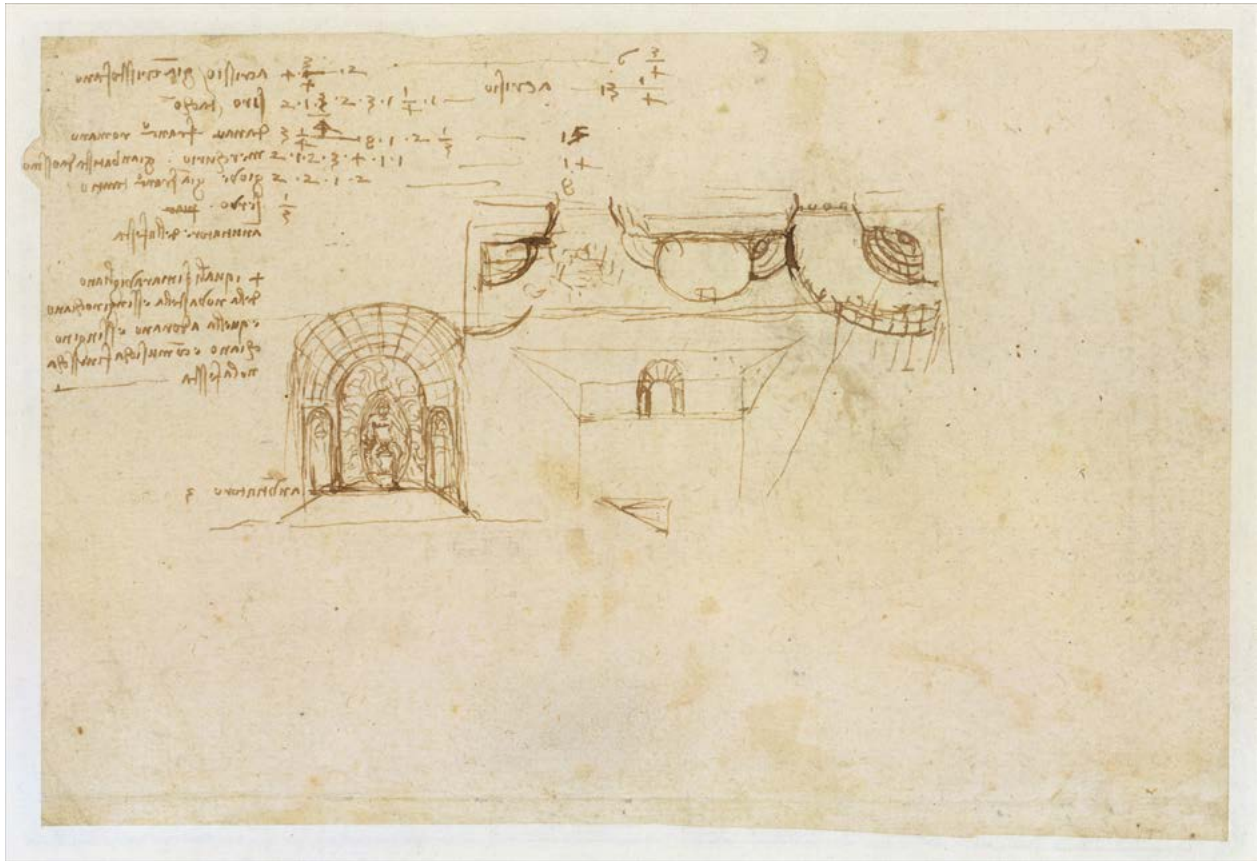


Fig. 2. Disegni e appunti per la *Danae* di Baldassarre Taccone. New York, Metropolitan Museum.

degli spettacoli di strada nell'intimità della sala 'privata'. Ne risulta un programma complesso sia a livello drammaturgico e nella sequenza simbolica-antiquaria delle apparizioni che, infine, nell'invenzione e uso delle macchine sceniche, che Leonardo sembra includere come parte di un suo 'repertorio' di scena, nelle riprese del *Paradiso* ad Amboise (1515) e a Cloix (1518), ma anche in occasione delle nuove altre messinscene milanesi da lui firmate.

È nota la collaborazione dell'artista fiorentino con Baldassarre Tacconi (1461-1521) per la *Danae* allestita il 31 gennaio 1496 a Milano, nella casa del Conte di Caiazzo Francesco Sanseverino (1450-1501). Per l'occasione Leonardo crea un ingegno meccanico che doveva essere molto simile a quello del *Paradiso* del 1490, con Giove al centro della scena, come illustrato nel disegno conservato al Metropolitan Museum di New York.

Secondo Pedretti, ruote di elevazione, ingranaggi meccanici e appunti per la messinscena della *Danae* sono inclusi pure nel f. 358 verso del Codice Atlantico, dove compare anche uno studio di scena prospettica comica classica: una delle prime scenografie umanistiche, successivamente codificata da Sebastiano Serlio (1475-1554) e

Bramante (Pedretti 1978: 291).

Un altro paradiso – il "paradiso di Plutone" – è tratteggiato da Leonardo nei disegni del Codice Arundel f. 231 verso legati probabilmente, come noto, alla rappresentazione della *Fabula de Orpheus* di Poliziano: un grande palcoscenico girevole, rotante su un asse centrale, rivela al suo interno "il paradiso – per l'appunto – di Plutone", dove Euridice è imprigionata (Povoledo 1975: 343; Marzocchi Doglio *et al.* 1983: 55-62).

E ancora il moto dei pianeti prende forma e vita in occasione dell'ingresso trionfale di Francesco I a Lione (1507), per il quale Leonardo inventa anche il famoso leone meccanico, simbolo di forza e regalità, che muove alcuni passi verso il sovrano e poi apre la cassa, da cui sgorgano i gigli di Francia. In cielo, un sole illumina la scena grazie ad un ingegno meccanico, che sposta il sole e le nuvole da est a ovest per scandire le ore del giorno misurate durante il corso della rappresentazione teatrale, al suono di una musica sublime e celeste. Similmente, un sole sorge e tramonta nella sala del Senato del palazzo sforzesco a Milano nel 1548, in occasione del passaggio del figlio di Carlo V (1500-1558), Filippo II (1527-1598), segretamente investito l'anno precedente del titolo di duca di

Milano. Il movimento meccanico del sole segna il passare del tempo nella finzione teatrale della commedia, per mezzo, anche in questo caso, di un ingegno scenico che muove insieme sole e nuvole e dirige la discesa di Mercurio annunciatore della commedia, firmata da Nicolò Secco (1510-1560). Una scena di città – Venezia – è descritta per la rappresentazione teatrale, a cui Maria Ines Aliverti associa un disegno di scena comica, a lungo attribuito a Serlio, ma ritenuto dalla studiosa di mano di Secco (Aliverti 2008).

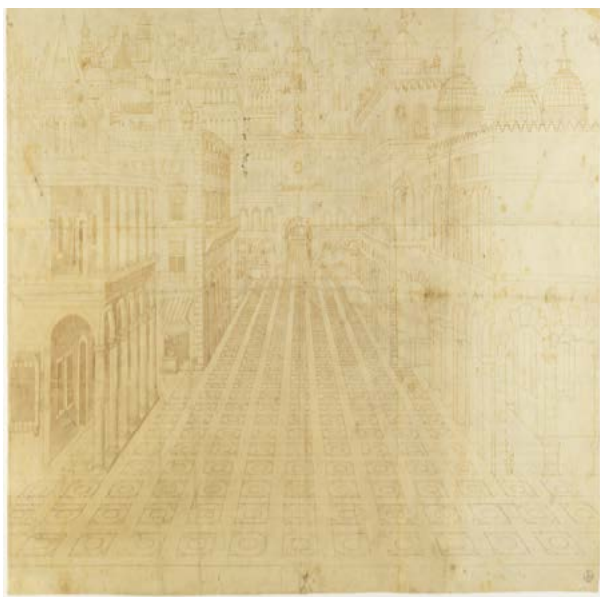


Fig. 3. Veduta prospettica della Piazzetta San Marco a Venezia, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Inv. GDSU n. 5282 A. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo con divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

L'ingegno dei moti dei pianeti si era con buona probabilità ispirato, come ho proposto in altra sede, all'orologio del Dondi, di cui Carlo V aveva fatto costruire in questi anni una copia riveduta per la sua collezione imperiale (Bortoletti 2020 *in press*). L'interesse di Carlo V per i mappamondi e per le sfere celesti gli orologi astronomici aveva contribuito alla creazione del suo mito. L'orologio astronomico, legato al tema della *concordia principum*, era una delle varianti dell'iconografia imperiale di Carlo V, rintracciabile in molti ritratti ufficiali dell'imperatore, immediatamente prima o dopo il 1548.

Leonardo è morto da quasi trent'anni e l'intero assetto politico europeo e nel Mediterraneo ha registrato nuovi – drammatici – eventi e stabilito nuove alleanze. Ma nello spettacolo milanese del 1548, il *Paradiso* di Leonardo per gli Sforza, le

elaborazioni dei suoi modelli concettuali e tecnici per la scena, le sue ricerche tra sapere umanistico, scientifico e medico, sembrano prendere nuova forma e vita, attivando nuovi segni, simboli, significati nelle nuove situazioni di spettacolo e di rituali politici e sociali.

Questi apparati effimeri sono esempi di eccellenza e al tempo stesso di eccezionalità, ma su questa effimera eccezionalità prende sostanza la materialità del teatro¹⁰.

Nella giornata del 13 gennaio del 1490, a Milano, nel 'microcosmo terrestre' della sala privata degli Sforza, Leonardo aveva animato un 'globo delle sfere celesti' in un'armonica unione di moti, suoni e luci e, tenendo a mente i modelli brunelleschiani del dramma religioso fiorentino e adattando con la poesia del Bellincioni la materia antica del mito, aveva proposto a celebrazione del suo nuovo mecenate una nuova visione del mondo in forma di drammaturgia: un nuovo *theatrum mundi*. Un teatro che riappare sotto nuova forma nella nuova scena politica milanese di metà cinquecento. Un teatro che nella Venezia cinquecentesca si stava materializzando come edificio teatrale reale, sebbene ancora provvisorio, di forma circolare, decorato esternamente e internamente di segni celesti e del globo, fluttuante nelle acque della laguna da piazza San Marco lungo il Canal Grande per le occasioni speciali di celebrazione e spettacolo. Questo teatro porta con sé l'idea di un complesso programma poetico, sonoro, visivo e insieme politico, che seleziona e riattiva l'eredità del mondo antico nei segni di un nuovo sapere, che mirava ad essere universale, e in uno spazio scenico, che si poneva come luogo privilegiato di memorabilità.

Questo fu il *Paradiso* di Leonardo tra terra, cielo e mito.

Bibliografia

Documenti d'Archivio

- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms Urbinatense Latino 899.
 Firenze, Biblioteca Nazionale di Firenze, Mgl XVII. 17.
 London, British Library, Codice Arundel 263.
 Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico.
 Modena, Biblioteca Estense, Codice Ital. n. 521,

segn. A J. 4, 21.

Libri, capitoli di libro e articoli

AA.VV. *Milano nell'età di Ludovico il Moro*. Atti del convegno internazionale (28 febbraio - 4 marzo 1983), 2 voll. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 1983.

Aliverti, Maria Ines, *Una scena di città attribuita a Sebastiano Serlio*, Pisa, ETS, 2008.

Angiolillo, Marialuisa, *Leonardo feste e teatri*, con una introduzione di Carlo Pedretti, Napoli, Società ed. Napoletana, 1979.

Azzolini, Monica, "The political uses of astrology: predicting the illness and death of princes, kings and popes in the Italian Renaissance", *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, XLIS 2010: 135-45.

Azzolini, Monica, *The Duke and the Stars: Astrology and Politics in Renaissance Milan*, I Tatti studies in Italian Renaissance history, Cambridge, Harvard University Press, 2013.

Bedini, Silvio - Maddison, Francis, "Mechanical Universe: The Astrarium of Giovanni de' Dondi", *The American Philosophical Society*, n.s. LVI, 1966: 1-69.

Bellincioni, Bernardo, *Sonetti, canzoni, capitoli*, Milano, 1493.

Bellincioni, Bernardo, *Le Rime*, a cura di Pietro Fanfani, Bologna, Romagnoli, 1876-78.

Bologna, Giulia, *Milano e gli Sforza. Gian Galeazzo Maria e Ludovico il Moro (1476-1499)*, Milano, Rizzoli, 1983.

Bongrani, Paolo, *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca: una raccolta di studi*, Parma, Istituto di Filologia moderna, 1986.

Bortoletti, Francesca, "Emblemi e Festa. Le giostre mediceetrafabule, forme e figure", *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, a cura di Francesca Bortoletti e Annalisa Sacchi, Bologna, Baskerville, 2018: 91-127.

Bortoletti, Francesca, "Concordia principum: The Triumphal Entry of Prince Philip into Milan (1548)", *Charles V, Prince Philip, and the Politics of Succession Imperial Festivities in Mons and Hainault, 1549*, a cura di Margaret M. McGowan e Margaret Shewring, London, Brepols, 2020 (in press).

Bortoletti, Francesca - Gobbo, Beatrice - Elli, Tommaso - Gerbino, Giuseppe - Ciuccarelli, Paolo, "Venezia, la 'festa mobile': per un Atlante

in fieri", *Engramma*, CLX (2018), poi stampato Venezia, Edizioniengramma, 2019: 47-88.

Bortoletti, Francesca - Gobbo, Beatrice - Elli, Tommaso - Gerbino, Giuseppe - Ciuccarelli, Paolo, "Ephemeral Renaissance: A Multilevel Atlas of Digital Atlas for Performing Arts", *New Technologies in Medieval and Renaissance Studies*, a cura di Randa El Khatib e Carolibe Winter, New York, ITER Press, 2020 (in press).

Bridgeman, Jane, *A Renaissance Wedding. The Celebrations at Pesaro for the Marriage of Costanzo Sforza & Camilla Marzano d'Aragona (26-30 May 1475)*, London, Turnhout, 2013.

Cordera Paola, *L'architettura, le feste e gli apparati. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, Milano, De Agostini, 2010.

Dionisotti, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

Garrai, Luca, *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci*, Milano, La Vita felice, 2014.

Guibobaldi, Nicoletta, "Music et danse dans une fête 'humaniste': les noces de Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona (Pesaro 1475)", *Actes du Colloques Musique et Humanisme*, Paris, Presse de l'Ecole Normale Supérieure, 1993: 25-35.

Keele, Kenneth D. - Pedretti, Carlo (a cura di), *Leonardo da Vinci 1452-1519. Corpus of the anatomical studies in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London/New York, Johnson Reprint Co, 1978-80.

La Rocca, Patrizia, "La festa del Paradiso (Milano 1490): un esempio storico di drammaturgia coreutica", in Pontremoli, Alessandro (a cura di), *Drammaturgia della danza*, Milano, Euresis, 1997: 37-49.

Lin, Erika T., "Introduction: Materializing the immaterial", *Shakespeare and the materiality of the performance*, New York, Palgrave, 2012: 3-22.

Mazzocchi Doglio, Mariangela - Tintori, Giampiero - Padovan, Maurizio - Tiella, Marco (a cura di), *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, catalogo della Mostra (Milano, 2 luglio - 16 ottobre 1983), Milano, Electa, 1983.

Pedretti, Carlo, *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1978.

Pontremoli, Alessandro - La Rocca, Patrizia, *Il ballare lombardo: teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1987.

Pontremoli, Alessandro, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società*



- di corte del XV secolo*, Macerata, Edizioni Ephemera, 2011.
- Povoledo, Elena, "Origini e aspetti della scenografia in Italia", in Pirrotta, Nino, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975: 335-460.
- Smith, Pamela H., "The Matter of Ephemeral Art: Craft, Spectacle, and Power in Early Modern Europe," in *Renaissance Quarterly* 73 (2020): 78-131.
- Solmi, Edmondo, "La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincioni (13 gennaio 1490)", *Archivio Storico Lombardo*, s. IV, XXXI, 1904: 75-89.
- Tissoni Benvenuti, Antonia e Mussini Sacchi, Maria Pia, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET, 1983.
- Trexler, Richard C., *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Cornell University Press, 1980.
- Ventrone Paola, *Le tems revien. L tempo si rinnova: feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Milano, Silvana, 1992.
- Ventrone, Paola, "Una visione miracolosa e indicibile": nuove considerazioni sulle feste di quartiere," in Elvira Garbero Zorzi e Mario Sperenzi (a cura di), *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici*, Firenze, Olschki, 2001: 39-51.
- Ventrone, Paola, "Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età Viscontea e Sforzesca," *Studia Borromaica: saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età moderna*. Roma, Bulzoni, 2013: 247-82.
- Ventrone, Paola, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016.
- Winternitz, Emanuel "The performer. Improviser, teacher of music, organizer of stage and entertainments", *Leonardo da Vinci as Musician*, New Haven-London, Yale University Press, 1982

Notes

- 1 Il presente articolo è parte di uno studio sulle messinscencine leonardesche all'interno del progetto sull'Atlante digitale della festa e dell'effimero rinascimentale diretto da chi scrive (<https://italianacademy.columbia.edu/frida>). Bortoletti *et al.* 2018-19; Bortoletti *et al.* 2020 *in press*.
- 2 Sulla cultura milanese nell'età di Ludovico il Moro e sugli interventi leonardeschi come 'maestro di cerimonie', scenografo, architetto, si rimanda, tra gli altri, a Pedretti 1978; Angiolillo 1979; Mazzocchi Doglio *et al.* 1983; Atti 1983; Tissoni Benvenuti-Mussini Sacchi 1983: 9-26; Bongrani 1986; Pontremoli-LaRocca 1987; Cordera 2010; Ventrone 2013: 247-82 e bibliografia interna.
- 3 A partire dagli studi pionieristici di Warburg e Burckhardt gli studi sulla festa hanno trovato un momento di riflessione importante nei lavori di Jacques Jacquot, Francis Yates e della 'nuova' storiografia teatrale e, ancora, nei progetti promossi dalla Society for European Festivals Research (SEFR Book Series) diretta da Ronnie Mulryne.
- 4 Bellincioni 1493: 148; Idem 1876-78: 208, da cui si cita. La cronaca di Trotti è trascritta in Solmi 1904: 75-89 (80-89) dal Cod. Ital. n. 521, segn. A J. 4, 21 della Biblioteca estense. La descrizione di Calco è pubblicata in Mazzocchi Doglio *et al.* 1983: 41-76.
- 5 Sulla *Festa della Paradiso* si vedano oltre a Solmi 1904; Angiolillo 1979; Ventrone 2013: 247-82. Sull'analisi dell'apparato scenografico si sono concentrati anche La Rocca 1997; Pontremoli 2011; Garrai 2014.
- 6 Quattro anni dopo, nel 1494, Gian Galeazzo muore (in circostanze incerte), Ludovico diviene duca di Milano e continua la sua politica festiva usando il teatro e la festa come strumento di affermazione del suo potere nel ducato e sulle altre città-stato.
- 7 Sul paradiso brunelleschiano cfr. Ventrone 2001: 30-51 e la bibliografia ivi contenuta. L'ipotesi di ripresa degli ingegni del Brunelleschi da parte di Leonardo era stata avanzata da Povoledo 1975: 335-460 (346-48).
- 8 Sulle giostre mediche del 1969 e 1975 sono state scritte molte pagine. Mi permetto di rimandare al mio recente studio su questo 'dittico medico' e alla bibliografia interna: Bortoletti 2018: 91-127.
- 9 Già a Firenze Leonardo ebbe occasione di familiarizzare con i testi del *Corpus Hermeticum*, giunti da Costantinopoli e apprezzati da Cosimo il Vecchio, quindi tradotti da Marsilio Ficino. Sugli studi anatomici di Leonardo da Vinci la bibliografia è molto ampia e ci limitiamo a rimandare all'edizione Keele-Pedretti 1978-80.
- 10 Sui temi dell'effimero si veda Lin 2012: 3-22; Smith *et al.* 2020: 78-131.