

PAOLA VENTRONE

PARADISI E VOLI ANGELICI NELLO SPETTACOLO  
E NELL'ICONOGRAFIA IN ITALIA NEL LUNGO  
QUATTROCENTO\*

Nella Firenze del XV secolo furono elaborate varie tipologie di spettacoli religiosi (dalla celebrazione identitaria di San Giovanni Battista, a quella dei Magi, alle feste di Oltrarno, alle sacre rappresentazioni) particolarmente significative, sul piano storico e interpretativo, perché evidenziano come la loro diversità, nella scelta degli strumenti performativi e tecnici adoperati, dipendesse non da generiche ragioni di allestimento, ma dagli specifici messaggi che organizzatori e committenti volevano comunicare agli spettatori.<sup>1</sup>

Nel Quattrocento il sistema della comunicazione era in buona misura, seppur non esclusivamente, fondato sull'interazione fra predicazione, arti figurative e teatro, il cui scopo comune convergeva nella necessità di 'insegnare, dilettere e commuovere'.<sup>2</sup> Il teatro religioso era una sintesi degli altri due mezzi, poiché riuniva la suggestione della parola all'emozione delle immagini sacre in movimento, dimostrandosi lo strumento sicuramente più efficace per la sua capacità di coinvolgere gli spettatori. Per questa ragione esso contribuì fortemente a plasmare la sensibilità dei fedeli, agendo sui loro sentimenti, sulla loro memoria e sulla loro empatia.

In particolare, ad alcuni spettacoli fiorentini – che andremo a considerare con il supporto di raffronti figurativi utili per evocarne la dimensione visiva, altrimenti effimera – va riconosciuto il peculiare e importante obiettivo di

\* A Stefano Mazzoni, insostituibile amico e compagno di strada di una vita.

1. Per un'analisi approfondita di tutte queste feste mi permetto di rimandare a P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016, che riporta anche la citazione estesa delle fonti sugli spettacoli fiorentini analizzati.

2. «Docere, delectare, flectere»: questo doveva essere il fine ultimo della retorica omiletica, estensibile a tutte le altre forme di comunicazione educativa del periodo, secondo l'arcivescovo fiorentino Antonino Pierozzi, che riprendeva l'affermazione ciceroniana filtrata attraverso Agostino e Tommaso d'Aquino. Cfr. P. HOWARD, *Beyond the Written Word. Preaching and Theology in the Florence of Archbishop Antoninus, 1427-1459*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 114-115 e passim.

aver voluto alimentare la fede degli spettatori creando un nuovo immaginario del paradiso che non esisteva prima della loro istituzione: i paradisi fiorentini produssero, infatti, un radicale cambiamento di percezione visiva e di immaginario mentale nelle arti figurative italiane del rinascimento, coniugando insieme fede ed emozione.

### 1. *I paradisi delle feste di Oltrarno*

Le feste del quartiere di Oltrarno – *Annunciazione, Ascensione e Pentecoste* –, allestite da tre confraternite nelle chiese rispettivamente di San Felice in Piazza, di Santa Maria del Carmine e di Santo Spirito, sono fra le più antiche rappresentazioni istituzionalizzate di cui si abbia notizia, in quanto instaurate, nel primo trentennio del Quattrocento, durante il reggimento oligarchico guidato dalla famiglia Albizzi. Il loro interesse risiede nel fatto che esse impiegavano macchine sceniche, molto complesse e di assoluta avanguardia per l'epoca, progettate per realizzare da un lato una visualizzazione tridimensionale del paradiso – con angeli, nuvole, luci e suoni –, dall'altro un collegamento fra il cielo e la terra attraverso sistemi ascensionali in movimento. Su queste rappresentazioni esiste una ricca documentazione descrittiva e contabile che ne ha reso possibile una ricostruzione piuttosto attendibile, supportata dal riscontro con alcune testimonianze figurative coeve.

Delle tre mi limiterò a considerare quella dell'*Ascensione*, sia perché è la più documentata, sia perché costituì probabilmente l'archetipo scenotecnico delle altre due in quanto più antica. È, infatti, ricordata per la prima volta intorno al 1390 e descritta come un semplice apparato ascensionale che innalzava un uomo, in figura di Cristo, fino al tetto della chiesa del Carmine.<sup>3</sup> Dopo questa isolata notizia, le descrizioni e i libri di spese che ne trasmettono la memoria attestano che la festa, dagli anni Venti del Quattrocento, fu allestita, quasi annualmente, dalla compagnia di Santa Maria delle laudi detta di Sant'Agnese.

La semplice macchina tardo-trecentesca dovette costituire l'iniziale nucleo scenotecnico della rappresentazione che fu in seguito arricchita dal contributo di artisti di primo piano – fra i quali Masolino, Filippo Lippi, Neri di Bicci, Benozzo Gozzoli, Piero del Massaio, Giovanni di Ser Giovanni detto 'Scheggia' (il fratello di Masaccio), Sandro Botticelli – come riportano i libri contabili della confraternita.<sup>4</sup> Nella seconda edizione giuntina delle *Vite de'*

3. Cfr. la novella LXXII di F. SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, a cura di E. FACCIOLO, Torino, Einaudi, 1970, p. 188.

4. Pubblicati da N. NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*,

più eccellenti pittori scultori ed architettori (1568), Giorgio Vasari attribuì il perfezionamento degli ‘ingegni’ (termine tecnico che definiva questo tipo di apparati nelle fonti coeve) a Filippo Brunelleschi e una loro ulteriore revisione a Francesco d’Angelo detto il Cecca nella seconda metà del ‘400.<sup>5</sup> Essi vennero parzialmente riusati e rielaborati fino in piena età granducale.<sup>6</sup>

Un primo arricchimento dell’apparato è attestato nel 1422, quando lo spettacolo fu montato in maniera più complessa rispetto a quella evocata dal Sacchetti. In quell’occasione, infatti, non solo un uomo vivo, nelle vesti di Cristo, fu innalzato perpendicolarmente fino alle volte della chiesa, ma comparve anche un nuovo ingegno: la nuvola animata da angeli dipinti che scendeva verso di lui, illuminandosi con piccole lanterne al momento dell’incontro.<sup>7</sup> Vi erano inoltre dei figuranti, tutti rigorosamente maschi, che impersonavano Maria Vergine, Maria Maddalena e i dodici apostoli. La festa era piaciuta e il testimone si augurava che sarebbe stata rifatta ancora, lasciando così intendere che la sua istituzione fosse recente.<sup>8</sup> In questa edizione, dunque, erano stati

Firenze, Olschki, 1996, vol. II, *Appendix III* (commentati ivi, vol. I, pp. 45-155). Non apporta novità all’interpretazione degli ingegni e della loro funzione comunicativa la sua recente opera: ID., *Making a Play for God: The ‘Sacre Rappresentazioni’ of Renaissance Florence*, Toronto, Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2021, in partic. cap. 2. *Plays in Churches* (vol. I, pp. 89-155).

5. Cfr. G. VASARI, *Vita di Filippo Brunelleschi e Vita del Cecca*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. MILANESI, Firenze, Sansoni, 1906, rispettivamente vol. II, pp. 327-394 e vol. III, pp. 195-212. Sarebbe fuorviante, rispetto all’obiettivo del presente contributo, soffermarsi sul dibattito problema dell’autografia brunelleschiana degli ingegni, a proposito della quale mi limito a segnalare che si contrappongono due diverse linee interpretative, l’una favorevole, sostenuta da chi scrive (cfr. VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 82-85 e, relativamente alle feste per il Concilio del 1439, pp. 137-140), l’altra contraria proposta da NEWBIGIN, *Making a Play for God*, cit., vol. I, p. 93 (cito solo l’ultimo dei molti interventi nei quali la studiosa ha ribadito la propria posizione negativa sempre con le medesime argomentazioni).

6. Per le riprese degli ingegni in età granducale cfr. NEWBIGIN, *Feste d’Oltrarno*, cit., vol. I, pp. 209-218; e ID., *Greasing the Wheels of Heaven: Recycling, Innovation and the Question on “Brunelleschi’s” Stage Machinery*, «I Tatti Studies», 11, 2007, pp. 201-241.

7. Nel 1425 i libri di spesa ricordano un pagamento al pittore Masolino per dipingere gli angeli che giravano nella nuvola. Cfr. NEWBIGIN, *Feste d’Oltrarno*, cit., vol. II, p. 291.

8. «Giovedì, a dì 21 di maggio 1422, il dì dell’Assentione e lla vilia dinanzi, si fecie una solenne e bella festa al Charmino nella chiesa, e andò uno huomo vivo in vecie di misser Domenedio in cielo, et fu tirato dalle volte insino al palchetto et rasente il tetto pello diritto, e tutti atti e similitudine si fecie a vicie della Nostra Donna et di Santa Maria Maddalena e di dodici apostoli, la quale festa fu tenuta bella. Et dimolti ingengni è intorno alla nughola, che quando la nughola viene in giù e [n]vecie Cristo, in su acchoçandosi insieme s’acciende molti chandele e così altri similitudine d’angioli, come sarà noto a chi vederà la detta festa se a dDio piacerà lascialla seguire» (Pagolo di Matteo PETRIBONI e Matteo di Borgo RINALDI, *Priorista (1407-1459), With Two Appendices (1282-1406)*, edited with an Introduction by J.A. GUTWIRTH,

potenziati, o introdotti *ex novo* come per la nuvola, gli elementi spettacolari e quelli drammatici, con particolare enfasi posta sull'impianto aereo e sulla sua illuminazione, sulla componente musicale degli strumenti e delle voci, sulla presenza delle Marie e degli apostoli.

Dal 1422 gli ingegni dell'*Ascensione* furono ulteriormente perfezionati, fino ad assumere la configurazione, di fatto definitiva quanto alla struttura scenotecnica,<sup>9</sup> descritta nel 1439 dal vescovo russo Abramo di Suzdal, giunto a Firenze per il Concilio di unione fra le Chiese Occidentale e Orientale.<sup>10</sup> Vale a dire che la sostanziale ristrutturazione dell'intero apparato scenico dovette essere messa a punto in quel breve torno di anni significativamente corrispondente al periodo in cui Masolino e Masaccio lavoravano alla Cappella Brancacci, Filippo Lippi svolgeva il suo apprendistato come frate del convento del Carmine, mentre Brunelleschi procedeva alla costruzione della Sacrestia vecchia nella chiesa di San Lorenzo e attendeva alla cupola di Santa Maria del Fiore.

Nel suo insieme l'apparato visto dal prelado ortodosso, unico testimone oculare quattrocentesco, era costituito da quattro luoghi deputati, due terrestri e due celesti (fig. 1).<sup>11</sup> I primi sfruttavano, come palcoscenico, il tramezzo

texts transcribed by G. BATTISTA and J.A. G., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2001, pp. 150-151, corsivo mio).

9. Come attestano le puntuali annotazioni dei registri della compagnia dell'Agnese: NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno*, cit., vol. II, pp. 288-362.

10. Per questa descrizione, in traduzione italiana letterale con testo a fronte in cirillico, e per la ricostruzione della sua complessa tradizione testuale, cfr. VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 387-397 e 369-374; ivi, pp. 121-140, è interpretato il messaggio teologico e propagandistico espresso dalle rappresentazioni dell'*Annunciazione* e dell'*Ascensione* realizzate appositamente per il Concilio. La descrizione è pubblicata in traduzione inglese, dalla medesima versione cirillica presentata a fronte, in P. VENTRONE, *Theatre, Religion and Propaganda: The Sacred Plays for the 1439 Ecumenical Council in Florence*, in *Religiöses Wissen im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Schauspiel*. Atti del convegno internazionale (Tübingen, 8-10 aprile 2019), a cura di K. RIDDER, B. VON LÜPKE e M. NEUMAIER, Berlin, Schwabe Verlag, 2021, pp. 29-96: 65-88.

11. La ricostruzione dell'apparato qui riprodotta rielabora la *maquette* dell'*Ascensione*, priva del secondo cielo, presentata alla mostra *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi Vasari Buontalenti Parigi*, catalogo a cura di M. FABBRI, E. GARBERO ZORZI e A.M. PETRIOLI TOFANI, introd. di L. ZORZI (ordinatore) (Firenze, 31 maggio-31 ottobre 1975), Milano, Electa, 1975, pp. 59-62 (fig. 2). A questa base ho sovrapposto, mediante un rudimentale montaggio fotografico, alcuni particolari di figurazioni coeve che consentono una migliore comprensione della sua effettiva conformazione scenica. Ho approntato questa *maquette* fondandomi sulla collazione fra la dettagliata testimonianza oculare di Abramo di Suzdal, i libri contabili della compagnia dell'Agnese e la testimonianza seriore di Giorgio Vasari, contenuta nelle sopra citate *Vite* di Brunelleschi e del Cecca. Il primo cielo a cupola è ripreso, con un lieve intervento sulla profondità prospettica, da Francesco Botticini, *Assunzione della Vergine*, 1475 ca., London, National Gallery (fig. 3); la nuvola dalla xilografia del *Giudizio finale* ([Beato SIMONE DI CASSIA], *Epistole et Evangelii* [...]), Firenze, per Ser Lorenzo de' Morgiani & Giovanni di Magontia, ad instantia di Ser Piero Pacini

in muratura che allora separava, nelle chiese conventuali, lo spazio concesso ai fedeli dal coro riservato al clero.<sup>12</sup> Sulla sinistra, rispetto allo sguardo del pubblico, si trovava un castello che indicava, per metonimia, la città di Gerusalemme, dalla quale, all'inizio dell'azione, uscivano Gesù, le Marie e gli apostoli; sulla destra era collocato il monte degli Ulivi dal quale Cristo doveva ascendere al Padre.<sup>13</sup> I luoghi celesti, ossia gli elementi scenici di maggior attrazione, riproducevano due paradisi animati da fanciulli vestiti da angeli, da cherubini e serafini dipinti, da suoni e canti e da lumicini a olio che proiettavano la luce sfolgorante delle stelle secondo il modello immaginato da Dante nella *Commedia*. L'uno, identificato nei libri di spese come «cielo della nuvola o cielo tondo», che qui chiameremo 'primo cielo' o 'paradiso', era collocato fra le capriate del tetto, perpendicolarmente sopra il monte degli Ulivi, a destra del tramezzo rispetto allo sguardo degli spettatori; l'altro, il «paradiso degli agnoli», cioè il 'secondo cielo', o 'empireo', era incassato in alto nella parete dell'abside, in corrispondenza dell'altare maggiore. Il pubblico, radunato nella navata della chiesa al di qua del tramezzo, guardava lo spettacolo che si svolgeva in alto di fronte a lui.

All'inizio della rappresentazione Gesù, le Marie e gli apostoli uscivano dal castello e percorrevano il tramezzo fino a raggiungere il monte degli Ulivi, ai piedi del quale si sedevano. Gesù si accomiava da loro, salendo sul colle. All'improvviso, un fragoroso rumore di tuono, che richiamava l'attenzione degli spettatori, annunciava l'apertura del primo cielo (fig. 3), che aveva la forma di una cupola. Al suo interno appariva Dio con la corte angelica: tutti sembravano volare sospesi nell'aria, perché i supporti di ferro che li reggevano erano artificialmente nascosti da bambagia, in modo da suscitare la meraviglia del pubblico presente. Da questo primo cielo, con un sistema trainante di corde, pulegge e argani, mutuati dalla carpenteria navale ed edile, scendeva perpendicolarmente verso il monte degli Ulivi una macchina a forma di nuvola (fig. 4), con due angeli vivi, che doveva accogliere il Salvatore. Nel frattempo, legato ad altre corde, Gesù veniva innalzato fino a metà del tragitto, dove incontrava la nuvola e vi saliva sopra, provocando l'accensione di molte

da Pescia, 27 luglio 1495) (fig. 4); il secondo cielo piatto da Giovanni di Ser Giovanni detto Scheggia, *Trionfo dell'Eternità: Santissima Trinità*, 1460 ca., Firenze, Museo di palazzo Davanzati (fig. 5); la coppia di angeli confortatori dall'affresco di Pintoricchio raffigurante la *Glorificazione di San Bernardino da Siena*, Roma, Basilica di Santa Maria in Ara Coeli, Cappella Bufalini, 1486-1488 ca. (fig. 6).

12. Se ne può vedere un esempio figurativo nell'affresco di Giotto, *Il presepio di Greccio* (Assisi, Basilica Superiore).

13. Non mi soffermo sulla struttura di legname di questi due luoghi per essere stata illustrata da NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno*, cit., vol. I, passim.

piccole lucerne a olio. Arrivato al Padre suo, il paradiso si richiudeva e non si vedeva più nulla.

Aveva allora inizio la seconda parte della rappresentazione con il disvelamento dell'empireo (fig. 5), formato da un dispositivo di dischi concentrici, di misura progressivamente crescente e disposti verticalmente rispetto alla parete dell'abside, che giravano velocemente, illuminati da una moltitudine di piccole lanterne e sempre animati da angeli musicanti. Davanti a questi cieli rotanti appariva Dio Padre in gloria con il Figlio seduto in grembo, a rappresentare l'immagine della Trinità, come nel dipinto dello Scheggia qui richiamato. Dall'empireo, lungo altre funi, due bambini vestiti da angeli 'volavano', sospesi nel vuoto, fino al tramezzo della chiesa, seguendo un percorso longitudinale (fig. 6): erano i confortatori, mandati dalle tre Persone Trinitarie, che annunciavano agli apostoli e alle Marie l'avvenuta Ascensione. Assolto il loro compito, gli angioletti tornavano nel secondo cielo, continuando a cantare e a muovere le ali come se volassero; poi il drappo si richiudeva dietro di loro, nascondendo nuovamente la visione celestiale, mentre le Marie e gli apostoli rientravano nel castello-Gerusalemme dal quale lo spettacolo era iniziato.

Negli anni Venti del Quattrocento i cieli e le nuvole erano, dunque, ingegni del tutto nuovi. Possiamo solo immaginare l'effetto emotivo dirompente che essi dovettero provocare nel pubblico di allora, per la presenza sia degli angeli bambini, sia delle luci, sia della folla dei cherubini e serafini dipinti, sia delle musiche celestiali, sia, infine, per l'effetto del librarsi nel vuoto di tutti questi personaggi che doveva apparire miracoloso. Per questa ragione essi influenzarono profondamente l'immaginario dei fiorentini e degli artisti in particolare, come nelle testimonianze figurative fin qui considerate e in quelle che vedremo.

Dal punto di vista parenetico la funzione di questi apparati non era quella di insegnare qualcosa al fedele in termini di dottrina o di catechesi, ma di creare un immaginario del paradiso visualizzando l'ineffabile: ciò che, in teoria, non si poteva descrivere e, men che mai, rappresentare, ma solo accettare come atto di fede. Davanti alla visione del paradiso i fedeli dovevano emozionarsi e desiderare di andare in quel luogo di festa e di delizia, dopo il Giudizio finale, come ricompensa per le loro buone opere, esattamente come le rappresentazioni figurative e spettacolari dell'inferno assolvevano alla funzione opposta.

Ma perché due paradisi? Perché la loro doppia morfologia doveva rispondere alle differenti esigenze drammaturgiche delle due fasi dello spettacolo. Il primo cielo, strutturato come una calotta emisferica rivolta verso il basso, che evoca direttamente la cupola brunelleschiana della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo (fig. 7), era abitato dalle gerarchie angeliche che attorniavano il Padreterno, producendo un effetto visivo paragonabile, ad esempio, a quello dell'*Incoronazione della Vergine* di Piero del Pollaiuolo (fig. 8) o del dipinto, su analogo soggetto, di Sandro Botticelli (fig. 9). Nell'economia dell'azione tea-

trale la concavità verso il basso di questo paradiso serviva a ‘inghiottire’ Cristo, se mi si concede l’espressione, nascondendolo alla vista del pubblico al termine della sua ascesa perpendicolare nella nuvola dal monte degli Ulivi. Il secondo cielo, composto di dischi rotanti piatti e collocati verticalmente alle spalle della Trinità come in un suggestivo dipinto di Alesso Baldovinetti (fig. 10), serviva invece a dare una visuale frontale dell’empireo e a enfatizzare il volo longitudinale degli angeli confortatori verso il tramezzo.<sup>14</sup>

Fra le due morfologie del cielo, la seconda è certamente quella più arcaica, di derivazione bizantina ma ancora molto diffusa nella pittura romanica e tardo-gotica. Invece il cielo a cupola fu un’innovazione che divenne subito dominante nell’immaginario degli artisti grazie anche al suo impiego nelle altre feste di Oltrarno: *Annunciazione* e *Pentecoste*. Esso, a mio avviso, si diffuse in Italia proprio in seguito alla fortuna dell’ingegno attribuito a Brunelleschi e non si limitò a modificare l’iconografia del paradiso, ma riuscì a influenzare in maniera duratura tanto gli sviluppi illusionistici della macchinaria aerea manieristica e barocca (in Italia e in Europa) (fig. 11),<sup>15</sup> quanto quelli figurativi in generale e, in particolare, della decorazione pit-

14. Inspiegabilmente Nerida Newbiggin, che pure ha pubblicato i libri di spese e la maggior parte della documentazione finora conosciuta su questa festa (cfr. supra, nota 4), ha totalmente equivocato l’impiego dei due paradisi e la traiettoria dei loro collegamenti con il tramezzo, sostenendo che «we must [...] discard the traditional reconstruction of the play, with a *vertical* Ascension» (*Feste d’Oltrarno*, cit., vol. I, p. 63). Cristo sarebbe, invece, salito *diagonalmente* dal ponte verso l’empireo elevato sull’altare maggiore, mentre gli angeli confortatori sarebbero discesi *verticalmente* dal paradiso posto al di sopra del monte: «at the foot of the mountain, Christ [...] steps into an illuminated iron frame flanked by two Angels which has been lowered *diagonally* from Heaven above the Cappella Maggiore to receive him. [...] When Christ has ascended to Heaven, two other Angels, the Angels of the ropes, as opposite to the Angels of the “Nugola”, are lowered *vertically* from Paradise, directly above the Monte» (ivi, p. 66, corsivi miei). La studiosa ha più volte ribadito questa interpretazione dell’apparato, anche nell’ultimo *Making a Play for God* (cit., vol. I, p. 93) sebbene essa contraddica non solo l’inequivocabile tradizione iconografica dell’epoca, ma anche le fonti descrittive e contabili. Fra queste ultime, ad esempio, l’inventario delle masserizie della compagnia dell’Agnese del 1467, redatto dal pittore Neri di Bicci, che identifica il «Cielo», sopra il monte degli Ulivi, con gli «Agnoli della Nugola», e il «Paradiso», in corrispondenza dell’altare maggiore, con gli «Agnoli giuso pelle funi agli Apostoli» (cfr. NEWBIGGIN, *Feste d’Oltrarno*, cit., vol. II, rispettivamente pp. 536 e 537).

15. Della stessa opinione è L. ZORZI, *La scenotecnica brunelleschiana: problemi filologici e interpretativi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 16-22 ottobre 1977), a cura di G. DE ANGELIS D’OSSAT, F. BORSI e P. RAGIONIERI, Firenze, Centro Di, 1980, vol. I, pp. 161-171: 170-171. A Firenze, la rielaborazione delle macchine brunelleschiane in età granducale è confermata dalla loro affinità con quelle di Vasari per il teatro del Salone dei Cinquecento e di Buontalenti per quello degli Uffizi. Cfr. S. MAMONE, *Les nuées de l’Olympe à la scène: les dieux au service de l’Église et du Prince dans le spectacle florentin de la Renaissance*, «Medioevo e Rinascimento», XXI / n.s. XVIII, 2007, pp. 259-274.

torica delle cupole: basti per tutti l'esempio di quella del duomo di Parma affrescata dal Correggio (fig. 12).

## 2. *L'influenza dei cieli brunelleschiani sull'immaginario del paradiso e delle sue rappresentazioni figurative*

Per riuscire a comprendere quanto grande sia stata l'innovazione dell'invenzione di Brunelleschi basta fare il confronto con due esempi di raffigurazioni del paradiso, precedenti i cieli di queste rappresentazioni, ma cronologicamente abbastanza vicini ad essi. Gli affreschi di Nardo di Cione nella cappella Strozzi della basilica di Santa Maria Novella a Firenze (fig. 13), come anche quelli della cupola del battistero padovano dipinta da Giusto de' Menabuoi (fig. 14), mostrano un paradiso in maestà, statico, con santi, martiri e gerarchie angeliche come schierati sull'attenti, fermi a guardare il pubblico con fare ieratico. Questo tipo di iconografia produce una distanza percettiva fra l'immagine e i suoi fruitori che sembra voler creare un diaframma di inaccessibilità per il comune mortale, impedendogli di riuscire a immaginarsi accolto fra quelle schiere di eletti anche qualora le sue buone opere lo dovessero condurre alla salvezza eterna.

I cieli brunelleschiani, invece, in entrambe le loro formulazioni, offrivano un vortice di movimento, di armonie sonore, di danze che li trasformava in luoghi gioiosi e festosi, dove il fedele veniva attirato, e quasi avviluppato, nella prospettiva di trascorrervi la sua vita ultraterrena. Questo tipo di teatro si proponeva, dunque, di impressionare i fedeli, facendo godere loro la vista di Dio<sup>16</sup> perché riuscissero a figurarsi la ricompensa che, dopo il Giudizio universale, avrebbe ricevuto chi l'avesse saputa meritare.<sup>17</sup> Erano spettacoli che volevano creare un immaginario la cui efficacia in ambito fiorentino si riscontra anche nella loro ricaduta verbale, quasi alla stregua di un luogo comune, per richiamare visioni celestiali, come, fra le molte evocabili, questa testimonianza relativa ai fanciulli del Savonarola intenti a intonare laude in Santa Maria del Fiore nell'attesa di una predica del Frate-profeta: «et mentre che cantavano, sedevon con tanta soavità che *pareva il Paradiso aperto*».<sup>18</sup>

16. Quel «Dio che nessuno degli uomini vede o può vedere» con i suoi occhi, come recita la *Prima lettera a Timoteo* di San Paolo (1 TM 6, 16: «Quem nullus hominum vidit, sed nec videre potest»).

17. Suggestive riflessioni in questa direzione si trovano in T. VERDON, *Effetti speciali nello spettacolo e nell'arte quattrocentesca*, «Biblioteca teatrale», n.s. 19/20, 1990, pp. 7-20.

18. *La vita del beato Ieronimo Savonarola, scritta da un anonimo del sec. XVI e già attribuita a Fra Pacifico Burlamacchi*, pubblicata secondo il codice ginoriano a cura del principe P. GINORI CONTI, Firenze, Olschki, 1937, p. 120. Corsivo mio.



L'efficacia espressiva di questo messaggio visivo e la sua capacità di emozionare i fedeli furono tali che, dalla metà circa del Quattrocento, il paradiso come soggetto iconografico incominciò a essere sempre più spesso rappresentato isolatamente (cioè al di fuori del contesto dei Giudizi universali o delle raffigurazioni di Dio o di Cristo benedicensi) e aumentò anche la frequenza della conformazione a cupola e dell'evocazione di movimenti rotatori nei cieli raffigurati da molti artisti: non solo nei dipinti di Botticelli (fig. 15),<sup>19</sup> ma anche, per fare un solo esempio ulteriore, nei rilievi napoletani di Antonio Rossellino (fig. 16),<sup>20</sup> che fu fra i molti fiorentini che contribuirono alla diffusione di questo modello fuori dalla sua città.

La fortuna e l'influenza di questa morfologia di paradiso in diversi centri della Penisola portò, inoltre, a felici intrecci fra arti plastiche e pittoriche, come nella cappella di San Pietro Martire della chiesa di Sant'Eustorgio a Milano dipinta dal bresciano Vincenzo Foppa su commissione del banchiere medico Pigello Portinari (fig. 17).<sup>21</sup> Con la sua struttura esplicitamente brunelleschiana, essa costituisce un esempio visivo concreto, perché cinetico e tridimensionale, di come dovesse apparire al pubblico lo sfondato della calotta del primo cielo vista dal basso, con il vorticare dei suoi angeli danzanti e cantanti accompagnati da strumenti musicali. La decorazione ad affresco della cupola è, infatti, integrata da una teoria di venti angeli a rilievo, eseguiti in terracotta policroma, nel tamburo all'imposta della cupola stessa. Sono collegati da ghirlande floreali e le loro chiome biondo-dorate e le tuniche svolazzano aggettanti. Il movimento rotatorio del paradiso, a sua volta colorato da scaglie con le sfumature dell'arcobaleno per indicare l'eternità, è invece suggerito dalla leggera sfalsatura dei costoloni che, avvicinandosi all'oculo sulla sommità, si attorcigliano lievemente su sé stessi. Ma ciò che ulteriormente sorprende è il realismo dell'evocazione spettacolare, che si coglie nel dettaglio delle piccole

19. Che, peraltro, fu fra i molti artisti coinvolti nella elaborazione degli ingegni dell'*Ascensione*, come attestato in un documento del 1471. Cfr. NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno*, cit., vol. I, p. 134 n.

20. Sui quali si veda la nota di D. CARL, *New documents for A. Rossellino's altar in the S. Anna dei Lombardi, Naples*, «The Burlington Magazine», CXXXVIII, 1996, pp. 318-320.

21. Sull'opera del Foppa si veda *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di G. AGOSTI, M. NATALE e G. ROMANO (Brescia, 3 marzo-30 giugno 2002), Milano, Skira, 2003; sulla cappella, la monografia, redatta dopo il suo restauro: *Vincenzo Foppa. La cappella Portinari*, a cura di L. MATTIOLI ROSSI, Milano, Motta, 1999 e il contributo, corredato di documenti inediti sulla committenza, di J.G. BERNSTEIN, *A Florentine Patron in Milan: Pigello and the Portinari Chapel*, in *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of Two Conferences at Villa I Tatti in 1982-1984*, Organized by Sergio Bertelli, Nicolai Rubinstein and Craig Hugh Smyth, a cura di C.H. SMYTH e G.C. GARFAGNINI, Firenze, La nuova Italia, 1989, vol. I, pp. 171-200.

piattaforme, sporgenti rispetto al perimetro della cupola, sulle quali gli angeli appoggiano i piedi (fig. 18). A questo proposito i libri contabili della compagnia dell'Agnese fanno riferimento a «taglie / taglieri», e così pure Vasari, perché queste basi dovevano evidentemente avere le dimensioni dei taglieri usati come piatti per servire le vivande nelle osterie.<sup>22</sup>

Pittura e rilievo caratterizzarono anche i paradisi di Melozzo da Forlì, uno fra gli artisti che più vividamente resero l'idea del movimento dei cieli e degli angeli musicanti. Famoso fra i contemporanei per le sue sperimentazioni prospettiche, veniva ricordato dall'amico pittore conterraneo Leone Cobelli come:

uno solenno maistro in prospectiva e in ogni altra cosa della dipentura fondato, peritissimo; e fe' molte dipintorie al papa Sisto [IV] magni e belli, e fe' la libreria del papa Sisto; e certo quilli così dipinti parevano vive: e tal vedendo lo illustre conte Gerolimo [Riario] lo volse per suo iscodiero e gentilhuomo, e davagli una magna provisione, perché le paria de l'arte de la prospectiva e pictura el più solenne de la Talia.<sup>23</sup>

Un esempio eloquente di quanto la sua fama fosse meritata è offerto dagli affreschi commissionatigli dal cardinale Pietro Riario, nipote di papa Sisto IV, per l'abside della chiesa dei Santi Apostoli a Roma.<sup>24</sup> Il complesso decorativo è oggi scomparso, ma i pochi frammenti conservati dell'*Ascensione* di Cristo che vi era raffigurata evocano, più di qualsiasi descrizione verbale, l'effetto vertiginoso di 'risucchio' verso l'alto che doveva avere sul pubblico la visione dell'ascesa di Cristo nella macchina scenica del Carmine: un effetto accentuato dalla posizione della testa e dallo sguardo verticale degli apostoli che, attoniti, assistono alla scena (figg. 19-21). Anche Vasari volle segnalare l'eccezionalità di questi dipinti, lodando la maestria prospettica del loro autore:

22. VASARI, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., ad esempio p. 376, ma il termine ricorre anche altrove.

23. *Cronache forlivesi di Leone Cobelli*, a cura di G. CARDUCCI e E. FRATI, con notizie e note bio-bibliografiche di F. GUARINI, Bologna, Regia tipografia, 1874, p. 283.

24. Su quest'opera e, in generale, su tutta la produzione artistica del pittore forlivese, si veda lo studio monografico di D. SALVATORE, *Melozzo da Forlì (1438-1494): pittore nell'età di Sisto IV Della Rovere e dei Riario*, Napoli, Liguori, 2012 (con bibliografia precedente), in partic. il cap. I. *Melozzo a Roma. L'abside della basilica dei Santi Apostoli* (pp. 1-26), che conferma la datazione dell'affresco agli anni 1472-1473, già convincentemente proposta, e ormai acquisita agli studi, da S. TUMIDEI, *Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico*, in *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di M. FOSCHI e L. PRATI (Forlì, 8 novembre 1994-12 febbraio 1995), Milano, Leonardo arte, 1994, pp. 19-81. Si veda anche il più recente G. DE SIMONE, *Melozzo e Roma*, in *Melozzo da Forlì: l'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra a cura di D. BENATI, M. NATALE e A. PAOLUCCI (Forlì, 29 gennaio-12 giugno 2011), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2011, pp. 37-51.

Ma ciò [*scil.*: la sua capacità di prospettico] si vede più apertamente nell'Ascensione di Gesù Cristo, in un coro d'angeli che lo conducono in cielo; dove la figura di Cristo scorta [*scil.*: scorcia] tanto bene, che pare che buchi quella volta: ed il simile fanno gli Angeli, che con diversi movimenti girano per lo campo di quell'aria. Parimente gli apostoli che sono in terra scortano in diverse attitudini tanto bene, che ne fu allora, e ancora è lodato dagli artefici che molto hanno imparato dalle fatiche di costui.<sup>25</sup>

Ritroviamo la medesima perizia nella cupola della sagrestia di San Marco nella basilica della Santa Casa di Loreto (fig. 22), dove gli angeli che si librano nel vuoto sembrerebbero proprio riecheggiare i bambini brunelleschiani sospesi (fig. 23). Secondo una nota del Vasari, Melozzo fu assistente di Benozzo Gozzoli, che a sua volta era stato fra i pittori coinvolti nell'allestimento dell'Ascensione al Carmine. Le testimonianze note sulla vita del pittore forlivese non confortano l'affermazione vasariana, né consentono di ipotizzare un suo, peraltro assai plausibile, passaggio per Firenze, dove avrebbe potuto assistere a questa o alle altre feste di Oltrarno. Tuttavia, da un lato, data la centralità della cultura artistica fiorentina nella sperimentazione prospettica, sarebbe quanto meno singolare, per non dire inverosimile, che Melozzo non fosse, in vita sua e nei suoi frequenti spostamenti, mai passato in città; dall'altro, la circolazione stessa dei paradisi brunelleschiani presso altri centri della Penisola potrebbe giustificare la visione altrove.

I cieli delle feste di Oltrarno introdussero, dunque, una vera e propria rivoluzione percettiva e visiva nella mentalità dei fedeli e nel loro rapporto con l'aldilà. Questa rivoluzione appare in tutta la sua evidenza se consideriamo che solo un secolo prima della messa in uso degli ingegni, anche un pittore come Taddeo Gaddi (fig. 24), che nel *Battesimo di Cristo* concepiva l'idea di visualizzare il paradiso con la forma di una cupola, si limitava, poi, a richiamare la volta celeste dipingendola di azzurro, senza animarla con quegli angeli, così naturali da sembrare vivi, tipici dei dipinti successivi all'invenzione di questi spettacoli.

### 3. *Fortuna e diffusione del cielo a cupola brunelleschiano fuori Firenze*

Ma che cosa determinò la fortuna di questo nuovo immaginario del paradiso fuori Firenze? Certamente non solo le opere figurative dei suoi artisti, perché ben presto la fama della specializzazione di molti artigiani, nella realizzazione degli ingegni delle feste di Oltrarno e di altre tipologie di apparati spettacolari, si diffuse nelle corti della Penisola, alimentando una cospicua e continuativa richiesta di maestranze da impegnare nell'organizzazione dei festeggiamenti

25. VASARI, *Vita di Benozzo Gozzoli*, in ID., *Le opere*, cit., vol. III, pp. 45-68: 52.

principeschi. L'abilità degli artefici fiorentini nel prestare la propria opera in trasferta diede il meglio di sé nella capacità di adattare le proprie competenze a rispondere a qualsiasi richiesta dei committenti, modificando con prontezza e duttilità le macchine o le strutture originarie in modo che fossero in grado di rappresentare qualsiasi soggetto, sacro o profano, e con qualsiasi stile, nostalgico del gotico o aperto alle novità rinascimentali.

Si potrebbero citare molti spettacoli realizzati da fiorentini in altre città nel corso del XV secolo, dal trionfo di Alfonso d'Aragona a Napoli del 1443, immortalato nell'arco marmoreo di Castel Nuovo,<sup>26</sup> alle sacre rappresentazioni messe in scena a Roma nel 1473, per onorare il passaggio della principessa Eleonora d'Aragona nel suo viaggio verso Ferrara, dove avrebbe sposato il duca Ercole I d'Este.<sup>27</sup> Credo, però, che l'esempio della *Festa del Paradiso* possa rendere conto, meglio di altri, della versatilità creativa degli artisti fiorentini.

La rappresentazione fu organizzata il 13 gennaio 1490 a Milano da Ludovico il Moro, a un anno dalle nozze del nipote duca Gian Galeazzo Maria Sforza con la figlia del re di Napoli Isabella d'Aragona. L'eccezionale artefice della rappresentazione fu Leonardo da Vinci, all'epoca in servizio presso la corte sforzesca, dove svolgeva regolarmente mansioni di apparatore di spettacoli. Non abbiamo, purtroppo, testimonianze figurative o plastiche riferibili a questa festa, ma solo qualche schizzo leonardesco di difficile interpretazione.<sup>28</sup> Risulta, però, chiaro dalle descrizioni pervenuteci che, in questa circostanza, Leonardo adattò i macchinari del cielo a cupola fiorentino ai contenuti del testo della rappresentazione, per simulare l'Olimpo, con Giove al posto di Dio

26. Su questo evento cfr. G. ALISIO, S. BERTELLI e A. PINELLI, *Arte e politica tra Napoli e Firenze. Un cassone per il trionfo di Alfonso d'Aragona*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006 (con bibliografia precedente).

27. Su questo cruciale episodio festivo della Roma quattrocentesca, sponsorizzato dal cardinal Pietro Riario, si veda F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 151-164. Sul viaggio di Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara, e sulle differenti consuetudini cerimoniali e spettacolari con cui fu accolta nelle città che la ospitarono, si veda l'ancora suggestivo contributo di C. FALLETTI, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti del '400*. Atti del VII convegno del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Viterbo, 27-30 maggio 1982), Viterbo, Agnesotti, 1983, pp. 269-289, più volte ripubblicato.

28. Data la vastità della bibliografia sull'argomento, mi limito a rimandare a K. TRAUMANN STEINITZ, *Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste* (lettura tenuta il 15 aprile 1969), «Lecture vinciane I-XII», 1974, pp. 249-274; C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1978, pp. 290-294; M. ANGIOLILLO, *Leonardo feste e teatri*, Napoli, Società editrice napoletana, 1979 (con ampi riferimenti alla bibliografia erudita otto-novecentesca); *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, catalogo della mostra (Milano, 2 luglio-16 ottobre 1983), a cura di M. MAZZOCCHI DOGLIO et al., Milano, Electa, 1983, in partic. il capitolo di M. M. D., *Leonardo 'apparatore' di spettacoli a Milano per la corte degli Sforza* (pp. 41-76).

Padre e i pianeti e i segni zodiacali in sostituzione delle gerarchie angeliche. Nella finzione drammaturgica, infatti, gli dei venivano mandati in terra da Giove per omaggiare la giovane duchessa e tesserne le lodi.<sup>29</sup> Di questo apparato scenico possediamo un lungo e dettagliato resoconto indirizzato al duca Ercole I d'Este da Giacomo Trotti, suo ambasciatore stanziato a Milano.<sup>30</sup> Eccone un breve stralcio utile a sottolineare la somiglianza fra l'apparato leonardesco e quello brunelleschiano:

el Paradixo era factto a la similitudine de uno mezo ovo, el quale dal lato dentro era tutto messo a horo, con grandissimo numero de lume ricontro de stelle, con certi fessi dove steva tutti li sette pianeti, secondo el loro grado alti e bassi. A torno l'orlo de sopra del ditto mezo tondo era li XII signi [*scil.*: zodiacali], con certi lumi dentro dal vedro, che facevano un galante et bel vedere:<sup>31</sup> nel quale Paradixo era molti canti et soni molto dolci et suavi. [...] [Una volta svelato l'ingegno] fu tanto sì grande hornamento et splendore che parse vedere nel principio uno naturale paradixo, et così ne lo audito, per li suavi soni et canti che v'erano dentro. Nel mezo del quale era Jove con li altri pianiti apreso, secondo el loro grado.<sup>32</sup>

Qualche anno più tardi, il 31 gennaio 1496, Leonardo rivisitò l'ingegno del cielo con i suoi impianti ascensionali per una nuova occasione festiva in ono-

29. Sulla spettacolarizzazione del tema dell'ambasciata, sviluppata da questo e da un altro intervento di Leonardo apparatore, mi permetto di rimandare al mio *Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età viscontea e sforzesca*, in *Prima di Carlo Borromeo. Istituzioni, religione e società agli inizi del Cinquecento*, a cura di E. BELLINI e A. ROVETTA, «Studia Borromaica», 2013, 27, pp. 247-282: 267-281.

30. La scoperta e la pubblicazione della relazione sullo spettacolo allestito da Leonardo da Vinci, sul testo di Bernardo Bellincioni, si deve a E. SOLMI, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 gennaio 1490)*, «Archivio storico lombardo», s. IV, XXXI, 1904, 1, pp. 75-89 (80-89 per la descrizione). Lo stesso Solmi ha attribuito il resoconto epistolare della rappresentazione (conservato nella biblioteca Estense di Modena, Cod. ital. n. 521, segnato a J. 421) all'ambasciatore estense Giacomo Trotti (ivi, p. 82 n.).

31. Anche da questa notazione del Trotti si può dedurre il recupero dell'illuminotecnica messa a punto a Firenze per creare gli 'effetti speciali' dell'epifania divina: i registri contabili della confraternita dell'Agnese, relativi alle spese per l'allestimento dell'*Ascensione*, infatti, registrano ripetutamente spese per «fiaschi schiacciati pe' pianeti del Cielo» (cito, fra le molte, una nota del 1437, trascritta da NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno*, cit., vol. II, p. 346), che venivano riempiti di acqua colorata con lo zafferano («zafferano per ingiallare [...] l'acqua de' pianeti» [ivi, p. 359, notizia relativa all'anno 1438]) e illuminati dall'interno, come quelli descritti e disegnati dallo stesso Leonardo nei suoi appunti. Cfr. ANGIOLILLO, *Leonardo feste e teatri*, cit., pp. 46-47 e le relative figg. 16-17.

32. SOLMI, *La festa del Paradiso*, cit., pp. 86-87; il testo integrale della rappresentazione si può leggere in B. BELLINCIONI, *Le rime*, a cura di P. FANFANI, Bologna, Romagnoli, 1878, vol. II, pp. 208-222.

re di Ludovico il Moro, ormai legittimo duca di Milano.<sup>33</sup> Nel palazzo gentilizio di Giovan Francesco Sanseverino conte di Caiazzo fu, infatti, allestita la *Comedia di Danae*, opera del poeta e cortigiano Baldassarre Taccone, la cui azione prevedeva la presenza di «uno cielo bellissimo [che si scoprì] tutto in un subito dove era Giove con li altri dei con infinite lampade in guisa de stelle»,<sup>34</sup> dal quale scendevano e risalivano ripetutamente Mercurio e altre divinità in relazione alle esigenze dell'azione, come indicano le dettagliate didascalie dell'autore che, in mancanza di descrizioni e testimonianze esterne, consentono di farsi un'idea della messinscena proprio grazie alla sua affinità con gli ingegni fiorentini.<sup>35</sup> Anche in questo caso esistono alcuni schizzi di Leonardo, come sempre di non facile decrittazione,<sup>36</sup> sui quali non intendo soffermarmi in questa sede perché l'obiettivo del presente intervento non è ricostruire nel dettaglio (ammesso che sia un'operazione possibile) il funzionamento dei macchinari aerei impiegati in questi spettacoli, ma cercare di comprendere il loro impatto sulla percezione emotiva e visiva del paradiso da parte del pubblico.

Quelli appena citati sono due casi esemplari della capacità degli artefici fiorentini di adattare gli ingegni inventati in patria a soggetti diversi da quelli originari e non deve destare stupore che proprio Leonardo avesse realizzato rappresentazioni di tal genere. Aveva, infatti, trascorso la giovinezza a Firenze, dove certamente aveva potuto vedere le feste di Oltrarno e informarsi sul loro funzionamento, e inoltre, come apprendista presso la bottega del Verrocchio, aveva anche potuto condividere l'esperienza dell'organizzazione di spettacoli medicei come la giostra vinta da Lorenzo il Magnifico nel 1469.<sup>37</sup> A Milano,

33. Come è noto il Moro ottenne l'investitura ducale dall'imperatore Massimiliano I nel maggio del 1495. Cfr. P. MULAS, *L'investitura ducale*, in *Ludovicus Dux*, a cura di L. GIORDANO, Vigevano, Società storica vigevanese-Diakronia, 1995, pp. 172-177.

34. B. TACCONE, *Comedia di Danae*, in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di A. TISSONI BENVENUTI e M.P. MUSSINI SACCHI, Torino, UTET, 1983, pp. 291-334: 307.

35. Solo qualche esempio: «Discese MERCURIO così a mezo aria a parlare a DANAË qual era in la torre» (ivi, p. 308); «Tornando su MERCURIO in cielo» (ivi, p. 309); «Secundo descendimento che fece MERCURIO, e allora vene fin in terra e andò alla torre a parlare a SIRO» (ivi, p. 311).

36. Sui disegni leonardeschi associati alla messinscena della *Danae* rimando solo a K.T. STEINITZ, *Le Dessin de Léonard de Vinci pour la représentation de la «Danae» de Baldassarre Taccone*, in *Le Lieu théâtral à la Renaissance. Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique* (Royaumont, 22-27 mars 1963), Études réunies et présentées par J. JACQUOT, Paris, Éditions du CNRS, 1964, pp. 35-40.

37. Sull'apprendistato artistico di Leonardo si veda il recente e documentato: *Verrocchio: il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra a cura di A. DE MARCHI e F. CAGLIOTI (Firenze, 9 marzo-14 luglio 2019), Venezia, Marsilio, 2019. Sulla giostra medicea del 1469 cfr. *'Le tems revient-l' tempo si rinnova'. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra a cura di P. VENTRONE (Firenze, 8 aprile-30 giugno 1992), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 1992, la sez. 3. *La giostra romanza di Lorenzo del 1469*, pp. 167-187.

anche grazie alle esperienze giovanili in patria, diventò di fatto il principale organizzatore di eventi spettacolari presso la corte sforzesca, insieme a Bramante.

A causa delle loro finalità contingentemente encomiastiche, oltretutto delle tormentate vicende politiche del ducato milanese, la *Festa del Paradiso* e la *Comedia di Danae* rimasero eventi eccezionali e irripetuti. Altrove, invece, l'impiego dei cieli brunelleschiani negli spettacoli di corte divenne una consuetudine ricorrente. A Ferrara, infatti, almeno dalla metà del Quattrocento furono continuativamente assoldate a corte maestranze fiorentine specializzate nella realizzazione di apparati scenici e, in particolare, dei paradisi.<sup>38</sup> Questi furono usati per spettacoli di genere differente, dalle commedie plautine alle rappresentazioni religiose, perché la loro meraviglia ne assicurava il gradimento presso il pubblico. Il periodo di sperimentazione più vivace fu quello dominato dalla personalità e dalla curiosità culturale del duca Ercole I, soprattutto dagli anni Ottanta del Quattrocento, quando la corte estense divenne un centro propulsore di primo piano per la novità e la quantità di iniziative spettacolari promosse come espressione della *magnificentia* del principe. In particolare, la riproposta delle commedie latine di Plauto e di Terenzio, versificate in volgare dagli intellettuali organici, costituì una novità rimasta esclusiva della cultura teatrale ferrarese per alcuni lustri.<sup>39</sup> Potrebbe sembrare, dunque, che in un teatro così schiettamente 'profano' e orientato all'antico, l'uso del paradiso brunelleschiano fosse quanto meno improprio. Invece sappiamo da testimonianze coeve che il 25 gennaio 1487, in occasione della messinscena dell'*Amphitruo* di Plauto, nell'ultima scena del quinto atto, un adattamento di quell'ingegno,

38. Spetta a D.G. LIPANI, *Devota magnificentia. Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1428-1505)*, Roma, Bulzoni, 2017, il merito di aver pazientemente ricostruito, attraverso un'aggiornata ricerca bibliografica e una meticolosa ricognizione archivistica, la collaborazione fra maestri festaioli fiorentini e maestranze ferraresi che lavorarono continuativamente insieme alla realizzazione di eventi spettacolari per la corte estense. Si vedano, in partic., le pp. 33-37 dell'*Introduzione*, e il paragrafo 1.5. *Fiorentini a Ferrara: Antonio di Cristoforo e Nicolò Baroncelli*, pp. 91-96. Ma la precoce evidenza di angeli rotanti e musicanti e di paradisi, legati all'attestata presenza dei fiorentini in area ferrarese, si riscontra anche nell'ampia ricognizione di fonti del saggio di V. PARI, *Il trionfo di Borso d'Este in Reggio Emilia nel 1453 e l'immaginario trionfale nella Ferrara del Quattrocento*, «Teatro e storia», XIX, 2005, 26, pp. 33-63.

39. Sulla fioritura teatrale erculea si vedano, oltre al classico L. ZORZI, *Ferrara: il sipario ducale*, in ID., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 3-59; F. CRUCIANI, C. FALLETTI e F. RUFFINI, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, «Teatro e storia», IX, 1994, 16, pp. 131-217; G. GUASTELLA, *Plauto e Terenzio in volgare (1486-1530)*, in M.C. FIGORILLI e D. VIANELLO, *La commedia italiana. Tradizione e storia*, Bari, Edizioni di pagina, 2018, pp. 36-47; e la recente ricognizione di M. BELLIA, *'Herculea ope vobis Menaechmis Scena revixit': il principe e la commedia (Ferrara, 1486-1505)*, tesi di dottorato in Storia delle arti e dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, ciclo XXXIII, 2021, tutor: prof. Marzia Pieri (con bibliografia precedente).

realizzato appunto da maestranze fiorentine,<sup>40</sup> fu adoperato per l'apparizione di Giove, come ricorda, fra gli altri, il cronista Bernardino Zambotti:

l'hera costruito uno celo alto a uno cantone verso la torre de l'arlogio con lampade che ardevano a li lochi debiti de drio de tele negre subtile e radiavano in modo de stelle; e ge herano fanzuli piccoli vestiti de bianco in forma de li pianeti, che era una cosa mirabile da vedere per la grandissima spexa, il quale celo operò a tempo per quello hera necessario per la comedia, con commendatione di tuti li homini intelligenti.<sup>41</sup>

La trasformazione del paradiso cristiano in un Olimpo classicistico per questa rappresentazione plautina precede di ben tre anni la rielaborazione di Leonardo per quella del 1490 in onore di Isabella d'Aragona e non si può escludere che essa abbia addirittura potuto essere motivo di ispirazione per lo spettacolo sforzesco. In quel gennaio 1487 erano infatti presenti a Ferrara ben due ambasciatori milanesi, uno dei quali stanziale,<sup>42</sup> che assistevano alle feste organizzate dal duca Ercole e, come d'uso, certamente ne riferivano al Moro, perché potesse tenerne conto in quella frenesia di emulazione e competizione che caratterizzava i rapporti fra le corti del tempo e che trovava nella committenza spettacolare uno strumento di sicura risonanza e di vistosa ostentazione di magnificenza.<sup>43</sup>

Da un sonetto di Bernardo Bellincioni si deduce, infatti, che l'ideatore del soggetto della *Festa del Paradiso* era stato lo stesso Ludovico il Moro,<sup>44</sup> che com-

40. Pagamenti a maestranze, fiorentine e non, per la realizzazione dei paradisi e di altri apparati per le feste del 1503 sono trascritti in LIPANI, *Devota magnificenza*, cit., pp. 325-330, e analizzati ivi, pp. 260-263.

41. B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1505*, a cura di G. PARDI, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1937, to. xxiv, parte vii, p. 179.

42. Lo testimonia lo Zambotti (ivi, p. 178) a proposito della rappresentazione della *Fabula de Cefalo* di Niccolò da Correggio del 21 gennaio 1487, alla quale avevano assistito: «lo illustrissimo duca nostro [Ercole I], il marchese de Mantoa [Francesco Gonzaga], Fracasso fiolo del signor Roberto Sanseverino e dui ambasatori del duca de Milano e molti altri cavalieri e zintilhomini forastieri». Il testo della *Fabula* si può leggere in *Teatro del Quattrocento*, cit., pp. 201-255.

43. L'importanza della committenza spettacolare per la magnificenza dei principi e della competizione che si creava fra loro per superarsi l'un l'altro è testimoniata, in particolare, dalle feste nuziali, per le quali fu inventato addirittura un genere descrittivo specifico, 'il libretto', che attraverso la diffusione a stampa consentiva di far circolare le notizie dei festeggiamenti ben oltre le possibilità fino ad allora consentite dalle lettere degli ambasciatori e dei testimoni presenti agli eventi, che erano, prima della introduzione dei 'libretti', le fonti più ricche di informazioni. Su questo argomento si veda la recente e originale ricerca di C. PASSERA, «*In questo piccolo libretto*». *Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento*, Firenze, Firenze University Press, 2020.

44. BELLINCIONI, *Le rime*, cit., vol. II, p. 108: «SONETTO CI. AL SIGNOR LUDOVICO. (Invenzione d'un soggetto di Commedia dato dal Moro per le nozze della sua nipote). "L'alta



peteva così con il diretto coinvolgimento nelle rispettive produzioni spettacolari di altri signori italiani, da Ercole d'Este a Lorenzo de' Medici a Francesco Gonzaga (ma l'elenco potrebbe continuare), in una sorta di gara al superamento reciproco per sfarzo e invenzione. Ciò potrebbe anche spiegare l'insolita cura e l'attenzione del Trotti nel relazionare al suo duca lo svolgimento e i contenuti della festa: una cura e un'attenzione decisamente superiori anche rispetto alla usuale meticolosità con la quale gli oratori estensi erano soliti raccontare i trattenimenti e gli spettacoli cui assistevano nelle varie corti. Sorprende in quanto insinua il sospetto che l'ambasciatore rispondesse a una precisa richiesta del suo signore, probabilmente motivata tanto dalla volontà di sondare, attraverso il linguaggio simbolico dell'evento festivo, il delicato equilibrio politico del ducato milanese, in bilico fra la legittima successione patrilineare di Gian Galeazzo e la potente e invadente reggenza dello zio Ludovico (promesso sposo, a sua volta, della figlia minore Beatrice d'Este, nonché fautore delle nozze fra la propria nipote Anna Sforza e il futuro duca di Ferrara Alfonso I), quanto verificare la qualità del paradiso dell'eccelso Leonardo rispetto a quelli delle più 'fabbrili' maestranze fiorentino/ferraresi, come in una specie di 'disfida fra paradisi'.

Il riuso del cielo a cupola negli spettacoli ferraresi fu ricorrente negli anni e si sovrappose all'inclinazione di Ercole I per la rappresentazione di storie della vita di Gesù, soprattutto della Passione.<sup>45</sup> Il 1503, in particolare, fu un

invenzione e 'l tuo soggetto degno / In far che Giove tua nipote onori / È stato un dolce frutto or de' tuoi fiori: / Cose belle e moral vide il tuo ingegno, / Tal che Terenzio e Plauto hanno or pregno / El cor d'invidia, a te sì inferiori; / Ma e versi miei non son grati colori / Qual meritava il tuo divin disegno. / Ma qualche spirito ancor leggiadro e novo / Sveglierò forse a farti ben più onore / Nel gran triunfo de la tua invenzione; / Ma qui leggendo pur dirai: Ci truovo / Una dolce affezion d'un fidel core / Dell'umil nostro servo Bellincione"». Che l'iniziativa e l'idea-zione dell'intera festa, che comprende, nella sua unità, anche la simbologia della sala, spettasse al Moro è inoltre ribadito tanto dallo stesso Bellincioni: *Festa ossia Rappresentazione chiamata Paradiso che fece fare il signore Ludovico in laude della duchessa di Milano* (ivi, p. 208), quanto dall'ambasciatore estense Giacomo Trotti: «Hordine de la festa et representatione, che ha factto fare lo Ill.<sup>mo</sup> et Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>re</sup> m. L[udovico] in honore et gloria de la Ill.<sup>ma</sup> et Ex.<sup>ma</sup> M.a duchessa Isabella, consorte de lo ex.<sup>mo</sup> et felicissimo S.<sup>re</sup> Jo. Ghalez[zo] Maria Sfortia divis[simo], al presente duca di Milano, e per darli solazo et piacere» (cit. in SOLMI, *La festa del Paradiso*, cit., p. 80).

45. La devozione per la Passione è anche testimoniata sia dall'arazzo di Rubinetto di Francia (su cartone di Cosmè Tura), raffigurante il *Compianto sul corpo di Cristo*, conservato a Madrid, Collezione Carmen Thyssen-Bornemisza, in deposito al Museo Thyssen-Bornemisza, dove il duca si fece ritrarre, a destra, nei panni di San Giovanni; sia dal gruppo scultoreo, sul medesimo soggetto, di Guido Mazzoni (Ferrara, Chiesa del Gesù), nel quale appare di nuovo all'estrema destra. Entrambe le opere sono riprodotte e commentate da LIPANI, *Devota magnificenza*, cit., pp. 206-208 (188-189 per le immagini). Per l'arazzo di Rubinetto di Francia si veda anche la scheda 68 di L. Tosi, in *Le Corps et l'Âme, de Donatello à Michel-Ange. Sculptures italiennes de la Renaissance*,

anno assai ricco di festeggiamenti che, oltre alle consuete commedie plautine recitate durante il carnevale, vide la messinscena, nella cattedrale cittadina, della *Passione*, il Venerdì Santo, e di *Annunciazione*, *Adorazione dei Magi* e altri episodi nelle settimane successive. In tutti questi spettacoli comparve il paradiso brunelleschiano, perfino nella rappresentazione della *Passione*, nella quale aveva la funzione di ospitare l'angelo che doveva scendere sul Getzemani per porgere a Gesù il calice durante l'orazione nell'orto: un soggetto iconografico abbastanza frequente e ben esemplificato da un dipinto del Perugino, per il quale non era però richiesta la presenza figurativa del paradiso (fig. 25). Nel ricordo dello Zambotti:

De sopra, aprovo [presso] il tecto, ge hera constructo uno celo facto de asse, che se apriva con bellissimoi modi, de donde descexe lo angelo dal celo a presentare il calixe a Christo, il quale horava in l'orto.<sup>46</sup>

Apparentemente l'emotività dolorosa suscitata dai compianti, tanto scolpiti o dipinti quanto recitati, con la caratteristica enfaticizzazione patetica della gestualità dei figuranti, potrebbe sembrare molto lontana o addirittura contrapposta al sentimento di gioia che la visione dei paradisi brunelleschiani voleva infondere in fedeli e spettatori; tuttavia in questi spettacoli ferraresi entrambi i sentimenti si ritrovavano armonicamente ricomposti, nella sintesi circolare della comunicazione teatrale, per mostrare come il percorso della sofferenza di Cristo avrebbe portato, in fine, alla salvezza eterna.

Sulla morfologia dei paradisi ferraresi ancor più precisa ed esauriente è la testimonianza di Isabella d'Este, eccezionale per sensibilità e competenza, che descrive l'insieme di quei festeggiamenti primaverili in una lettera al marito Francesco Gonzaga:

Hogi volendosi fare la demonstratione de la *Nunciatione* me ne andai [...] in Vescovato, dove retrovai el signor mio padre, et uno apparato fabricato de legname, di grandissima spesa e assai sumptuosa. Cussi fo dato principio per uno spiritello, quale pronunciò lo argomento de la demonstratione, narando li Propheti che parlarono del'advenimento de Christo: et in quello narare, uscirono dicti Propheti, li quali *seriatim* dixeno la loro prophetia, reducti in taciti vulgari. Doppoi Maria, quale era sotto un capitello, levato super colone ad octo cantoni, cominciò pure alcuni versi de predictae prophetie; et in quello dire fo aperto in un istante il celo, dove se demonstroe uno in similitudine de Dio patre, quale non se dicerneva dove posasse, cum angeli intorno, in uno zirare piano, che a pena se vedeva il reposar loro di pedi, et cum altri sei anzoli

catalogo della mostra a cura di M. BORMAND, B. PAOLOZZI STROZZI e F. TASSO (Parigi, 22 ottobre 2020-18 gennaio 2021), Paris, Musée du Louvre, 2020, pp. 246-247.

46. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 348.

sostenuti in aere da ferri: e nel mezo gli era l'anzolo Gabriel, al quale quello Deo patre parlò: et doppoi questo ordine, descese cum mirabile arteficio fino ala alteza de la somità de l'organo: li quali fermati, se vedete in un subito acendere infiniti lumi, che ge cadetero da li pedi, e che erano congegnati in un razo che li copriva: che in vero fo una cosa digna da vedere. Et acesi questi lumi, ultra li altri che erano infiniti in lo celo ch'io ho dicto, il discese a basso quello angelo Gabrielo, conzegnato cum ferri ch'el teneva, li quali non se vedevano: in forma ch'el pareva essere disceso libero in una nuvola, substenuta da un ferro, cum uno solo possare di pedi. Et intanto facta la narratione, se ne tornò cum li altri angeli al celo, cum canti et soni che se audivano, et cum certi acti de letura facti da quelli spiritelli, li quali tenendo torce bianche in mano si inclinavano in quello substegno di pedi, che quasi facevano timore a vederli. Gionti de sopra, e serato il celo, fo facti alcuni acti de la *Visitazione* de sancta Elysabetha et de Joseph, qual vuolse per terra: in lo qual acto se aperse un altro celo, et cum un altro bello e mirabile inzegno descese un anzolo, manifestando a Joseph la incarnatione esser facta de Gesù, e detto santo pacificato de quello che prima il dubitava, et narato quello che l'havea hauto in visione per il trafugare la Vergine sancta, fo dato fine a la festa. La quale durò circa due hore e meza, assai dilectevole per quelli belli artifizj ch'io ho dicto, et alchuni altri ch'io premetto.<sup>47</sup>

E ancora, in una successiva missiva, nella quale elencava altri episodi della vita di Gesù rappresentati a fine aprile di quell'anno, tornava a manifestare la sua immutata ammirazione per i numerosi ingegni celesti, nonostante l'inevitabile ripetitività degli stessi, perché evidentemente non finivano mai di destare stupore e commozione nel pubblico:

Dominica [30 aprile 1503] il Sig.re mio patre fece un'altra parte de l'*Istoria de Christo*, che fo la natività, la circumcissione, la purificatione de la M.na, la oblatione et adoratione di maghi, la occisione di innocenti, cum la absentione de la M.na col figliolo, et la disputatione che 'l fece de XII anni in la Sinagoga di Hebrei, li quali acti tuti furono belli et divoti per essere ben conducti, *ma quella natività dove accadete lo aprire del Paradiso et l'ordine del descender de li anzoli che per l'altra mia scripsi fo bellissima cosa da vedere.*<sup>48</sup>

Se, dal punto di vista visivo, colpisce l'affinità di queste descrizioni con l'effetto cinetico offerto da alcune delle testimonianze iconografiche fin qui analizzate (e, in particolare, quella della cupola di Sant'Eustorgio con i suoi angeli danzanti con i piedi appoggiati sui «taglieri»), a conferma della profonda suggestione che questi ingegni esercitavano, parallelamente, tanto sui comuni spettatori, quanto sugli artisti; da quello della dinamica spettacolare sorpren-

47. Lettera di Isabella d'Este a Francesco Gonzaga, Ferrara, 24 aprile 1503, più volte pubblicata. Qui si cita da LIPANI, *Devota magnificenza*, cit., pp. 322-323.

48. Lettera di Isabella d'Este a Francesco Gonzaga, Ferrara, 3 maggio 1503 (cit. ivi, p. 323, corsivo mio).

de constatare che a Ferrara il paradiso a cupola venisse usato, come espediente di sicuro effetto, in tutte le scene che potevano logicamente tollerarne l'impiego, come nell'annuncio a Giuseppe dell'Incarnazione di Gesù o nell'Adorazione dei Magi<sup>49</sup> che, a rigore di fonti scritturali, non ne avrebbero avuto bisogno, perché non tutte le discese di angeli dovevano necessariamente prevedere l'impiego del paradiso aperto, come dimostra il dipinto con l'orazione nell'orto di Perugino (fig. 25). Se si usava ripetutamente era perché, come conferma la seconda epistola di Isabella, non stancava mai il pubblico affascinandolo ogni volta, e proprio negli anni in cui a Firenze le feste di Oltrarno erano in fase di deciso declino.

#### 4. *Paradisi brunelleschiani e 'pathos' warburghiano*

Il discorso fin qui condotto induce, in conclusione, a porsi una domanda relativa all'affermazione del *pathos* all'antica nelle arti figurative italiane, e segnatamente fiorentine, del XV secolo, argomento pionieristicamente introdotto da Aby Warburg più di un secolo fa, ma vivace oggetto di indagine ancora oggi.<sup>50</sup> Nella storia dell'arte è un dato ormai assodato e indiscutibile che gli artisti studiarono il movimento di corpi, abiti e capelli nei reperti archeologici dell'antichità, dai sarcofagi alle statue ai rilievi, desumendone quel radicale cambiamento di stile che caratterizzò le loro opere dalla metà del secolo in poi, condensandosi nella figura emblematica della ninfa/menade. Per esemplificare questo processo scelgo volutamente un'immagine ambigua (fig. 26), opera dello scultore Agostino di Duccio – un fiorentino 'esportato' presso una delle tante corti della Penisola, nella fattispecie quella riminese di Sigismondo Pandolfo Malatesta – perché in realtà, come lo stesso Warburg aveva sottolineato, non di ninfa si tratta, ma di un angelo, benché le fattezze e lo 'stile' traggano

49. Come testimonia il cronista Fra' Paolo da Legnago: «Adì 30 ditto [aprile 1503] poi fu rappresentata la Adoratione che venev [sic] a fare li Magi, quando ge offersono oro, Mira, et incenso con la stella, et ge aparse cum un altro bello paradiso, et celo, et quando gionseno ad Herode in Hierusalem cum tute quelle cose pertinenti a tale rapresentatione» (cit. ivi, p. 324. La *Cronaca* in questione, inedita nella sua interezza, è conservata presso la biblioteca dell'Archivio di stato di Modena, ms. 69. Cfr. ivi, pp. 30-31).

50. Data la complessità della questione, mi limito a rimandare ai soli esempi della rivista online «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», [www.egramma.it](http://www.egramma.it), e, in partic., la sezione *Aby Warburg Mnemosyne Atlas* ([http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php](http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php). Ultima consultazione: 9 luglio 2022), e del recente *Le Corps et l'Âme*, cit., in partic. il contributo di K. MAZZUCCO, *Une prémisse warburghienne. Éléments de géologie du pathos* (pp. 60-67).

decisamente in inganno.<sup>51</sup> L'ambiguità di questa testimonianza (figura pagana/figura cristiana) pone in evidenza il fatto che, nella ricerca stilistica dell'espressione del *pathos*, la suggestione dei modelli antichi poteva evidentemente essere applicata, senza contraddizioni, a soggetti cristiani, come accade anche, ad esempio, nei due angeli verrocchieschi in terracotta, le cui vesti ondeggiavano virtuosisticamente nella loro materialità statica (figg. 27-28). Proprio commentando questi manufatti Marc Bormand rilevava come:

Les drapés, stupéfians de virtuosité, forment la partie la plus inventive et la plus spectaculaire de ces reliefs. Si, dans la première moitié du siècle, des artistes florentins comme Lorenzo Ghiberti traitèrent ce thème avec une rigueur tout antique, il fut aussi largement à l'honneur dans les ateliers florentins de la seconde moitié du siècle, où il devint un véritable exercice de style, tant chez les peintres comme Botticelli ou Filippino Lippi que chez les sculpteurs comme Antonio Rossellino.<sup>52</sup>

Anche sulla scia di questa osservazione, non credo sia azzardato o semplicistico domandarsi se l'impatto visivo del movimento delle vesti e delle capigliature posticce degli angeli librati nell'aria sugli ingegni brunelleschiani possa aver esercitato sugli artisti una qualche influenza, supplementare non alternativa, nel passaggio dal rigore classicistico del primo rinascimento fiorentino, all'esuberanza cinetica delle figurazioni prodotte nella seconda metà del secolo. Se i paradisi a cupola avevano contribuito a modificare l'iconografia dell'empireo, allo stesso modo credo che anche gli angeli che li animavano si siano naturalmente offerti agli occhi di pittori e scultori, come oggetto visivo, quale concreto modello cinetico per quello studio dei corpi e delle vesti in movimento che si sarebbe affermato come cifra stilistica e culturale dominante del rinascimento italiano.<sup>53</sup>

51. A. WARBURG, *La 'Nascita di Venere' e la 'Primavera' di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano* (1893), in ID., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. BING, Firenze, La nuova Italia, 1966 (ed. or. *Gesammelte Schriften*, Leipzig, B.G. Teubner, 1932), pp. 1-58: «anche per l'angelo sul bassorilievo di Agostino di Duccio a Milano troviamo il modello di una menade» (ivi, p. 12, corsivi miei).

52. M. BORMAND, scheda 27 nel catalogo *Le Corps et l'Âme*, cit., pp. 128-129: 129, corsivo mio.

53. «Bisognerà dunque considerare e studiare come fattore costitutivo dello stile nella storia della coltura artistica della Rinascita tutto ciò che si riferisce alle feste fiorentine», scriveva, non a caso, Warburg (*Delle 'imprese amorose' nelle più antiche incisioni fiorentine* [1905], in ID., *La rinascita del paganesimo antico*, cit. pp. 179-191: 191).



Fig. 1. Modello interpretativo dell'ingegno per la rappresentazione dell'Ascensione nella chiesa del Carmine a Firenze con i quattro luoghi deputati, ricostruzione di Cesare Lisi e Ludovico Zorzi (Firenze, scuderie del Buontalenti nel parco di Pratolino).



Fig. 2. Modello interpretativo dell'ingegno per la rappresentazione dell'Ascensione nella chiesa del Carmine a Firenze senza il secondo cielo, ricostruzione di Cesare Lisi e Ludovico Zorzi per la mostra *Il luogo teatrale a Firenze*, 1975.



Fig. 3. Francesco Botticini, *Assunzione della Vergine*, 1475 ca., tempera su tavola (London, National Gallery, inv. NG1126).



Fig. 4. *Giudizio finale*, particolare, 1495, xilografia (in Beato Simone di Cassia, *Epistole et Evangelii* [...], Firenze, per Ser Lorenzo de' Morgiani & Giovanni di Magontia, ad instantia di Ser Piero Pacini da Pescia, 27 luglio 1495).

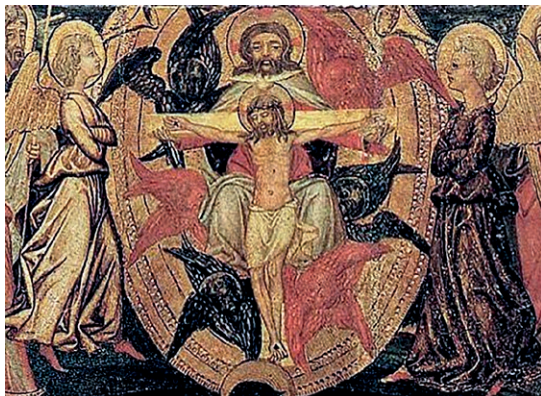


Fig. 5. Giovanni di Ser Giovanni detto Scheggia, *Trionfo dell'Eternità*, particolare con la *Santissima Trinità*, 1460 ca., tempera su tavola (Firenze, Museo di palazzo Davanzati).



Fig. 6. Pintoricchio, *Glorificazione di San Bernardino*, particolare, 1484-1486 ca., affresco (Roma, chiesa di Santa Maria in Ara Coeli, cappella Bufalini).



Fig. 7. Filippo Brunelleschi, Cupola della Sacrestia vecchia, 1420-1428 ca. (Firenze, basilica di San Lorenzo).



Fig. 8. Piero del Pollaiuolo, *Incoronazione della Vergine*, 1483, olio su tavola (San Gimignano, chiesa di Sant'Agostino).



Fig. 9. Sandro Botticelli, *Incoronazione della Vergine con i santi Giovanni Evangelista, Agostino, Girolamo ed Eligio* (detta anche *Pala di San Marco*), 1488-1490, tempera su tavola (Firenze, Galleria degli Uffizi).



Fig. 10. Alesso Baldovinetti, *Trinità con San Benedetto e San Giovanni Gualberto*, 1472 ca., tempera su tavola (Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890 n. 8637).



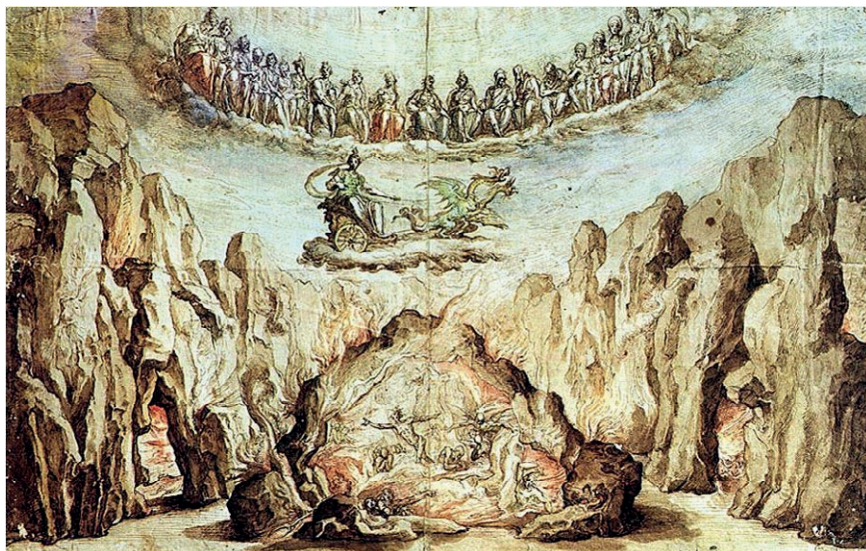


Fig. 11. Bernardo Buontalenti, *La regione dei demoni*, iv intermedio della *Pellegrina*, 1589 (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 867 recto).



Fig. 12. Correggio, *Assunzione della Vergine*, 1526-1530 ca., affresco (Parma, cupola del Duomo).



Fig. 13. Nardo di Cione, *Paradiso*, 1354-1357 ca., affresco (Firenze, basilica di Santa Maria Novella, cappella Strozzi).



Fig. 14. Giusto de' Menabuoi, *Paradiso*, 1378 ca., affresco (Padova, Battistero).



Fig. 15. Sandro Botticelli, *Natività mistica*, 1501, olio su tela (London, National Gallery, inv. NG1034).



Fig. 16. Antonio Rossellino, *Natività con adorazione dei pastori*, 1471-1474, scultura in marmo (Napoli, chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini).

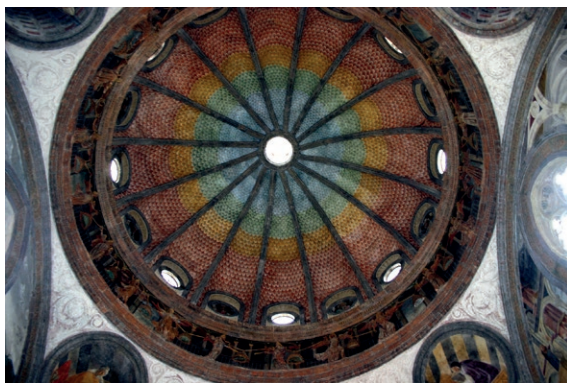


Fig. 17. Vincenzo Foppa, Cappella Portinari, particolare con la cupola, 1462-1468 (Milano, basilica di Sant'Eustorgio).



Fig. 18. Vincenzo Foppa, Cappella Portinari, particolare degli appoggi per i piedi degli angeli musicanti, 1462-1468, affresco (Milano, basilica di Sant'Eustorgio).



Fig. 19. Melozzo da Forlì, *Ascensione di Cristo*, 1472-1473, affresco staccato dall'abside della chiesa dei Santi Apostoli a Roma (Roma, palazzo del Quirinale).



Fig. 20. Melozzo da Forlì, *Angelo con tamburello*, 1472-1473, affresco staccato dall'abside della chiesa dei Santi Apostoli a Roma (Città del Vaticano, Musei Vaticani).



Fig. 21. Melozzo da Forlì, *Testa di Apostolo*, 1472-1473, affresco staccato dall'abside della chiesa dei Santi Apostoli a Roma (Città del Vaticano, Musei Vaticani).



Fig. 22. Melozzo da Forlì, *Paradiso*, 1477-1479 ca., affresco (Loreto, basilica della Santa Casa, cupola della sagrestia di San Marco).



Fig. 23. Melozzo da Forlì, *Angelo in volo*, 1477-1479 ca., affresco (Loreto, basilica della Santa Casa, cupola della sagrestia di San Marco).



Fig. 24. Taddeo Gaddi, *Battesimo di Cristo*, 1335-1340 ca., tempera su tavola (Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890).



Fig. 25. Pietro Perugino, *Orazione nell'orto*, 1483-1493, olio su tavola (Firenze, Galleria degli Uffizi).



Fig. 26. Agostino di Duccio, *San Sigismondo in viaggio verso Agauno*, particolare dell'angelo, 1449-1452 bassorilievo (Milano, Castello Sforzesco, Museo d'arte antica, inv. 1089; già Rimini, Tempio Malatestiano).



Fig. 27. Andrea del Verrocchio e bottega, *Due angeli in volo*, 1480 ca., altorilievi in terracotta (Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes, inv. TH 33-34).