

sul monte Sinai, i profeti e le Sibille, l'Annunciazione, la profezia della venuta di Cristo fatta ad Augusto, i Magi, Pilato, la resurrezione, la discesa al Limbo, il paradiso, l'assunzione della Madonna e di Gesù e il contrasto del vivo e del morto. Ciascuno di questi episodi si risolveva o in una semplice cavalcata in costume (nel caso, per esempio, dei Magi, delle Sibille con i profeti, o degli apostoli che vanno all'ascensione), o in una rappresentazione gestuale e verbale, svolta in forma di breve contrasto (fra l'angelo e la Vergine, fra il vivo e il morto ecc...) dall'alto del carro e sullo sfondo di un minimo apparato scenografico.¹³

Gli edifici erano quelli tradizionali: il monte, l'inferno (per la discesa al limbo), il paradiso, il palazzo (di Erode e di Augusto), il sepolcro, il prespio, ma la fastosità dell'insieme era tale che proprio quell'anno, per disposizione arcivescovile, la Signoria finì per decretare la separazione della processione propriamente religiosa da quella degli edifici:

comandiamo sotto pena di scomunica, che fra i chierici e religiosi non vadino alcuni di compagnia o d'altra gente con alcuni artifici, o ordigni, o rappresentazioni, o altri spettacoli con gente, ad piè o ad cavallo, acciò che la detta processione si possa fare più divotamente, e continuamente, e per la salute dell'anime, e non perdizione d'esse. Altrimenti la processione non si permetterà che vada. E chi pur vuole fare rappresentazione, la faccia in altro luogo e tempo.¹⁴

Al di là del rigore censorio, d'obbligo in simili casi, è chiaro che la varietà e qualità di questi «spettacoli con gente» era molto alta.

I contrasti a cui si è fatto riferimento costituiscono dunque arcaici nuclei drammaturgici, che di recente sono stati per la maggior parte identificati come archetipi di composizioni successive, talvolta ampiamente rielaborate sul medesimo impianto. Si trattava infatti di sceneggiature di base, interpolabili anno per anno a seconda delle esigenze dei festaioli e del contesto politico dell'occasione, che spesso presuppongono una licenza, cioè un indirizzo di saluto e una richiesta di attenzione rivolti a un pubblico di cittadini in festa; sulla loro evoluzione gioca probabilmente anche l'influenza della sacra rappresentazione che si va parallelamente sviluppando a Firenze per destinazioni spettacolari diverse. Analoghi scambi dia-logici di carattere drammatico si ritrovano, come si è detto, nelle più raccolte devozioni allestite all'interno delle chiese, a conferma dell'interdipendenza di tutte queste manifestazioni, espressione di un comune sostrato culturale e religioso.

Per l'occasione eccezionale del Concilio, che determinò certamente un particolare sforzo organizzativo in tema di cerimonie e

spettacoli, abbiamo la dettagliata testimonianza del vescovo russo Abramo di Suzdal, relativa alla festa dell'Annunciazione alla SS. Annunziata e a quella dell'Ascensione tenutasi il 14 maggio al Carmine, dove sono gli apparati scenotecnici a fare la parte del leone. La relazione dell'ospite, stupefatta e ammirata, è preziosa anche perché artefice materiale o comunque ispiratore della messa in scena fu in entrambi i casi il Brunelleschi, che dal Vasari sappiamo specialista di apparati sacri e allestitori, fra l'altro, di una precedente festa dell'Annunciazione a San Felice in Piazza.

In queste occasioni il grande architetto mette a frutto la sua straordinaria esperienza di ingegnere e carpentiere, elaborando una scenografia sacra di tipo nuovo, che sfrutta genialmente lo spazio preesistente della chiesa creando nel contempo sapienti effetti dinamici e illusionistici; nella basilica dell'Annunziata il dispositivo comprendeva due luoghi collocati orizzontalmente alle estremità della navata centrale: una tribuna allestita sopra la porta d'ingresso con un paradiso di cieli concentrici e notanti entro cui sedevano il padre eterno e gli angeli, e l'edicola della Vergine, disposta sul tramezzo di pietra che delimitava l'area del presbiterio riservata al coro dei frati.

Il pubblico, voltandosi alternativamente verso l'una o l'altra direzione, poteva seguire la recita degli annunci della venuta di Cristo da parte dei profeti disposti sul tramezzo, la discesa dell'Angelo dal paradiso fino a Maria lungo un canapo sospeso a mezz'aria, il suo colloquio con la Madonna e il ritorno al cielo, da cui calava, a concludere la festa, lo Spirito Santo in forma di fuoco artificiale. A San Felice era stato invece adottato, per ragioni di spazio, un dispositivo di andamento verticale, sempre collocato al centro della navata principale. Lo sormontava una semicupola in grado di ruotare su se stessa e provvista di un'apertura rotonda da cui poteva ammirarsi l'interno, con Dio Padre e un coro angelico di dodici fanciulli; da questa si staccavano verso il basso, prima il «mazzo», un congegno in forma più o meno di ruota a raggi provvisti di piccole piattaforme su cui erano piazzati altri otto angeli (di statura maggiore dei precedenti per ragioni prospettiche) e che restava sospeso a mezz'aria, poi una mandorla illuminata con dentro l'arcangelo Gabriele; questi annunciava a Maria, sul palcoscenico predisposto a terra, il prossimo avvento di Cristo e risaliva quindi verso l'alto, riportandosi con il mazzo all'interno dell'Empireo, di cui si richiudevano le cortine.

Nella chiesa del Carmine i luoghi deputati erano tre: due sul tramezzo, la città meliata di Gerusalemme e il monte Oliveto, più una tribuna sospesa in alto, con Dio Padre in paradiso. Un sistema di argani assicurava l'ascensione di Cristo (uscito in precedenza

da Gerusalemme alla testa della Madonna e degli apostoli) affiancato da una nuvola con due angeli scesa dall'alto. Dopo una pausa di oscurità si illuminava nuovamente il paradiso, dove Gesù compariva alla destra del padre. Effetti lumino-tecnici e sonori (il frangere di tuono che accompagna l'aprirsi e il chiudersi dei cieli, coprendo i rumori meccanici dei congegni) scandivano lo svolgimento della festa in cui l'elemento recitativo sembra, come si è detto, relativamente secondario.

L'esperienza brunelleschiana, ripresa e sviluppata dal collaboratore Francesco D'Angelo detto il Cecca e da una cerchia di allievi, che la esportano un po' in tutta l'Italia, rielabora genialmente le tecniche utilizzate negli ingegni processionali con la statica scena moltiplica a luoghi deputati tradizionali dello spettacolo sacro, prefigurando, come è stato detto, i mirabili effetti della scena mutevole manierista e barocca, che proprio a Firenze farà le sue prime prove, e costituisce un'acquisizione importante subito sfruttata, come si è visto, anche in ambito profano.¹⁵

Si è già accennato che gli artisti fiorentini nel corso del secolo sono ovunque richiesti di consimili prestazioni: sia per allestire *in toto* degli spettacoli sacri fuori di Toscana, per esempio più volte a Napoli per Alfonso il Magnanimo, che li reclama con insistenza; a Milano e a Ferrara nel 1475 per Galeazzo Sforza ed Ercole I; a Casteldurante (Urbania), nel 1488, per le nozze di Guidobaldo da Montefeltro con Elisabetta Gonzaga; a Roma per contribuire regolarmente alla *Passione* del Colosseo; sia per applicare episodicamente alla festa profana le risorse dei cavi mobili, delle sfere ruotanti, delle mandorle che si illuminano a vista.¹⁶

Una delle più prestigiose applicazioni di questo genere è la *Festa de Paradiso*, allestita a Milano da Leonardo da Vinci nel 1490 per Ludovico il Moro, che ripropone il dispositivo del Carmine in chiave laica e cortigiana, facendo scendere un volo di divinità e pianeti recanti doni augurali da un Olimpo dorato e circondato dai simboli zodiacali, apparentemente sospeso a mezz'aria grazie a festoni di verde che ne occultano i sostegni. Nel 1496 Leonardo riadatta la macchina per rappresentare la *Danae* di Baldassarre Taccone, con un altro Olimpo da cui salgono e scendono Mercurio e varie divinità in un tripudio di luci e di nuvole, e sfrutta ancora l'ingegno del monte cavo e ruotante per un *Orfeo*, forse del Poliziano, sforzandosi di guadagnare allo spettacolo, proprio attraverso la scenografia, un carattere unitario nuovo, di cui si comincia classicamente ad intuire l'esigenza.¹⁷ Le riprese leonardesche della scenotecnica fiorentina hanno caratteri di particolare originalità, ma in genere l'eredità che se ne trasmette in altre regioni, attraverso una capillare circolazione di artigiani, è abbastanza ripetitiva e uniforme.

Le feste fiorentine del 1439 costituiscono, come si è più volte sottolineato, un fatto abbastanza eccezionale, stante l'occasione del concilio; i diaristi ci testimoniano che per tutto il secolo i festeggiamenti pubblici per San Giovanni e le altre ricorrenze vengono celebrati secondo schemi costanti, con maggiore o minore solennità a seconda delle contingenze politiche, militari, o magari sanitarie (un sospetto di peste induce ne blocca più volte lo svolgimento regolare), ma intanto si moltiplicano, in tono minore, gli spettacoli recitativi promossi dalle singole confraternite un po' dappertutto in città, dovunque ci siano luoghi adattabili al teatro: nelle loro sedi, davanti e dentro le chiese, in orti, giardini, monasteri e anche, soprattutto verso la fine del secolo, in abitazioni private; agli spettacoli, gratuiti e tenuti nei giorni festivi, può assistere chiunque, anche se i posti del pubblico sono distribuiti a seconda del censo.

3. È a questa tradizione di spettacoli che si collega la nascita della sacra rappresentazione, una forma tipicamente fiorentina che fa la sua comparsa a metà secolo con una compiuta fisionomia formale e drammaturgica fondata prevalentemente sui valori della parola. Proprio questa completezza esclude l'ipotesi, a lungo coltivata dai critici ma senza approdare a risultati convincenti, di una sua derivazione da forme precedenti di matrice umbra, e la configura come invenzione intellettuale di alto livello, inserita in un disegno preciso e impegnativo di politica culturale.¹⁸ L'ambiente in cui ciò si verifica è quello della cerchia medicea, prima di Cosimo poi di Lorenzo, promotori di un vasto programma di riforme dalla forte impronta didattica, dove le recenti acquisizioni pedagogiche della cultura umanistica sono applicate alle esigenze educative proprie delle confraternite: in tale ottica la rappresentazione devota diventa un efficace esercizio espressivo in cui applicare le principali regole retoriche in materia di gestualità e di dizione.

Le confraternite laiche, numerose e potenti (se ne contano circa ottantotto) tendono nel '400 a configurarsi, più che come organizzazioni di culto, come enti di beneficenza e di mutuo soccorso, e appunto come scuole per giovinetti.¹⁹ Sono proprio questi ultimi, riuniti in compagnie di fanciulli o dottrine, i naturali interpreti delle rappresentazioni, in cui si sfruttano solo in parte le esperienze allestitorie e i materiali scenici e costumistici utilizzati nelle feste solenni; la loro dilettantesca inesperienza, a cui sopprime l'ausilio registico del festaiolo, consente tra l'altro alla confraternita un sicuro controllo dello spettacolo.

Rispetto alla sontuosità e complessità delle feste di San Giovanni o di altre equivalenti, gli apparati risultano in questi casi