

## ARCHITETTURE DELL'ALDILÀ: DANTE, GLI ARTISTI, GLI ARCHITETTI

*The essay traces in greatly summarised form the history of the reception of Dante in the visual arts, focusing on the various ways in which painters, sculptors and architects have, through the ages, given visual substance to the peculiar physical and structural reality of Alighieri's afterlife. The article offers a minimal survey of this production, identifying two historical periods in which the structure of the poem and the worlds invented by Alighieri are privileged with respect to the story of the pilgrim's journey. The first phase, which went from the middle of the 15<sup>th</sup> century to the late 16<sup>th</sup> century, and involved scientists, intellectuals, painters, sculptors and architects, is already widely known. The essay summarises the essential data, opening up to almost forgotten drawings produced by anonymous artists at the beginning of the 16<sup>th</sup> century. The second phase has just begun and is still to be written. The essay considers a number of works produced by contemporary artists to illuminate how they look again at the structures created by Dante and use them as graphic supports of great symbolic value which are capable of representing and judging the present.*

La storia della traduzione in immagini della *Commedia* inizia nei primi anni Trenta del Trecento e continua ancor oggi implicando artisti di culture e tendenze le più diverse. Si tratta di una tradizione ricchissima ed estremamente variegata sia sul piano tipologico che su quello estetico e storico-culturale: impossibile offrime qui una sia pur sommaria ricostruzione<sup>1</sup>. Mi limiterò pertanto ad accennare alle linee di tendenza prevalenti già individuate dagli studi, oggi fecondissimi, per privilegiare alcune esperienze più recenti o meno frequentate allogabili sotto il cartellino 'architetture dell'aldilà', che qui assumo nella prospettiva della storia del secolare commento a Dante, prescindendo, per totale incompetenza, da quella della disciplina – codicologia, storia dell'arte figurativa, architettura – di volta in volta implicata. A legittimare un approccio siffatto è l'ormai acquisita consapevolezza che le varie soluzioni figurative esperite nel corso del tempo per dare corpo visivo a quanto è narrato o descritto nella *Commedia* sono strettamente dipendenti dall'idea che di essa nutre chi quelle soluzioni ha progettato e realizzato, e che pertanto esse pertengono a pieno titolo alla storia della ricezione del poema, cui contribuiscono certificando modalità di fruizione dell'opera altrimenti disattese.

La 'storia prima', ovvero il racconto del viaggio ultraterreno del pellegrino che risponde al nome di Dante, è il soggetto assolutamente privilegia-

to in tutta la tradizione del 'Dante illustrato', dai primissimi manoscritti miniati fino alle edizioni illustrate realizzate ancor oggi da artisti al lavoro nei vari continenti. Concepiti in funzione di corredo figurato al testo – le immagini intrecciandosi allo scritto sulle carte dei manoscritti o, nel caso delle edizioni a stampa, scorrendogli a lettere nelle tavole inserite in prossimità dei passaggi testuali implicati – questi assieme di immagini interagiscono attivamente con le parole d'autore e con l'eventuale apparato di note contribuendo a orientare la fruizione del poema e a fissare nella memoria collettiva singole tappe dell'esperienza narrata nel libro. Raramente presenti nei codici antichi, le 'storie seconde', ovvero le traduzioni in termini visivi dei racconti che di sé fanno le Francesche, gli Ugolini, le Piccarde, ecc., incontrati dal pellegrino nella casa dell'eternità, vanno incontro a grande successo a partire dal tardo Settecento, dando vita a un'importante produzione di quadri, affreschi, incisioni, disegni, ecc., che si usa catalogare sotto l'etichetta 'Dante visualizzato'. Le differenze che corrono tra opere di questo tipo e quelle catalogabili sotto l'etichetta 'Dante illustrato' sono importanti e la distinzione è doverosa. Oltre che per la realtà fisica determinata dai diversi tipi di supporto implicati, le due tipologie di traduzione visiva del testo dantesco si differenziano infatti per il tipo di fruizione attivata, in un caso, dalla presenza di testo e immagini sul medesimo suppor-

to cartaceo o pergameneo, nell'altro dal rapporto puramente memoriale col testo che le immagini destinate a vivere di vita propria fuori del libro possono, eventualmente, attivare in lettori competenti. Proprio all'interno della tradizione del 'Dante visualizzato' si colloca la maggior parte delle opere figurative che, più o meno indifferenti a storia prima o a storie seconde, mirano a dare spessore di realtà visiva ai vari ambienti in cui si muove il pellegrino con le sue guide o addirittura all'intera, complessa realtà dei mondi ultraterreni immaginati dall'Alighieri. Esempio, da questo punto di vista, l'*Inferno* affrescato verso la metà del XIV secolo, da Nardo di Cione nella Cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze (fig. 1), che costituisce un vero e proprio *unicum* nella storia degli *Infemi* dipinti di tradizione monumentale giunti fino a noi<sup>2</sup>.

Mura, castelli, torri, stagni, fiumi, rocce, ponti – che nei manoscritti miniati e poi ancora nei libri illustrati e nei quadri otto-novecenteschi costituiscono lo sfondo paesaggistico su cui si muovono gli attori della storia – entrano qui a comporre un sistema attentamente costruito, che mira a rendere con la massima fedeltà possibile la precisa 'architettura', al contempo fisica e morale, del mondo infernale costruito *more geometrico* dal "lucido visionario fiorentino usando il compasso aristotelico e la squadra tomistica"<sup>3</sup>. Si tratta di una 'rappresentazione compartimentale' in cui ogni 'reparto' del buio carcere inferna-



pagina 17

Fig. 1 Nardo di Cione, *Inferno*, 1351-57. Firenze, Santa Maria Novella, cappella Strozzi (foto Scala).

le è accuratamente visualizzato, l'artista prestando pari attenzione al tipo di pena e alla configurazione del luogo, e calibrando con estrema cura la composizione dell'assieme, a esplicitare affinità, differenze e rapporti tra i singoli 'reparti' o loro eventuali aggregazioni, come nel caso delle malebolge separate dai ponti e disposte a raggiera attorno al pozzo dei giganti nella porzione inferiore dell'affresco. Per lettori competenti – come dovevano essere i fruitori previsti dall'intellettuale domenicano domiciliato nel convento di Santa Maria Novella cui si deve la responsabilità intellettuale di questo complesso assieme – la rigorosa griglia grafica che così precisamente organizza la superficie dipinta definisce e fissa differenze e gerarchie di tipo morale e penale, evidenziando tanto la logica del castigo quanto l'ordinamento dell'intero sistema che, per l'ardita operazione compiuta dall'Alighieri, si traduce in una ben precisa configurazione e articolazione fisica della voragine infernale. I cartigli utilizzati per esplicitare il tipo di peccato punito in ognuno dei reparti infernali e la totale assenza di particolari che leghino questa raffigurazione dell'Inferno alla peculiare esperienza narrata nella *Commedia* assolutizzano, per così dire, la raffigurazione stessa, fissando per l'immaginario collettivo una rappresentazione esattamente definita e strutturata del luogo deputato all'eterno castigo dei peccatori. Si tratta di una novità assoluta rispetto all'iconografia tardomedievale dell'Inferno, tradizionalmente caratterizzata da un caos di rocce e di confusi grovigli di figure esposte alle più diverse torture, la cui nulla o debole differenziazione dei destini previsti per i vari tipi di peccati è "ben lungi dal fare dell'Inferno il luogo di una riflessione coerente sui peccati" stessi<sup>4</sup>. Così si verifica ancora in opere realizzate in età dantesca come l'*Inferno* di Coppo di Marcovaldo presente nel *Giudizio Universale* del battistero fiorentino di San Giovanni e sicuramente noto all'Alighieri, o quello affresca-

to da Giotto nella cappella Scrovegni a Padova, della cui conoscenza da parte dell'Alighieri, invece, nulla di certo si sa. Queste due opere costituiscono il punto di arrivo della tradizione figurativa precedente alla scrittura della *Commedia* e possono fungere da paradigma su cui misurare l'abissale distanza che corre tra il caotico e indefinito ambiente infernale presente all'immaginario collettivo tra fine Duecento e primissimo Trecento e la rigorosa architettura della voragine fissata "dal piano regolatore dantesco"<sup>5</sup>. In essa per la prima volta realtà fisica e schema dottrinario-morale si intrecciano indissolubilmente, i dati fisici facendosi veicoli atti a significare 'verità' etico-dottrinarie, visualizzando gerarchie e articolazioni del 'male'.

I principi organizzatori che presiedono alla generale revisione dell'Inferno operata dall'Alighieri sono essenzialmente due: l'adozione di un asse portante 'alto-basso' di fortissima valenza simbolica e pregnanza ideologica e la divisione della "valle d'abisso dolorosa" (*Inf.*, IV, 8), che lo scrittore immagina aprirsi sotto Gerusalemme ed allungarsi, a forma di imbuto, fino al centro della terra<sup>6</sup>, in grandi sezioni marcate dalla presenza di imponenti barriere fisiche destinate a contenere, classificare e differentemente punire in spazi a ciò deputati una serie di peccati più o meno liberamente riconducibili sotto categorie etiche di matrice aristotelico-tomistica. La combinazione dei due schemi permette a Dante di mettere in sistema e graduare i vari tipi di peccato, esposti a forme di punizione differenti e rigorosamente ponderate sulla base di precise categorie etico-giuridiche nei vari reparti penali che scandiscono la voragine infernale.

Dell'irriducibilità di questo nuovo aldilà a vecchi parametri condivisi dovettero esser ben consapevoli già i primi editori-illustratori del poema, alcuni dei quali cercarono di fissare la mappa, al contempo fisica e morale, dell'Inferno dantesco, come anche, più in generale, dell'intero sistema

<sup>1</sup> Per un'inquadratura generale, bibliografia pregressa e documentazione fotografica mi permetto di rimandare a L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino 2018.

<sup>2</sup> J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Roma 1993 e ID., *I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale*, in C. CASAGRANDE, S. VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino 2000, pp. 225-260.

<sup>3</sup> P. CAMPORESI, *La casa dell'eternità*, Milano 1987, p. 19.

<sup>4</sup> Così BASCHET, *I peccati capitali...* cit., p. 238.

<sup>5</sup> CAMPORESI, *La casa dell'eternità...* cit., p. 19.

<sup>6</sup> Per una complessiva riflessione sulla cosmologia dantesca utile nella prospettiva qui assunta G. STABILE, *Cosmologia e teologia nella "Commedia": la caduta di Lucifero e il rovesciamento del mondo*, "Lecture Classensi", XII, 1983, pp. 139-173.

dell'aldilà costruito in maniera del tutto personale dall'Alighieri, tracciando sulle carte dei manoscritti diagrammi concepiti come strumenti ermeneutici, atti a esplicitare le linee portanti di una topografia fisica e morale di non immediata evidenza per qualsiasi lettore contemporaneo<sup>7</sup>. La tradizione scolastica ci ha abituati alle rappresentazioni in sezione di questa complessa architettura 'piena di senso', replicando, con maggiore o minore efficacia rappresentativa, uno schema a forma di imbuto con profilo a gradini atto a visualizzare le partizioni topografico-morali dell'Inferno dantesco. Il modello è stato elaborato nel corso del Quattrocento da artisti/architetti che, a differenza di Nardo, si preoccupano non di offrire ai fruitori delle loro costruzioni figurative immagini programmate per scatenare processi emotivi di tipo catartico-penitenziale, immettendoli dentro una dettagliatissima sezione dell'Inferno, ma di definire, tanto sul piano teorico che sul piano pratico, forma e struttura della "fabbrica" infernale sfruttando gli indizi matematici sparsi nel testo<sup>8</sup>. Questo particolare interesse per la ricostruzione su base matematica della struttura dell'Inferno dantesco, e per la sua rappresentazione grafica, inizia, per quanto oggi è dato sapere, con Filippo Brunelleschi<sup>9</sup> verisimilmente negli anni Venti del '400 e culmina negli anni Ottanta del secolo successivo con due lezioni tenute da Galileo Galilei all'Accademia Fiorentina, coinvolgendo, nel corso del tempo, matematici, letterati, architetti, ma anche pittori più o meno noti. Non mi soffermo qui sui contributi specifici degli intellettuali coinvolti in questa riflessione, salvo ricordare che si radica all'interno di questa appassionata stagione di studi la celeberrima mappa dell'Inferno dantesco miniata attorno al 1480-1495<sup>10</sup> da Sandro Botticelli in apertura dell'intero ciclo delle pergamene del suo "Dante in cartapeccora", ora diviso tra la Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Reginense Lat. 1896: otto disegni) e il Gabinetto di Disegni

e Stampe di Berlino (ms. Hamilton 201 Cim 33: ottantaquattro disegni).

La forma a imbuto e l'attenta resa dell'equilibrio strutturale tra le varie 'zone' in cui si articola questa puntualissima resa figurativa della "fabbrica ammirabile" e "molto artificiosa"<sup>11</sup> immaginata da Dante molto deve infatti all'attenzione che architetti, matematici, letterati e artisti fiorentini hanno dedicato alla topografia di questa prima sezione dell'aldilà (ma anche, sia pure in maniera meno coinvolgente e dibattuta, a quella del Purgatorio e, più in generale, a quella dell'intero cosmo rivisitato dall'Alighieri), a partire dalla particolarissima stagione del cosiddetto Umanesimo "architettonico" della Firenze quattrocentesca in cui, come è stato osservato, la *Commedia* è stata sostanzialmente letta come "architettura mentale"<sup>12</sup>. Quando si prescinde da Brunelleschi, dei cui lavori su Dante nulla in concreto sappiamo, è con il cosiddetto *Cammino di Dante* composto dal notaio ser Piero Bonaccorsi negli anni tra il 1436 e il 1440 e da lui rielaborato nei decenni successivi, che si apre la stagione degli studi sulla crono-topografia della *Commedia*<sup>13</sup>, il testo essendo qui accompagnato da diagrammi che in vario modo visualizzano i regni oltremondani al tempo stesso che fissano i tempi del viaggio compiuto dal pellegrino.

Di poco successivi<sup>14</sup> dovettero essere gli studi che Antonio Manetti, architetto e matematico fiorentino, nonché appassionato cultore di Dante legato al circolo di Marsilio Ficino, dedicò in particolare al problema della struttura dell'Inferno. A lui si deve una trattazione su *Sito, forma e misura dell'Inferno e statura de' giganti e di Lucifero* mai edita nella forma originale, ma presente, in forma sintetica, nella premessa all'*editio princeps* del commento di Landino del 1481, prima di essere stampata, in forma di dialogo e con il corredo di xilografie, da Girolamo Benivieni nel 1506 in appendice all'edizione giuntina del poema da lui curata<sup>15</sup> (fig. 2). Il tema di-

<sup>7</sup> A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco. La "Commedia" Egerton 943 della British Library*, Ghezzi 2014, specie pp. 202-211 con tavole.

<sup>8</sup> Sul tema un'efficace sintesi nel recente R. BRUSCAGLI, *La "meravigliosa fabbrica" dell'aldilà*, in *Divina sezione. L'architettura italiana per la Divina Commedia*, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 8-29 marzo 2018), a cura di L. Molinari, C. Ingresso, Milano 2018, pp. 22-29, con minima bibliografia pregressa.

<sup>9</sup> Che Filippo Brunelleschi abbia "dato ancora molta opera [...] alle cose di Dante, le quali furono da lui bene intese circa i siti e le misure, e spesso, nelle comparazioni allegandole, se ne serviva ne' suoi ragionamenti" attesta G. VASARI, *Vita di Filippo Brunelleschi*, in *Id., Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, III, Firenze 1971, p. 144.

<sup>10</sup> Per datazione e relativo dibattito critico H. TH. SCHULZE ALTCAPEPBERG, "Per essere persona sofisticata". *Il ciclo botticelliano di illustrazioni per la "Divina Commedia"*, in *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia*, catalogo della mostra (Roma, 20 settembre-3 dicembre 2000), II, a cura di ead., Roma 2000, pp. 23-29. Una dettagliata analisi della raffigurazione in G. MORELLO, *La veduta dell'Inferno di Sandro Botticelli*, in *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia...* cit., I, a cura di S. Gentile, pp. 48-53. A questo medesimo volume si rimanda per una puntuale riproduzione ed analisi dell'intero ciclo. Ulteriori spunti di analisi nel recentissimo *Dante e Botticelli*, a cura di K. Klette, Firenze 2021. L'immagine è liberamente consultabile in rete all'indirizzo [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Reg.lat.1896.pt.A](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.1896.pt.A) (consultato il 7 ottobre 2021).

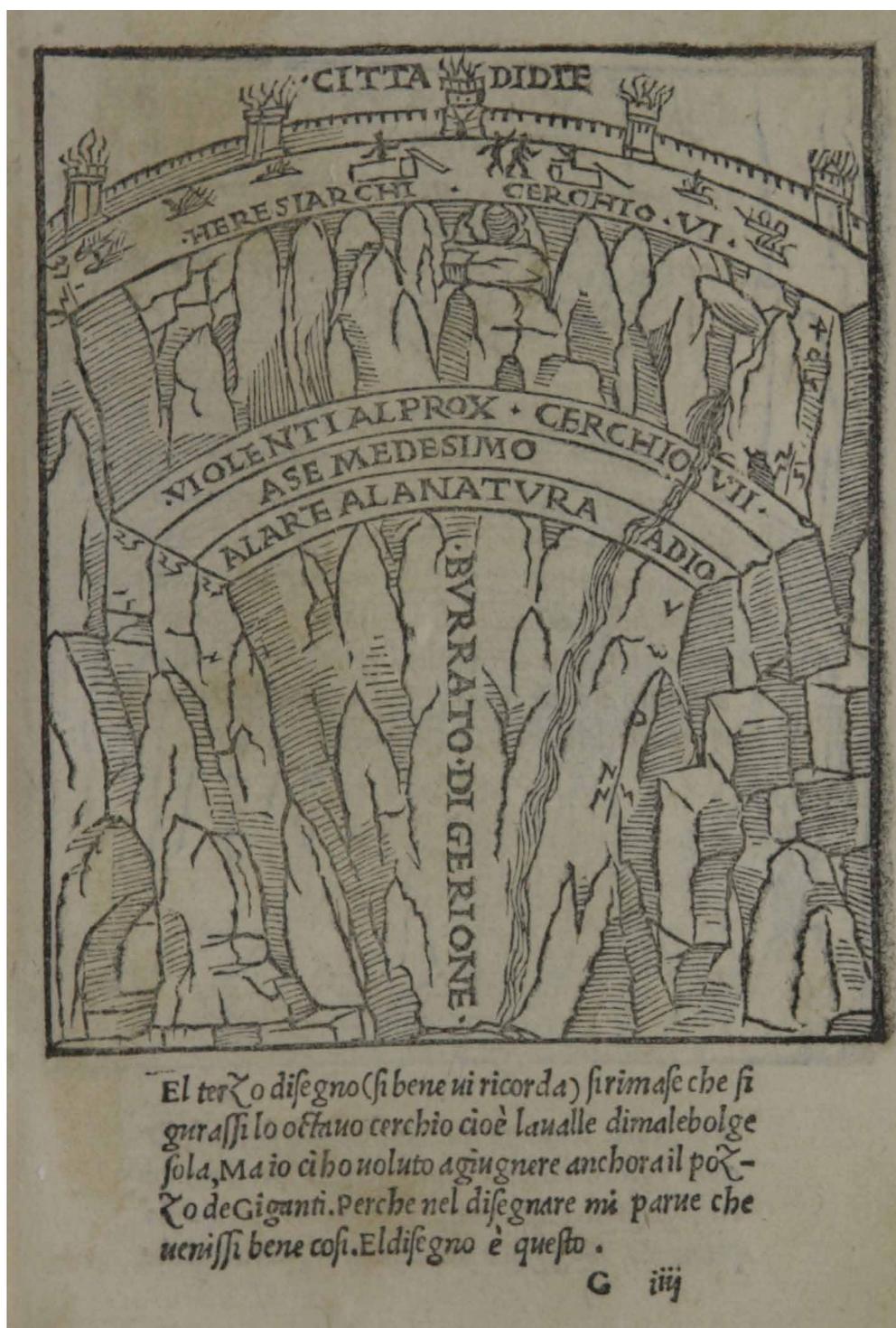
<sup>11</sup> Così G. BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma et misure dello "Inferno" di Dante Alighieri poeta eccellentissimo*, in *Collezione di opuscoli danteschi inediti o rari diretta dal conte G.L. Passerini*, XXXVI-I-XXXIX, Firenze 1897, ristampata da N. Zingarelli, Città di Castello 1897, pp. 37-38.

<sup>12</sup> S. TOUSSAINT, "Ex cogitata inventione". *Costruire l'Inferno nel Quattrocento: Bonaccorsi, Landino, Manetti*, in *Per Cristoforo Landino lettore di Dante: il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia*, atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2014), a cura di L. Böninger, P. Procaccioli, Firenze 2016, pp. 57-74: 59.

<sup>13</sup> Sull'opera di Bonaccorsi, le varie redazioni autografe e i corredi grafici A. PEGORETTI, *Camminare nel testo: il Dante di ser Piero Bonaccorsi, in Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccutto, L.M.G. Livraghi, Firenze 2019, pp. 47-72, con bibliografia pregressa e corredo illustrativo.

<sup>14</sup> È datato 3 agosto 1462 il ms. II.I.33 della Nazionale di Firenze, autografo di Manetti, in cui il testo della *Commedia* è fittamente annotato, anche con "attenta scansione, ma solo per l'Inferno, dei tempi del viaggio e rilievi sulla struttura dei luoghi": così G. TANTURLI, *Antonio Manetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, 2007, pp. 605-609. Su questo cfr. anche A. DI DOMENICO, scheda *Dante Alighieri*, in *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia...* cit., I, pp. 240-241, con documentazione fotografica.

<sup>15</sup> M.C. CASTELLI, *Immagini della "Commedia" nelle edizioni del Rinascimento*, in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, catalogo della mostra (Foligno, 11 marzo-28 maggio 1989; Ravenna, 8 luglio-16 ottobre 1989), Perugia 1989, pp. 103-151: 144. Cfr. anche P. SCAPACCHI, *Dante Alighieri, Girolamo Benivieni*, in *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia...* cit., I, pp. 244-245, con riproduzioni e BRUSCAGLI, *La "meravigliosa fabbrica"...* cit., pp. 22-29 con altra documentazione fotografica.



El terzo disegno (si bene ui ricorda) si rimase che si  
 girassi lo octavo cerchio cioè la ualle dimalebolge  
 sola. Ma io ci ho uoluto agiugnere anchora il pozzo  
 de Giganti. Perche nel disegnare mi parue che  
 uenissi bene cosi. El disegno è questo.

G iiiij

Fig. 2 G. Benivieni, *Inferno*, La città di Dite, il VI e VII cerchio (da G. BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti*, cittadino fiorentino circa al sito, forma et misure dello inferno di Dante Alighieri poeta excellentissimo, Firenze 1506, p. 51; collezione privata).

li non è perfettamente coincidente né con i diagrammi costruiti da Bonaccorsi né con lo spaccato sintetico ricavato dai disegni di Manetti, sì che pare lecito credere che il pittore avesse sottoposto a una personale riflessione quei disegni o attingesse ad altri modelli, dai quali poteva anche derivare l'idea di riempire ogni sezione della sua mappa con la rappresentazione dei vari tipi di dannati, mettendo in scena il viaggio continuo del pellegrino con la sua guida.

Molti artisti dovettero infatti essere coinvolti nel tentativo di rendere realtà visibile la "valle d'abisso" dantesca, scontrandosi con le aporie sempre più vistose emergenti dall'analisi dei dati matematici forniti da Dante<sup>16</sup>. Se Giuliano da Sangallo, o il figlio Francesco<sup>17</sup>, si limitarono a riprodurre con estrema fedeltà la voragine infernale di Botticelli nei margini di una copia dell'edizione landiniana della *Commedia* ora conservata a Roma, nella Biblioteca Vallicelliana (incunabolo Z 79 A, c. 13r: fig. 3), un altrimenti sconosciuto "Raggio sensale", raffigurato da Filippino Lippi in una delle storie da lui frescate tra il 1483 e il 1485 nella cappella Brancacci in Santa Maria Novella a Firenze, "in una conca condusse di rilievo tutto l'Inferno di Dante con tutti i cerchi e partimenti delle bolgie e del pozzo, misurate appunto tutte le figure e minuzie, che da quel gran poeta furono ingegnossissimamente immaginate e descritte, che fu in questi tempi cosa meravigliosa"<sup>18</sup>. Così scrive Vasari nella vita di Filippino Lippi, ma quello di Raggio non doveva essere un esperimento destinato a rimanere isolato, se ancora negli anni tra il 1546 e il 1547, in San Gavino, dove era intento, con Benedetto Varchi e altri studiosi, a collazionare codici della *Commedia* in funzione di una nuova edizione del poema, anche il celebre dantista e ingegnere Luca Martini, trovatosi a riflettere insieme all'amico Varchi sulle "vere misure dell'Inferno di Dante" non esitò a "fabbricar certo modello del sito"<sup>19</sup>; e se in quegli stessi anni (attorno agli anni 1545-

<sup>16</sup> Una sintetica informazione in BRUSCAGLI, *La "meravigliosa fabbrica"*... cit.

<sup>17</sup> Esprime dubbi sull'attribuzione tradizionale D. GAMBERINI, *The Artist as a Dantista: Francesco da Sangallo's Dantism in Mid-Cinquecento Florence*, "Dante Studies", CXXXV, 2017, pp. 169-191, con documentazione fotografica e bibliografia pregressa.

<sup>18</sup> G. VASARI, *Vita di Filippo Lippi, pittor fiorentino*, in *Id.*, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*... cit., p. 561. Nella recente edizione commentata delle *Vite* diretta da E. Mattioda, II, Torino 2018, p. 429, per Raggio si fornisce (ma senza indicare la fonte) questa informazione: "Raggio di Noferi Raggio (nato nel 1470), pittore". Su Raggio cfr. anche P. DREYER, *Raggio Sensale, Giuliano da Sangallo und Sandro Botticelli*, *Der Höllentrichter*, "Jahrbuch der Berliner Museen", 29-30, 1987-1988, pp. 179-196.

<sup>19</sup> Così si legge nella biografia di Varchi stesa da Baccio Valori; cit. da GAMBERINI, *The Artist as a Dantist*... cit., p. 191 nota 52 con altra bibliografia.

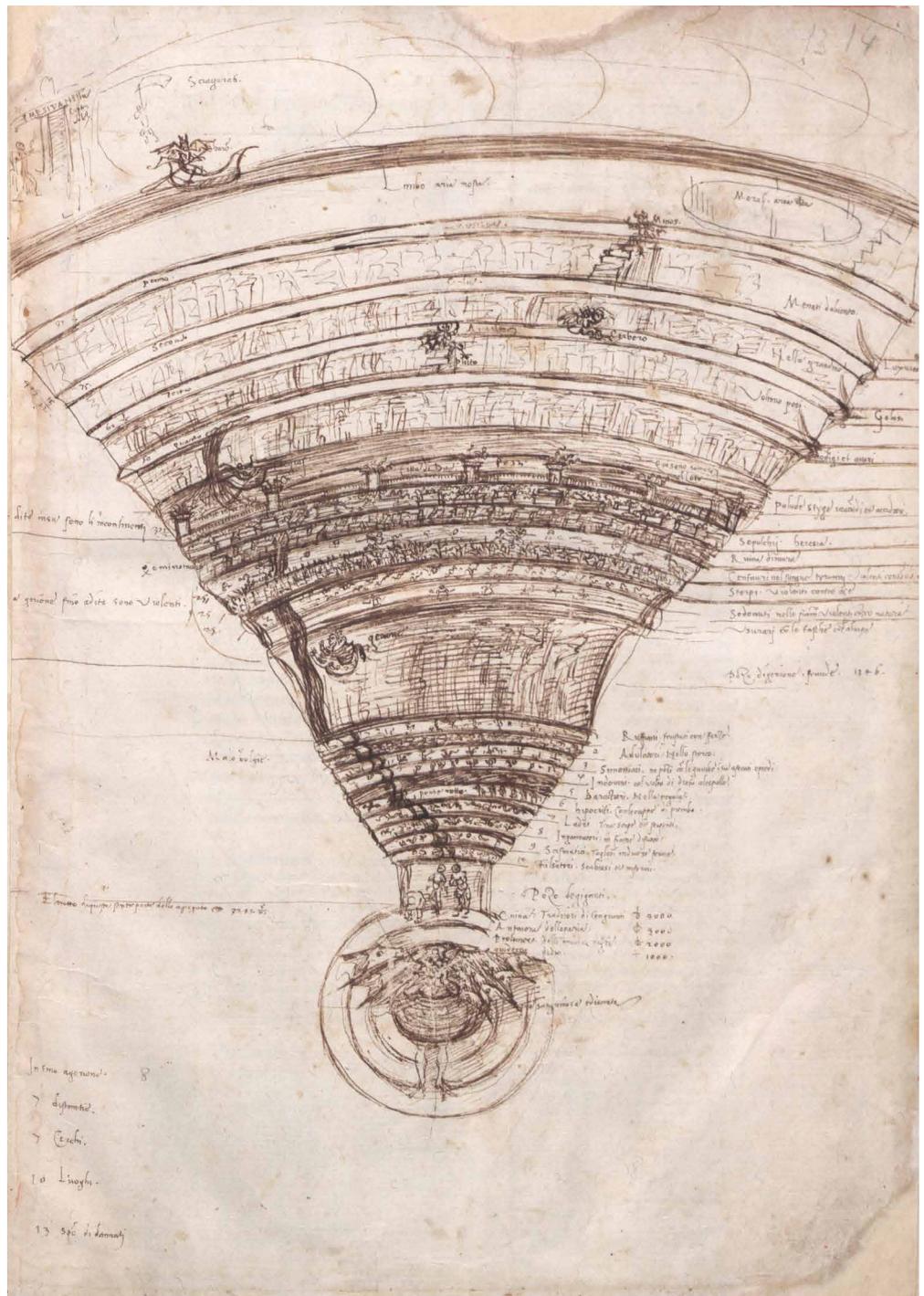
Fig. 3 F. da Sangallo (?), *Mappa dell'Inferno* (Biblioteca Vallicelliana, Roma, ms Z.79 A, c. 13r; su gentile concessione del Ministero della Cultura).

1547) l'architetto-scultore Francesco da Sangallo poteva essere sollecitato da un poeta fiorentino suo contemporaneo a realizzare a sua volta un modello del “magnio Inferno” per “mostrare [...] le bolgie, il cierchio e 'l cintero, / e come et chi son quei vi son dentro” dato che l'appena edito trattato di Giambullari, *De 'l sito, Forma et Misure dello Inferno di Dante*, lasciava ancora numerose questioni irrisolte<sup>20</sup>. E del resto, in una lezione tenuta all'Accademia Fiorentina nel marzo del 1546, Benedetto Varchi si trovava ad osservare, che

molto meglio si comprende, come noi diremmo, o 'l Inferno o 'l Purgatorio di Dante di rilievo che di pittura, ancoraché simili cose si convengano, per avventura, più propriamente all'architetto. La qual cosa si potrà conoscere apertamente dal sito d'amendue che si fa continuamente dal nostro Luca Martini, nel quale, oltre molti altri chiari et importantissimi errori, si vedrà quanto tutti quegli che n'hanno scritto insino qui si siano ingannati nella grandezza e nella positura, e si renderà in questo tempo a Dante da un solo tutto quello che da molti gli era stato tolto in diverse età<sup>21</sup>.

Della scultura in rilievo di Raggio come anche dei modelli, grafici o scultorei, realizzati o solo progettati da Luca Martini e da Francesco da Sangallo non resta alcuna traccia, mentre restano visualizzazioni grafiche che attestano un altro modo di intendere e rappresentare l'aldilà dantesco affermatosi nel primo Cinquecento anche in opposizione a quello sviluppatosi a margine degli studi matematici e scientifici dei Bonaccorsi e dei Manetti.

Un esempio, poco noto e solo recentemente fatto oggetto di più approfondite analisi, è costituito da venti disegni conservati nella Pierpont Morgan Library and Museum di New York (Department of Drawings and Prints, B3 026 A10)<sup>22</sup> che molto verisimilmente facevano parte di un sistema organico di disegni, analogo a quelli realizzati da Botticelli e da Zuccari<sup>23</sup>, seppur prodotti da un artista di ben più modesto talento. Lun-



gi da schematizzare in diagrammi o mappe l'assieme-Inferno, l'assieme-Purgatorio o le loro singole partizioni, l'artista ha qui raffigurato i vari compartimenti dell'aldilà dantesco sintetizzando in ogni singola tavola le informazioni relative a paesaggio, struttura, presenze ed eventi collocabili in quel 'compartimento' e prestando puntuale attenzione ai dati topografici ricavabili dal testo, con il chiaro intento di una resa 'naturalistica' della scena da lui di volta in volta ricostruita adottando, in diversi casi, la prospettiva 'a volo d'uccello'. La stessa prospettiva e molte delle soluzioni iconografiche presenti in questi disegni

<sup>20</sup> Testi implicati e ricostruzione storica ivi, pp. 178-185.

<sup>21</sup> Così in B. VARCHI, *Lezione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, Firenze 1549.

<sup>22</sup> I disegni conservati sono liberamente accessibili in rete all'indirizzo <https://www.themorgan.org/drawings/item/141948> (consultato il 7 ottobre 2021).

<sup>23</sup> Per una minima informazione e bibliografia pregressa BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini...* cit., in part. pp. 106-117 e 136-143.

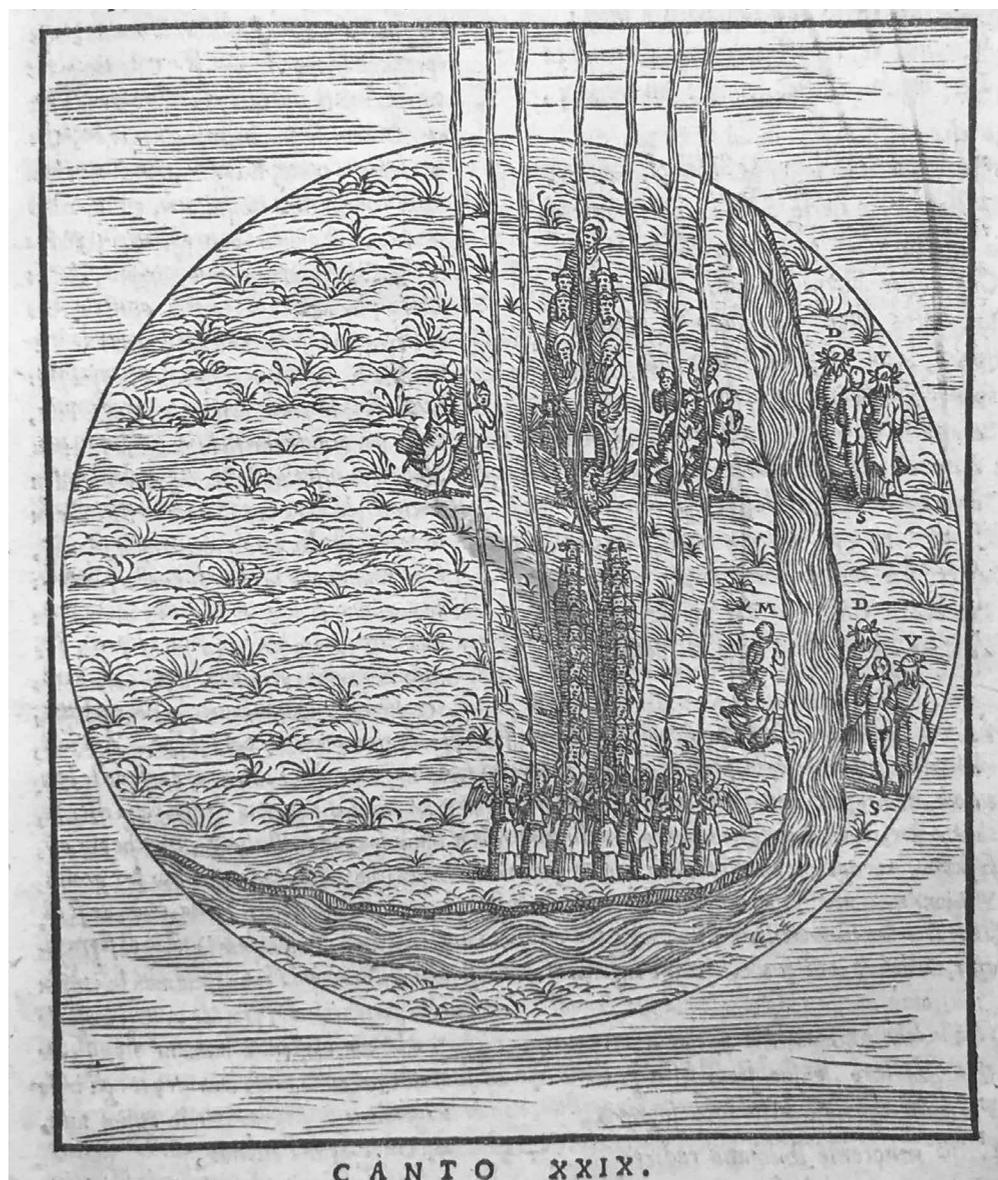
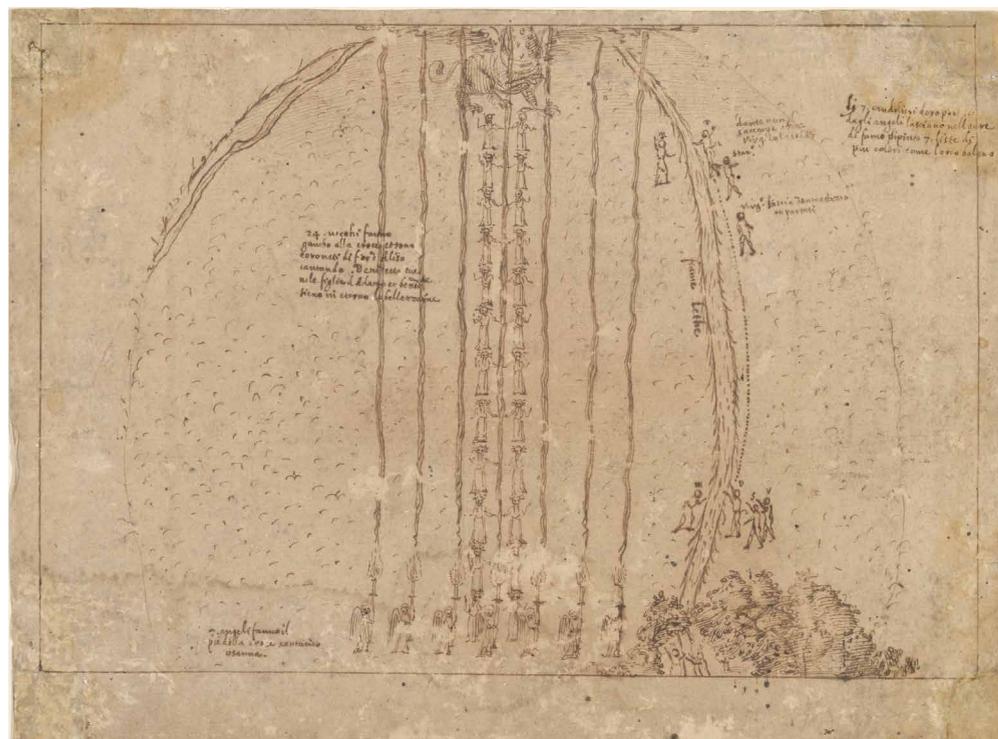


Fig. 4 A. Vellutello, G. Britto (?), Purgatorio, canto XXIX-XXX (da *La comedia di Dante*, Venezia 1544; Biblioteca civica Queriniana di Brescia, 4a.R.III.21).

Fig. 5 A. Vellutello (?) o artista fiorentino, Purgatorio XXIX, dis. 218567 (The Morgan Library & Museum, 1966.12:1-20. Gift of Mr. H.P. Kraus).



tornano anche in alcune delle tavole di corredo figurativo presenti nell'edizione Marcolini della *Commedia* col commento di Vellutello, che è uscita a stampa a Venezia nel 1544 e che si caratterizza, rispetto alla tradizione editoriale pregressa, proprio per l'utilizzo di immagini programmate per illustrare il testo focalizzando l'attenzione sulla topografia delle varie sezioni dell'aldilà dantesco<sup>24</sup>, sì da generare l'impressione che "il motivo strutturale dell'*iter per mortuos*, con i suoi gironi, i suoi dirupi, i suoi sentieri, le sue balze e cornici conti più dei personaggi incontrati, che risultano certamente meno individuati"<sup>25</sup>.

L'operazione è sicuramente da addebitare al responsabile del commento, il lucchese Alessandro Vellutello, attivo a Venezia, che torna a contare i diametri delle bolge e la profondità dei cerchi, in aperta polemica con gli intellettuali fiorentini, che "non avevano cercato di seguire l'autore", ma "s'avevano fabricato ne la fantasia"<sup>26</sup> una costruzione su basi matematiche e scientifiche. In questo senso sono stringenti i precisi contatti rilevabili e rilevati tra quanto si legge nel commento e quanto si vede nelle xilografie di corredo, alle quali è affidato esplicitamente il compito di "suplir" con la forza dimostrativa del "disegno" all'eventuale scarsa efficacia della glossa verbale<sup>27</sup>. Proprio lo stretto legame che corre tra commento e immagini di corredo figurativo conforta a credere che il responsabile intellettuale di queste raffigurazioni, se non addirittura la mano che ha eseguito i disegni poi tradotti forse da Giovanni Britto in incisioni<sup>28</sup>, sia stato lo stesso Vellutello. Così, ad esempio, osserva il più recente editore: "Molto probabilmente il commentatore elaborò degli schemi che poi fornì al disegnatore e/o all'incisore, e seguì con attenzione la fase di realizzazione delle xilografie". Le vistose affinità che legano queste xilografie ai disegni ora alla Pierpont Morgan Library hanno portato di recente a ipotizzare che siano proprio questi i disegni preparatori per le inci-

sioni e che essi si debbano appunto alla mano di Alessandro Vellutello<sup>29</sup>. Le due opere presentano in effetti molti tratti comuni, tra questi, in particolare, l'adozione della prospettiva 'a volo d'uccello' per la raffigurazione dall'alto dei cerchi digradanti della voragine infernale, la raffigurazione delle cornici purgatoriali fatta adottando come schema base un tronco di cono su cui sono incise le cornici stesse, nonché la collocazione del Paradiso terrestre sul piano che delimita in alto il tronco di cono, per non dire della fedelissima replica di soggetti iconografici decisamente singolari come l'immagine dei candelabri sostenuti da angeli nella processione mistica di *Purgatorio* XXIX, oltretutto non giustificata dal testo<sup>30</sup> (figg. 4-5).

In un caso come questo, dove la contiguità iconografica tra le due serie è vistosa, ma discontinua, più che le affinità contano però le differenze. Le estese disuguaglianze rilevabili tra ogni singolo disegno e la corrispondente xilografia provano anzitutto che i disegni Morgan sono stati utilizzati come modelli di riferimento, non certo come matrici per le incisioni, come accerterebbe invece il fatto, segnalato dagli studi<sup>31</sup>, che le composizioni grafiche delle xilografie risultano invertite – speculari – rispetto a quelle dei disegni. Dovremmo piuttosto immaginare che i disegni destinati a fungere da matrici siano stati realizzati rielaborando ora più ora meno estesamente i disegni Morgan e che il responsabile di tale rielaborazione sia stato il medesimo Vellutello considerata la rilevanza esegetica da lui attribuita alle immagini di corredo. Se poi l'assieme dei disegni da cui, con importanti interventi di sintesi e rielaborazione grafica, sono state ricavate le matrici utilizzate per le xilografie sia davvero opera del medesimo Vellutello, è ipotesi cui, a mio avviso, si oppone il fatto che almeno per un disegno le soluzioni iconografiche adottate sono coerenti più con le tesi che circolano ampiamente in area fiorentina, trovando la

loro ragion d'essere nella riflessione di Manetti, che con quanto si legge nel commento dell'edizione Marcolini.

Nel disegno 218552 (fig. 6) che apre la serie due minuscoli personaggi, identificati dalle scritte come "D" [Dante] e "V" [Virgilio], avanzano su un sentiero che corre attraverso un esteso paesaggio roccioso, in cui risaltano due particolari: un buio crepaccio che si apre alle spalle del monte lungo il quale i due camminano, e una sorta di piano rotondo, con una cavità al centro da cui esce una colonna di fumo. Questa cavità collocata al centro del disegno è una sorta di ombelico che torna costantemente negli altri disegni dedicati ai canti infernali: è per esempio verso una cavità simile che si dirige la barca di Caronte nel disegno che visualizza gli eventi più significativi registrati nel terzo canto (fig. 8), ed è una cavità simile che costituisce il punto di riferimento per tutte le singole raffigurazioni delle Malebolge. Dato che per ognuno di questi disegni la topografia del luogo è resa adottando la prospettiva 'a volo d'uccello', quella cavità al centro intende evocare, nei disegni che visualizzano le singole porzioni dell'Inferno, l'asse lungo il quale si sviluppa la valle d'Inferno; nel primo, oltre che uno dei due estremi dell'asse, quella cavità rappresenta la 'bocca' da cui escono i miasmi infernali, esplicitando così la peculiare identità del luogo. Nulla nel testo dantesco autorizza un paesaggio siffatto per mettere in scena il momento in cui Dante si accinge ad entrare, in compagnia di Virgilio, "per lo camino alto e silvestro" (*Inf.*, II, 141-142) che lo conduce alla porta d'Inferno. È quanto si legge al proposito nel commento di Landino e nel trattato di Benivieni che rende perfettamente ragione di un disegno che evoca in modo abbastanza preciso il paesaggio dei Campi Flegrei, e più precisamente quello della solfatara di Pozzuoli (fig. 7). Sono infatti Landino e Benivieni che, seguendo la ricostruzione di Antonio Manetti, ritengono "veri-

<sup>24</sup> Il corredo figurativo presente nell'*editio princeps* uscita a Venezia nel 1544 per i tipi di Marcolini è riprodotto integralmente e puntualmente descritto nell'edizione uscita di recente per l'Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi: A. VELLUTELLO, *La "Comedia" di Dante Alighieri con la nova esposizione*, a cura di D. Pirovano, Roma 2006, I-III.

<sup>25</sup> Così D. PIROVANO, *L'apparato iconografico dell'edizione Marcolini 1544*, in VELLUTELLO, *La "Comedia" di Dante...* cit., I, pp. 69-80: 75.

<sup>26</sup> A. VELLUTELLO, *Descrizione de lo Inferno*, in ID., *La "Comedia" di Dante...* cit., I, pp. 145-146.

<sup>27</sup> Analisi dettagliata in PIROVANO, *L'apparato iconografico...* cit., pp. 76-80. Da qui, p. 76, la cit. successiva.

<sup>28</sup> M. ROSSI, *Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che "per sé fuoro". Sul corredo grafico della Nova esposizione*, "Studi Rinascimentali", V, 2007, pp. 127-144.

<sup>29</sup> RH. EITEL-PORTER, *Drawings for the Woodcut Illustrations to Alessandro Vellutello's 1544 Commentary on Dante's Comedia*, "Print Quarterly", XXXVI, 2019, 1, pp. 3-17. Una prima riflessione sistematica su questa serie di disegni e il loro rapporto con le tavole dell'edizione Marcolini della *Commedia* con il commento di Vellutello in M. COLLINS, *The Forgotten Morgan Dante Drawings. Their Influence on the Marcolini Commedia of 1544, and Their Place within a Visually-Driven Discourse on Dante's Poem*, "Dantes Studies", CXXXVI, 2018, pp. 93-132, con documentazione fotografica e discussione della bibliografia pregressa.

<sup>30</sup> Si confronti VELLUTELLO, *La "Comedia" di Dante...* cit., tav. 54 e il disegno Morgan (fig. 5).

<sup>31</sup> Così EITEL-PORTER, *Drawings for the Woodcut Illustrations...* cit., p. 10, ma anche COLLINS, *The Forgotten Morgan Dante Drawings...* cit., p. 115.

<sup>32</sup> C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Proccaccioli, I, Roma 2001, p. 271.

Fig. 6 A. Vellutello (?) o artista fiorentino, *Inferno* I-II, dis. 218552 (The Morgan Library & Museum. 1966.12:1-20. Gift of Mr. H.P. Kraus).

Fig. 7 M. Wutky, *Veduta dei Campi Flegrei*, 1782 ca. (collezione privata).



simile che imitando Virgilio”, Dante abbia posto l’entrata nel suo Inferno nel “lago Averno non molto lontano da Napoli”<sup>32</sup>, e più precisamente che la “selva oscura”, il “diletto monte” e il “cammino alto e silvestro” si trovino “tra Cuma e Miseno circa a Pozzuolo verso la marina”<sup>33</sup>.

L’Averno virgiliano per Vellutello è solo fonte stilistica da cui derivano gli attributi che caratterizzano la valle inferna<sup>34</sup>: nella sua ricostruzione la porta di Inferno si colloca anzi esattamente a 1500 miglia a est da Gerusalemme, ovvero “a Babilonia già capo de gl’infedeli Maumetani, che

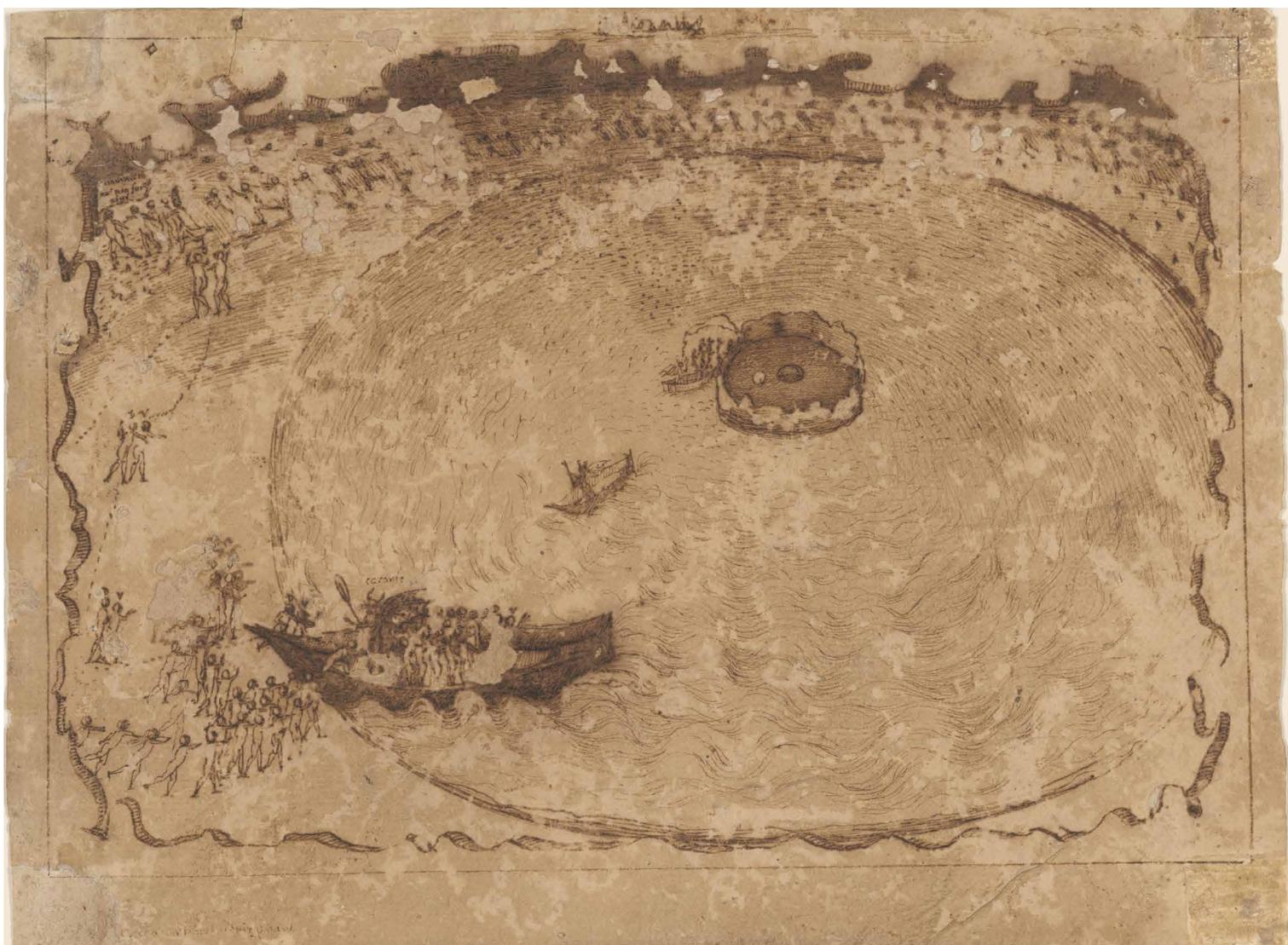
s’hanno a dannare”<sup>35</sup>, e Gerusalemme, collocata esattamente al vertice dell’asse su cui si sviluppa la voragine infernale, è l’unico referente geografico concreto nella xilografia di corredo al canto III (fig. 9). Per non dire che nessuna xilografia ripete l’iconografia del disegno dedicato ai canti incipienti dell’*Inferno*. Tutto questo contribuisce a dar credito piuttosto all’idea che i disegni Morgan si debbano a mani diverse da quelle di Vellutello: quelle, è stato ipotizzato<sup>36</sup>, di un artista attivo a Firenze negli anni Venti-Trenta del Cinquecento. Non si hanno in merito prove dirimenti,

<sup>33</sup> Così N. ZINGARELLI, *Introduzione*, in BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino...* cit., pp. 19-20.

<sup>34</sup> VELLUTELLO, *La “Comedia” di Dante...* cit., p. 239.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>36</sup> Così COLLINS, *The Forgotten Morgan Dante Drawings...* cit., ignorato, sembra, da EITEL-PORTER, *Drawings for the Woodcut Illustrations...* cit.



ma una serie di indizi abbastanza significativi<sup>37</sup>, che sembrano appunto spostare il luogo in cui essi furono eseguiti da Venezia, dove fu realizzata l'edizione e dove viveva Vellutello, a Firenze, dove non si ha notizia che Vellutello sia transitato. La filigrana delle carte su cui sono stesi tre disegni è simile a Briquet 8390, attestato in un documento fiorentino del 1529; sul retro di uno dei disegni era attaccato un foglio di un libro contabile della banca dei Medici, con annotazioni datate 1475; diversi particolari presenti nei disegni provano che chi li eseguì ha avuto modo di vedere le pergamene di Botticelli; per non dire che è a Firenze che, si è visto, nasce e va incontro a grande successo la riflessione sulla topografia dell'aldilà dantesco, articolandosi in forme che paiono affini a quelle certificate dai disegni.

Nella serie di venti disegni che visualizzano l'*Inferno* e il *Purgatorio* approdati nella Pierpont Morgan Library nel 1996, si potrebbe forse riconoscere quanto resta di uno di quei tentativi di "rendere" l'*Inferno* "in pittura" cui alludeva Var-

chi nel passo già citato e di cui in effetti pressoché nulla è arrivato a noi, nonostante si abbia notizia di un ciclo di illustrazioni dantesche di Leonardo da Vinci (dal quale secondo Degenhart deriverebbero i disegni di Sangallo presenti nel Dante vallicelliano) e soprattutto di una *Commedia* illustrata da Michelangelo andata perduta in un naufragio<sup>38</sup>. I disegni Morgan potrebbero essere una minima testimonianza di quella stagione, parzialmente scampata al diluvio della storia, che porta su di sé i segni di una vita intensamente vissuta. Macchie di colore, usura delle carte, rattoppi operati utilizzando carte stampate<sup>39</sup> provano infatti che questi disegni hanno viaggiato nelle tipografie, veneziane e non solo, a dimostrazione di un loro successo, sostanzialmente finora ignorato dagli studi pur oggi fecondissimi sul 'Dante per immagini'. Quelle 'inventate' da Vellutello forse sulla scorta dei designi Morgan ebbero un qualche successo nel corso del Cinquecento: tornano nelle edizioni Sessa del 1564, 1577 e 1596, vengono utilizzate da Anton Fran-

Fig. 8 A. Vellutello (?) o artista fiorentino, *Inferno* III, dis. 218553 (The Morgan Library & Museum. 1966.12:1-20. Gift of Mr. H.P. Kraus).

<sup>37</sup> Attira l'attenzione sui fatti materiali che riconducono all'area fiorentina COLLINS, *The Forgotten Morgan Dante Drawings...* cit.

<sup>38</sup> In CASTELLI, *Immagini della "Commedia"...* cit., p. 114 notizie e bibliografia sulle opere perdute di Leonardo e Michelangelo.

<sup>39</sup> Su questo ancora COLLINS, *The Forgotten Morgan Dante Drawings...* cit.

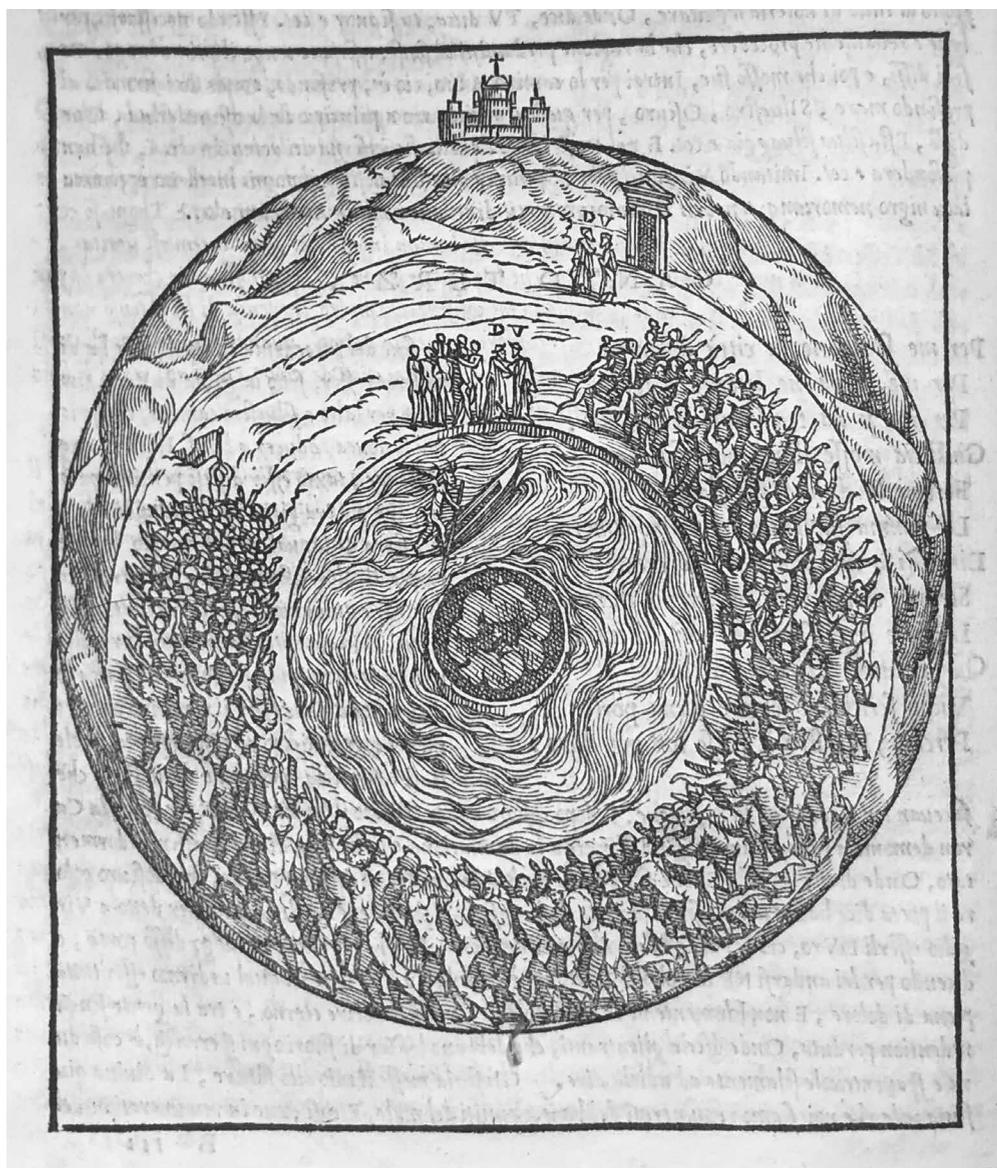


Fig. 9 A. Vellutello, G. Britto (?), *Inferno, Canto III* (da *La comedia di Dante*, Venezia 1544; Biblioteca civica Queriniana di Brescia, 4a.R.III.21).

trarsi per tutto l'Ottocento. E se il viaggio ultraterreno del pellegrino Dante continua a interessare è per la sfida ai limiti umani che quell'esperienza comporta, per la dimensione eroica, passionale, di quel 'vissuto', che coinvolge e affascina gli artisti (basti qui ricordare opere come *La barca di Dante* di Delacroix o i disegni di Füssli) non certo per le componenti ideologiche, dottrinarie, filosofiche e religiose di quell'esperienza e di quel libro. Men che mai interessa quella che, in pieno Novecento, si imparò a catalogare come "struttura", rigorosamente separandola da ciò che secondo i parametri estetici di Benedetto Croce, poteva essere catalogato come "poesia"<sup>41</sup>.

Anche per gli artisti che nel corso del XX secolo, e poi in questi primissimi decenni del XXI si sono interessati a Dante, dando corpo visivo al suo viaggio e ai protagonisti delle storie seconde registrate nel libro, i temi che appassionarono intellettuali e artisti tra '400 e '500 sono rimasti del tutto estranei, mentre si è venuta sempre più sviluppando la tendenza ad appropriarsi della *Commedia*, o di sue singoli porzioni, per parlare di sé e del proprio mondo, portando alle estreme conseguenze l'idea, cara soprattutto alla critica dantesca americana, che assume il Dante personaggio della *Commedia* come paradigma di *everyman*, e rielabora in prospettiva contemporanea, attualizzandola, la sua discesa nel mondo del male. Esemplare in tale direzione l'esperienza di Rauschenberg che, privati delle vesti tradizionali – anzi letteralmente spogliati – sia il pellegrino che la sua guida, li fa viaggiare in un Inferno costruito mantenendo l'originaria scansione gerarchizzante. Nei suoi *Transfer drawings* i vari compartimenti, sinteticamente evocati intrecciando remoti echi dell'architettura dantesca e evanescenti *silhouettes* di architetture contemporanee, sono occupati da personaggi riconoscibilissimi, estratti dalla contemporaneità (politici, intellettuali, campioni dello sport, astronauti, ecc., ecc.) e sottoposti alle pene corporee fissate

cesco Doni nell'*editio princeps* dei suoi *Inferni* (1553) e influenzano il Federigo Zuccari intento a realizzare, quasi alla fine del secolo, il suo *Dante historiato*<sup>40</sup>.

Con Vellutello e il vivace dibattito scatenato dalla sua ricostruzione dell'aldilà dantesco di cui fu ultima voce Galileo si chiude la stagione degli studi dedicati a questi temi. Quando, attorno agli anni Settanta del Settecento, in Europa si torna a leggere la *Commedia* e gli artisti riprendono a misurarsi con Dante dopo i quasi due secoli che separano il *Dante historiato* di Zuccari dall'*Ugolino nella torre della Fame* di Reynolds, l'interesse sarà ormai focalizzato su temi più consoni alla sensibilità e agli interessi propri della cultura preromantica. Sono le storie seconde, gli Ugolini e le Francesche, in particolare, ora, il soggetto privilegiato di una travolgente produzione di quadri danteschi, sostenuta dalla contemporanea riflessione critica di scrittori e poeti e destinata a pro-

<sup>40</sup> PIROVANO, *L'apparato iconografico...* cit., I, p. 75.

<sup>41</sup> Il rimando al celeberrimo B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari 1921.

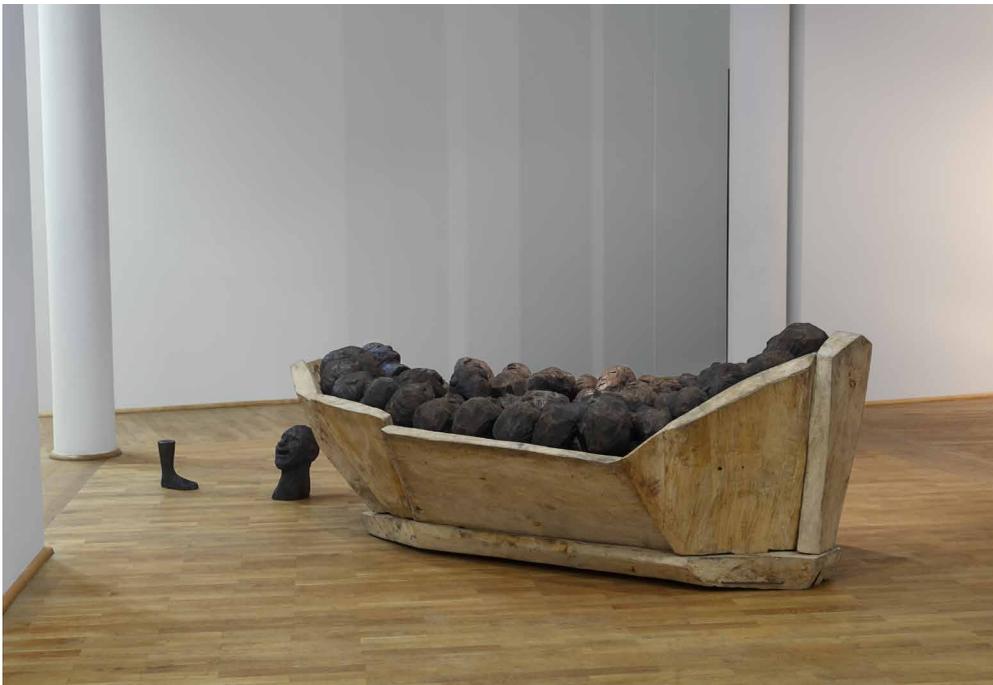


Fig. 10 J.R. Koko Bi, *Convoi Royal*, alias “Barca di Caronte”, 2007, installazione al Museum MMK für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (foto A. Schneider, J.R. Koko Bi).

dall’Alighieri per i vari tipi di peccato<sup>42</sup>. Ridotta a nudo scheletro, la struttura della fabbrica dantesca è così diventata puro significante grafico che trasmette (significa) una valutazione etica su ciò che (singoli individui, specifici tipi di comportamento, ecc.) è contenuto (ovvero rappresentato) dentro quello schema (nella sua interezza o nelle sue singole partizioni).

Dall’interesse primariamente rivolto, per secoli, alle ‘storie’ narrate nella *Commedia* si è passati, in questi ultimi decenni, a un riuso dell’opera che privilegia piuttosto l’impianto strutturale di quel “libretto” che a un lettore come Contini pareva ormai non “tenere più”<sup>43</sup> e che è invece oggi assunto dagli artisti come modello di riferimento – di presupposta immediata riconoscibilità – per costruire immagini che includono e trasmettono una precisa presa di posizione ideologica e/o morale sull’oggi e i suoi problemi. In questa prospettiva può bastare anche la pura e semplice attribuzione di un nome parlante – “Inferno”, “Purgatorio”, “Paradiso” – a uno spazio fisico in cui è contenuta un’opera d’arte di non immediata ascendenza dantesca per caricarla di nuove, forti implicazioni semantico-ideologiche, come può bastare evocare il profilo a imbuto dell’*Inferno* di Botticelli o quello della montagna a gradoni del Purgatorio presente nella tavola *Ritratto di Dante* dipinta nel 1465 da Domenico di Michelino per dar voce a forti prese di posizione rispetto a singole realtà del mondo contemporaneo.

Un esempio illuminante in questo senso è offerto da un’opera presente nella mostra *The Divine*

*Comedy: Heaven, Purgatory and Hell, revisited by Contemporary African Artists* che ha esordito al Museo d’Arte Moderna di Francoforte nella primavera del 2014 e in cui i lavori di sessanta artisti di ogni parte d’Africa sono stati distribuiti in tre sezioni, “Paradiso”, “Purgatorio”, “Inferno”, ovviamente evocanti le tre cantiche, e le diverse sezioni dell’aldilà dantesco, ma disposte in ordine inverso, a rovesciare il percorso del pellegrino Dante<sup>44</sup>. Nella sezione “Inferno” il curatore ha collocato, tra le altre opere, un’intensa scultura lignea realizzata dall’artista ivoriano Jems Robert Koko Bi nel 2007 e da lui intitolata, con scelta dolorosamente ironica, *Convoi Royal* (fig. 10): una barca-bara di legno, con ottanta teste nere mozzate a bordo e altre fuori, sparse sul pavimento-mare, che si presta facilmente ad essere letta come “a clear metaphor for the many in Africa who have to leave their countries and embark on a perilous journey to the unknown, with death as their companion”<sup>45</sup>. Possibile, come afferma il curatore della mostra, Simon Njami, che lo scopo dell’artista fosse piuttosto una denuncia della schiavitù. Ma per quanto qui interessa, vale la pena registrare un’ulteriore informazione offerta dal medesimo Njami: “quando l’artista ha realizzato questo insieme, non pensava a Dante, beninteso”. È stato lui, il curatore, a, per così dire, ‘tirare’ l’opera nel mondo dantesco: “Ma quando ho cominciato a pensare all’esposizione, questa opera mi è subito tornata alla mente. Per me era la barca di Caronte e non fluttuava sull’Oceano Atlantico con la stiva piena di

<sup>42</sup> Per minima documentazione BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini...* cit., pp. 225-233.

<sup>43</sup> G. CONTINI, *Un’idea di Dante: saggi danteschi*, Torino 1970, pp. 69-111, in particolare p. 69.

<sup>44</sup> Alcune notizie e minima documentazione fotografica in rete, all’indirizzo: <http://www.doppiozero.com/materiali/ars/divina-commedia-africana> (consultato il 7 ottobre 2021). Da qui anche il testo dell’intervista al curatore citata poco oltre.

<sup>45</sup> F. MOULY, *The Divine Comedy-Heaven, Hell, Purgatory Revisited*, all’indirizzo <http://www.iam-africa.com/the-divine-comedy-heaven-hell-purgatory-revisited/> (consultato il 22 gennaio 2021, ora non più accessibile). Sulla presenza di Dante in particolare nella cultura afroamericana: D. LOONEY, *Freedom Readers. The African American Reception of Dante Alighieri and the Divine Comedy*, Notre Dame-London 2011.

'legno', ma faceva attraversare lo Stige [sic!] alle anime dannate". La scelta di collocare una rudimentale barca carica di teste nere mozzate e ironicamente identificata con un "Convoi Royal" nella sezione "Inferno" ha finito per fortemente esaltare la forza emozionale e la carica ideologica dell'opera, stabilendo una precisa analogia tra il viaggio dei dannati verso il dantesco mondo senza speranza e le più tragiche realtà del mondo moderno, in una sorta di rovesciamento della prospettiva figurale di auerbachiana memoria<sup>46</sup>. Quella barca evoca infatti storie che 'inverano' e pienamente realizzano nella storia e nel 'mondo di qua', dismessa la prospettiva cristiano-centrica e trascendente dell'*Inferno* dantesco, quella sorta di loro prefigurazione che è il traghettamento dei dannati tra le due rive d'Acheronte, verso "le tenebre eterne" d'Inferno.

Anche molti degli architetti che hanno risposto all'invito a "confrontarsi con la 'sezione' della *Divina Commedia*" stilando una serie di opere poi esposte in occasione della mostra *Divina sezione. L'architettura italiana per la Divina Commedia*<sup>47</sup> tenutasi a Caserta nel marzo del 2018, e successivamente in altre sedi, hanno utilizzato schemi topografici danteschi per offrire una non neutra raffigurazione di dolenti o tragiche realtà contemporanee. I viaggi della speranza attraverso il Mediterraneo sono stati un tema molto presente, declinato secondo la sensibilità dei singoli architetti. Di particolare interesse, e fascino, pare, a chi scrive, il disegno intitolato *Knockin' on heaven's door* realizzato da Ketty Di Tardo, Alberto Iacovoni e Luca La Torre e posto in apertura della sezione "Purgatorio" (fig. 11). L'altissimo e spesso muro sul quale si apre lo stretto, irrealistico, varco verso cui sono dirette le tre precarie imbarcazioni stracolme di migranti evoca suggestivamente la realtà topografica e simbolica del Purgatorio dantesco e, con essa, la sorte dei temerari che hanno osato tentare di raggiungerlo. Il muro si erge infatti di fron-

te ai migranti esattamente come la "montagna [...] alta tanto / quanto veduta non avèa alcuna" (*Inf.*, XXVI, 133-135) davanti alla quale è destinato a naufragare Ulisse, l'eroe che con il suo "folle volo" (ivi, v. 125) ha osato "un'incursione in uno spazio interdetto"<sup>48</sup>, come non può che essere, per un pagano come lui, la montagna del Purgatorio, sulla cui vetta si trova l'Eden, inattingibile all'umanità irredenta. Su di essa salirà invece faticosamente il pellegrino Dante, nuovo Odisseo, una volta uscito dal buio carcere infernale e approdato al "lito deserto / che mai non vide navicar sue acque / omo che di tornar sia poscia esperto" (*Purg.*, I, 130-132): a lui sarà consentito di varcare la porta custodita dall'angelo e raggiungere prima il Paradiso terrestre e poi quello celeste, volando in compagnia di Beatrice, attraverso i cieli planetari. Entrambi i percorsi esistenziali sono evocati nel disegno. Difficile, periglioso, il passaggio attraverso lo stretto varco aperto nel muro, ma, come esplicita il titolo dell'opera, quel varco è, per i migranti di oggi, giustappunto la "porta del Paradiso". Ad evocarlo, quel Paradiso, sono qui le nove (nove come i cieli danteschi) nicchie scavate nella parte superiore del muro, illuminate da una potente luce che proviene dall'alto e in parte 'abitate' da opere d'arte e oggetti di varia natura, che ricordano, oltre che le facciate del palazzo della Civiltà Italiana a Roma Eur, i pannelli degli antichi politici utilizzati come pale d'altare. Le immagini presenti nelle nicchie sono al contempo decisamente eterogenee e cariche di allusività simbolica. Accanto a riproduzioni di opere famose come la statua "Amore e Psiche stanti" di Canova, citazioni di altrettanto famosi particolari di opere pittoriche, come l'uovo di struzzo sospeso su Maria in adorazione del Bambino nella Pala di Brera di Piero della Francesca, e schematiche raffigurazioni di edifici religiosi, compaiono qui anche immagini frutto di libera invenzione: la tenda mossa dal vento che pare alludere a

<sup>46</sup> E. AUERBACH, *Figura* [1944], in *Studi su Dante*, Milano 1967<sup>3</sup>, pp. 174-235.

<sup>47</sup> *Divina sezione...* cit.

<sup>48</sup> STABILE, *Cosmologia e teologia nella "Commedia"*... cit., p. 170.



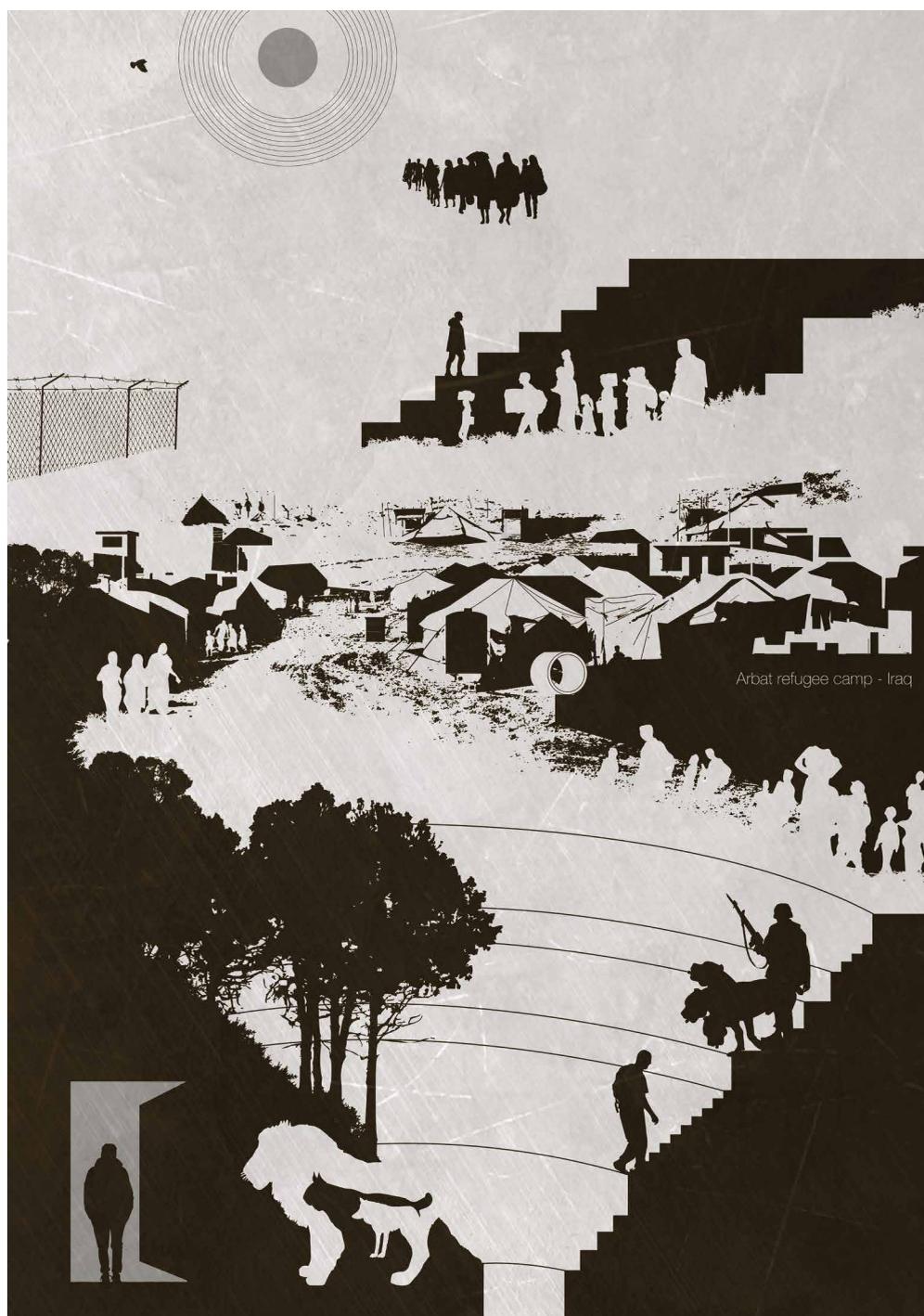
Fig. 11 A. Jacovoni / ma0 studio d'architettura, Knockin' On Heaven's Door, 2016 (foto ma0 studio d'architettura).

un evento numinoso per certi versi prossimo al “turbo” nato da “la nova terra” di *Inf.*, XXVI, 137 e, soprattutto, la figurina sull'altalena. Posta nella nicchia collocata più in alto, quest'immagine decisamente sorprendente evoca un mitologema, quello dell'altalena appunto<sup>49</sup>, che trasmette un'idea di oscillazione, di sospensione tra la

vita e la morte, del tutto coerente sia con il titolo imposto al disegno che con l'antitetico destino degli eroi – Ulisse e Dante – evocati dal paesaggio marino a prefigurare, in senso auerbachiano, il rischio estremo e l'investimento esistenziale impliciti nella precaria navigazione delle tre imbarcazioni in primo piano.

<sup>49</sup> Sulle profonde implicazioni simboliche del gioco dell'altalena R.K. SALINARI, *L'altalena: il gioco e il sacro dalla Grande Dea a Dioniso*, Milano 2014.

Fig. 12 TAMassociati, *Arbat Refugee Camp – Iraq* (foto TAMassociati).



L'utilizzo del testo dantesco, delle sue invenzioni narrative come anche delle sue strutture topografiche e cosmologiche, come chiave per 'raccontare' e interpretare (giudicare) il presente è esperienza che caratterizza molte delle opere prodotte dagli architetti per la mostra di Caserta. Esemplare, in tal senso, il disegno *Arbat Refugee Camp - Iraq* realizzato dallo studio di architettura TAMassociati ed esposto a Caserta nella mostra *Divina sezione* in zona "Paradiso" (fig. 12). Come esplicita il titolo, il soggetto qui raffigurato è il campo profughi di Arbat: una tendopoli costruita nel Kurdistan iracheno nel 2014 per accogliere prima rifugiati siriani e poi profughi ira-

cheni spostatisi verso il Kurdistan dopo la caduta di Mosul a opera di Daesh. Al centro del disegno una sorta di istantanea in bianco e nero offre una fedele seppur sintetica rappresentazione del campo: in scena tende, bidoni, costruzioni, figure umane in movimento, un pezzo di recinzione. Sopra e sotto, a inglobare al loro interno quel campo e la varia umanità che lo abita, sono presenti immagini simboliche di così esplicita matrice dantesca da imporre una precisa 'linea' di lettura dell'opera: una 'linea' che viene direttamente dalla *Commedia*. A suo modo, infatti, il disegno racconta una storia del tutto omologa a quella narrata dall'Alighieri recuperando impa-

ginazione topografica e struttura generale del cosmo da lui costruito per caricare di senso il viaggio-visione del pellegrino ultraterreno Dante. In basso a sinistra, un individuo, su cui incombono le *silhouettes* delle tre fiere dantesche, entra in una porta che si apre sotto il monte coperto dalla selva oscura. Un Cerbero con tre teste e un militare armato ricordano, dal bordo della tradizionalissima voragine a imbuto con le sue varie partizioni che evoca l'Inferno, i guardiani della valle oscura, che si oppongono alla discesa di Dante: una discesa che, come è ben chiaro dalla ricostruzione della cosmografia dantesca<sup>50</sup>, è in realtà una salita che porta il pellegrino ultraterreno a “riveder le stelle” e approdare alla montagna del Purgatorio. Anche nel disegno *Arbat refugeecamp-Iraq l'homo viator* sta risalendo dalle viscere della terra, abbandonando l'orrore dell'Inferno. Sopra, sulla superficie abitata del globo terrestre, si trova un primo approdo salvifico, la tendopoli, nella quale altri – uomini, donne, bambini – sono raffigurati in cammino: un *exodus* collettivo che attraversa il campo, e continua oltre la linea che ne segna il confine, oltre il limite marcato dalla rete. Al di là dello skyline della tendopoli un altro *homo viator* è impegnato a scalare un monte, assimilato al monte purgatorio dantesco dal caratteristico profilo di tronco di cono a gradoni tagliato in alto dalla superficie piana del paradiso terrestre codificato dalla tradizione iconografica<sup>51</sup>. Da lì l'*exodus* collettivo continua: una fila di migranti in cammino si dirige, sospesi nel vuoto come in un sogno, verso una meta raffigurata, a vaga imitazione del Paradiso dantesco, come un sole circondato da una serie di cerchi. A confermare la matrice dantesca sottesa all'intera costruzione di un disegno che ‘racconta’ visivamente un'esperienza analoga (o auspicata analoga) a quella dantesca, è qui istituita una sorta di intuitiva analogia tra la lenta processione di migranti verso il sole-paradiso e il volo dell'uccello diretto verso la medesima meta.

Gli schemi grafici – la voragine a imbuto, la montagna a gradoni, il Paradiso a cerchi concentrici ruotanti attorno a un punto centrale – in cui una tradizione plurisecolare ha formalizzato e reso immediatamente riconoscibili le strutture che il Dante ‘architetto’ dell'aldilà ha creato riplasmando la cosmologia a lui contemporanea alla luce di un rigorosissimo sistema etico-penale per raccontare il viaggio del pellegrino e catalogare bene e male, sono qui adottati come supporto figurativo e simbolico che consente di intrecciare indissolubilmente racconto e interpretazione, eventi e valori. Il recupero esteso e sistematico della “struttura” della *Commedia*, ovvero, di quella “topografia fisica” e di quella “topografia morale dei tre regni” che a Benedetto Croce parevano “mere costruzioni immaginative, di scarsissima importanza, soprattutto per noi che abbiamo altre immaginazioni pel capo”<sup>52</sup>, consente a chi ha composto questa tavola – come anche a chi ha composto quella intitolata *Knockin' on heaven's door* e a chi ha pensato di collocare la barca di Jems Robert Koko Bi dentro lo spazio denominato “Inferno”, per ricordare i pochi esempi qui citati di una tendenza oggi estremamente diffusa – di organizzare lo spazio in modo molto connotato sia sul piano figurativo che su quello simbolico e assiologico, offrendo precise, personalissime, interpretazioni e valutazioni etiche degli eventi reali di volta in volta messe in scena. È in operazioni come queste che verifica la verità condensata in una profetica osservazione di Osip Mandel'stam: “Non è possibile leggere i canti di Dante senza rivolgerli all'oggi: sono fatti apposta, sono proiettili scagliati per captare il futuro, ed esigono un commento in *Futurum*”<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Un'importante riflessione sulla cosmografia dantesca e il significato del percorso fatto dal pellegrino Dante e dal suo *alter ego* Ulisse in STABILE, *Cosmologia e teologia nella "Commedia"*... cit.

<sup>51</sup> Basti qui citare il celeberrimo dipinto *Ritratto di Dante* realizzato da Domenico di Michelino nel 1465 e esposto a Firenze, in Santa Maria del Fiore.

<sup>52</sup> CROCE, *La poesia di Dante...* cit., p. 58.

<sup>53</sup> O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faciani, Genova 1994 [1967, ma 1933], p. 96.