

“FECERAT EGREGIA CONSTRUCTUM EX ARTE SEPULCRUM”: IL MONUMENTO DANTESCO DI PIETRO LOMBARDO A RAVENNA

The main purpose of the paper is to focus on the structure, the materials and the history of Dante’s memorial at San Francesco in Ravenna (1483). The marble and stone structure was produced by Pietro Lombardo and his workshop under commission from Bernardo Bembo, the Venetian politician and humanist who was podestà of Ravenna between 1482 and 1483. The memorial was probably dismantled in the 18th century when it was replaced in the new chapel designed by Camillo Morigia, yet it was rebuilt exactly as it was before, as we can conclude from the original project drawings (Paris, Bibliothèque Nationale) and from etchings of various later (18th century) reproductions. The Dante memorial focuses of course on the memory of the poet, but it is also part of a more extensive programme for the restoration of other monuments in Ravenna produced by Lombardo’s bottega, as well as of urban spaces that visually affirm the Venetian domination of the city at the time and under the Patrician government.

“Marmore in hoc situs est Dantes qui vivus avernum/ vidit et elysios stelliferasque domos” così suona l’“Epitaphium Dantis poetae clarissimi” che Raffaele Zovenzoni inserì nel secondo libro delle *Istrias*¹. Non può certamente trattarsi di un’allusione al nuovo sepolcro ravennate inaugurato il 25 maggio 1483 perché la raccolta poetica del triestino pare essere stata confezionata entro il 1475²: i due versi furono probabilmente frutto di una visita al sito della sepoltura dell’Alighieri e insieme della generale coscienza che il marmo fosse il materiale naturalmente adatto a connotare una memoria tanto illustre. Scrivendo, infatti, a Isabella d’Este nel marzo 1499 Giacomo d’Atri le comunicava come Pontano dissertasse, lodando la marchesana che pur “senza lettere” – cioè non padroneggiando il latino – aveva in animo di erigere un monumento a Virgilio, su quale sarebbe stato il materiale più adatto per tale statua commemorativa. Il bronzo era da considerarsi certamente “il più nobile”, ma anche quello più a rischio di essere rifiuto per ricavarne campane o bombarde; meglio, allora, una statua di marmo posta su di un piedestallo congruo e in un luogo adatto, progettata da un dotto umanista, con il suo paludamento all’antica e, nel caso mantovano, disegnata da un artista del rango di Mantegna³. D’altra parte, come Dante stesso aveva scritto, con o senza statua – mai realizzata infatti – la fama dell’ “anima cortese mantovana”, di Virgilio, sarebbe durata “quanto ’l mondo

lontana”⁴. Il progetto di Isabella non decollando, Battista Fiera aveva infine fatto realizzare a sue spese un busto virgiliano in terracotta dipinta per collocarlo a Mantova su Porta Nuova – come una sorta di palio cittadino – accanto a quelli di Francesco II Gonzaga e Battista Spagnoli⁵. Da tempo è stato chiarito che il luogo della sepoltura del poeta a Ravenna, suo ultimo ‘rifugio’, fu da subito compreso nel perimetro dell’antica chiesa di San Pier Maggiore, poi divenuta di San Francesco, e luogo sacro caro ai Polentani⁶. Dopo la caduta di Guido Novello il progetto di una tomba monumentale era naufragato e i resti del poeta erano rimasti “in una arca lapidea”⁷, della quale non abbiamo alcuna testimonianza precisa se non un disegno in calce all’ultima cantica in un codice fiorentino della *Commedia*, un disegno, schematico fino all’astrazione, di una cassa-sarcofago sospesa su mensole che ospita l’epitaffio *Theologus Dantes* di Giovanni del Virgilio e un blasone di difficile identificazione⁸. Il suo coperchio a spioventi, tuttavia, ricorda quello realizzato da Pietro Lombardo, tanto da far sospettare che anche la vera cassa marmorea – vista da chi passava per Ravenna come, ad esempio, lo Zovenzoni – avesse una forma simile. D’altronde mentre era questa una tipologia comune tra i molti esemplari tardoantichi che si potevano trovare nella capitale esarcale, un tale coperchio a spioventi non è affatto comune a Venezia dove piuttosto si perpetuava la tradizione di una chiu-

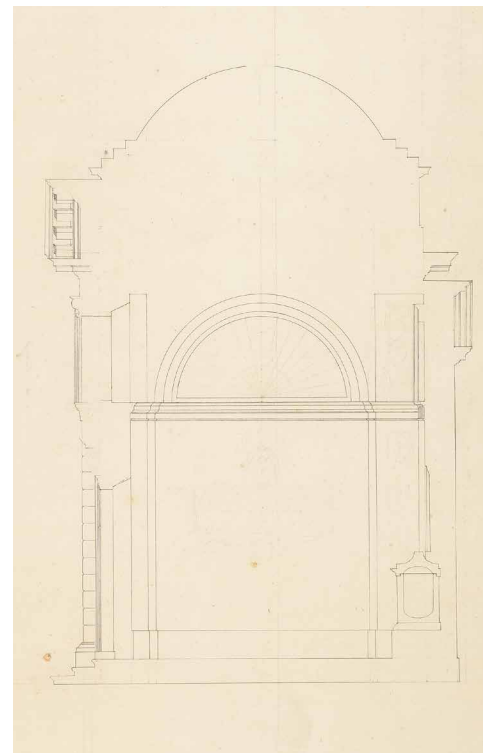
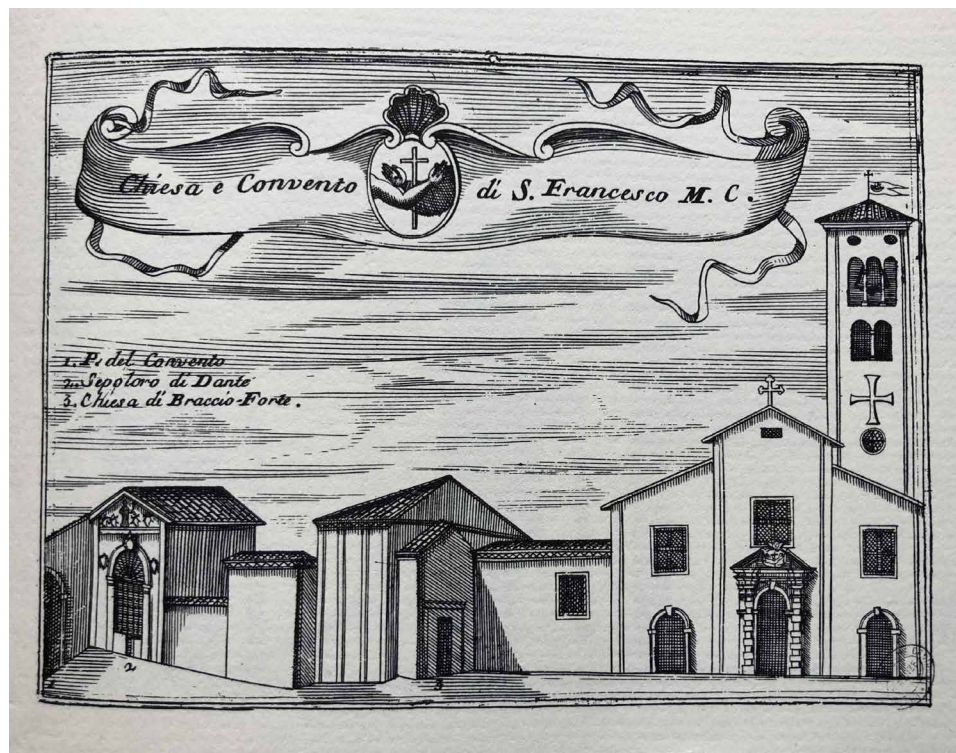
sura piana: è dunque possibile che il primo sarcofago a contenere le ossa del poeta avesse davvero questa foggia, ricalcata poi dallo scultore moderno. Il luogo della sepoltura, comunque, appena fuori dalla chiesa mendicante, sul lato sinistro guardando la facciata e accanto alla cappella di Braccioforte, doveva essere andato progressivamente in abbandono: così, almeno, dichiara di averlo trovato Bernardo Bembo che è possibile, però, abbia un poco esagerato questo degrado per magnificare i propri meriti⁹ (fig. 2). Il patrizio, designato podestà a Ravenna dalla Signoria nel 1481, entrava effettivamente in carica il 22 aprile 1482¹⁰; il 27 maggio 1483, data trädita dall’epitaffio sepolcrale apposto dal Bembo stesso in aggiunta a quello anticamente inciso sul sepolcro¹¹, il nuovo monumento era inaugurato (fig. 1). Considerando che pochi mesi dopo la nomina del nuovo governatore scoppiava la guerra di Ferrara, il tempo più adatto per pensare al sepolcro si riduce alla tarda primavera dell’ ’82, mentre sono circa nove i mesi per la realizzazione. La sepoltura di Dante non era però argomento nuovo, e tanto meno inaspettato, per il podestà. Pochi anni prima una lettera del fervente dantista Antonio Manetti a Lorenzo di Piero de’ Medici, il Magnifico, ci informa che Bernardo, allora ambasciatore veneziano a Firenze, si era sbilanciato a promettere il suo appoggio per traslare i resti del poeta in patria, dove il Magnifico prometteva di far eseguire un degno monu-



VIRTUTI
ET
HONORI

O P.
PETRI
LOM
BAR
DI

S · V · F ·
IVR A MONARCHIAE SPEROS PHILEGETONTA LACVSQ;
IVSTR ANDO CECINI VOLVERVNT FATA QVOVSQVE
SED QVIA PARS CESSIT MELIORIBVS HOSPITA CASTRIS
ACTOREM QVE SVVM PETIIT FLICIOR ASTRIS
HIC CLAVDOR DANTE PATRIS EXTORRIS AB ORIS
QVEM GENVIT PARVI FLORENTIA MATER AMORIS



* Il verso del titolo è l'incipit dell'epigramma di Cristoforo Landino in lode di Bernardo Bembo per l'erezione del sepolcro ravennate: A. PIACENTINI, *In memoria di Dante: epitaffi epigrafici ed epitaffi letterari*, in *Dante e Ravenna*, atti del convegno (Ravenna, 27-29 settembre 2018), a cura di A. Cottignoli, S. Nobili, Ravenna 2019, pp. 119-136: 129. Ringrazio Alessandro Brodini che mi ha dato l'occasione di tornare su questo argomento, l'amico 'dantista' Domenico De Martino per i suggerimenti e aiuti logistici; per la disponibilità mostrata anche in questo difficile momento gestionale la dottoressa Marta Zocchi responsabile comunicazione eventi e didattica del Museo Dante, e la dottoressa Daniela Poggiali della Biblioteca Classense; da ultimo, ma non certo ultimo, Mauro Magliani per la sua consueta amicale disponibilità a spendere la sua magistrale scienza fotografica con l'aiuto del figlio Marco Furio.

¹ B. ZILLOTTO, *Raffaele Zovenzoni. La vita i carmi*, Trieste 1950, p. 99 nota 106. Il testo suona "in questo marmo è composto Dante che, vivo, l'Averno vide, i terrestri Elisi e le stellate sedi"; cfr. R. ZOVENZONI, *Istrias Carmi scelti tradotti e annotati da M. Szombathely*, Trieste 1951, p. 24. Il più recente contributo biografico sull'umanista è M. VINCO, *Raffaele Zovenzoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100, Roma 2020, p. 807.

² ZILLOTTO, *Raffaele Zovenzoni...* cit., pp. 54-56. Sulla cerchia del vescovo di Trento: G. DELLANTONIO, *Felice Feliciano e gli amici del vescovo di Trento Iohannes Hinderbach: Raffaele Zovenzoni e Giovanni Maria Tiberino*, in *L'“antiquario” Felice Feliciano veronese. Tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*, atti del convegno (Verona, 3-4 giugno 1993), a cura di A. Contò, L. Quaquarelli, Padova 1995, pp. 43-48. Sull'episodio dell'offerta della copia di dedica al vescovo di Trento Giovanni Hinderbach con un ritratto dell'autore di Giovanni Bellini: M. VINCO, *L'Istrias di Raffaele Zovenzoni e Giovanni Bellini ante 1475*, in *Giovanni Bellini. La nascita della pittura devozionale umanistica. Gli studi*, catalogo della mostra (Milano, 9 aprile-13 luglio 2014), a cura di E. Daffra, Milano 2014, pp. 97-102.

³ A. PORTIOLI, *Monumenti a Virgilio in Mantova*, "Archivio Storico Lombardo", V, 1877, 3, pp. 532-557; A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, Milano 2005, pp. 252-253. Sul progetto e sul celebre disegno mantegnesco G. AGOSTI, *Su Mantegna*, I, Milano 2005, pp. 155, 175-176 note 3 e 4; J. MARTINEAU, scheda 92, in *Splendours of the Gonzaga*, exhibition catalogue (London, 4 november 1981-31 January 1982), edied by D. Chambers, J. Martineau, Cinisello Balsamo-London 1981, pp. 152-153; R. SIGNORINI, schede 57-58, in *“La prima donna del mondo”. Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, Ausstellungskatalog (Wien, 10. Februar-29. Mai 1994), herausgegeben von S. Ferino-Pagden, Wien 1994, pp. 127-132. Com'è noto il Summonte si

mento¹². Il Manetti si era entusiasmato a questa prospettiva: “e per un piacere a' mia di, non so quale io mi potessi averlo maggiore, che veder ripatriare quell'ossa, che, per la Magnificenza di detto ambasciatore dopo la tornata sua vi furono promesse”¹³.

Passati gli anni fiorentini, il nuovo ruolo del Bembo lo impegnava piuttosto naturalmente a prendersi cura delle spoglie dantesche a Ravenna, poiché la memoria del poeta, per altro viva ancora presso il convento e in città, doveva riflettersi anche sulla Serenissima che, come nuova dominatrice, custodiva ora quelle reliquie anche a sua propria gloria. Se è pur vero che la costruzione del monumento fu finanziata “aere suo” dal Bembo stesso, è chiaro, però, che l'operazione ebbe da subito una valenza pubblica – il dedicatario si qualifica come “practor” –, per nulla inficiata dall'inserimento della propria impresa e di una personale iscrizione dedicatoria¹⁴. Una tale sineddottica concezione del proprio ruolo pubblico era di uso comune presso la classe dominante veneziana: Cristoforo Landino, infatti, nella lettera di pubblico ringraziamento per tale realizzazione apostrofa Bernardo come “delitiae veneti senatus”¹⁵. Nella gratulatoria landiniana si rammenta il precedente illustre di Cicerone che, questore in Sicilia, si era fatto promotore del monumento ad Archimede: è anche possibile che un *exemplum* così dottamente antiquario fosse già presente nella memoria di Bembo al

momento di decidere la ricostruzione del luogo sepolcrale dantesco¹⁶.

Nel considerare il monumento bisogna tenere sempre presente che i mesi a disposizione del progetto furono limitati, nemmeno un anno ai tempi di un conflitto aperto proprio ai confini meridionali del Dominio, dopo che il Bembo, presa visione dei luoghi e considerata la necessità di intervenire, riusciva ad imporre ai francescani – tanto gelosi delle ossa del poeta da nasconderle in seguito per preservarle da eventuali sottrazioni¹⁷ – la propria presenza.

Il podestà si avvalse, con una scelta economicamente avveduta, della bottega di Pietro Lombardo, che proprio in quegli stessi anni era attiva a rendere più ‘veneziana’ Ravenna, in specie la sua piazza principale attraverso ‘segni’ squisitamente lagunari, le due colonne monumentali firmate e datate 1483 e la torre dell'orologio del 1483-1484¹⁸. Non è ancora chiara, nel dettaglio, la cronologia relativa di questi cantieri, ma data l'importanza civica delle opere nella piazza e l'impegno costruttivo necessario, è credibile che la bottega dei Lombardo sia stata convocata inizialmente per queste ultime e, dunque, fosse già attiva per Ravenna quando il Bembo decise la ricostruzione del monumento dantesco. Se la scelta dei Lombardo fu in qualche modo favorita dalle circostanze, nondimeno il patrizio dimostrava in seguito la propria adesione al linguaggio figurativo di Pietro e di Tullio ordinando per

pagina 118

Fig. 1 P. Lombardo, Monumento a Dante Alighieri, Ravenna, chiostracci francescani, 1483. (foto Archivio Magliani-Piovan, Padova).

Fig. 2 V. Coronelli, Chiesa e convento di S. Francesco M.C. (da Ravenna ricercata... cit.).

Fig. 3 C. Morigia, Sezione trasversale del sacello dantesco, 1482-1483, inchiostro su carta, 1779-1780 (Ravenna, Biblioteca Classense, 82.6 A. XX. 4212).

la propria villa del Noniano un rilievo della *Madonna col Bambino* con le armi Bembo che sembra, per ragioni di stile, doversi datare a ridosso dell'incarico ravennate¹⁹.

Si rammenti, intanto, che il monumento ci arriva dopo successivi restauri e dopo la radicale trasformazione del contesto: per primo il completamento della cappella nel 1692²⁰ e ancora il rifacimento ben più radicale del 1780 ad opera di Camillo Morigia, con un progetto pubblicato dall'architetto stesso²¹; un intervento, quest'ultimo, che secondo Antonio Tarlazzi aveva comportato anche la necessità di 'trasportare' "le ceneri del Poeta, e la scoltura del Lombardi"²². Questa notizia conferma lo stato attuale dell'oggetto: infatti non pare possibile che il sacello morigiano, per come è progettato e per come oggi si vede, abbia inglobato il muro medioevale d'appoggio al monumento, e comunque sarebbe stato assai complicato edificare una simile architettura intorno a una preesistenza tanto delicata in opera. Una sezione longitudinale della cappella disegnata dall'architetto – ma non inclusa tra le tavole incise della pubblicazione²³ – (fig. 3) rappresenta uno spaccato del sepolcro che sembrerebbe registrare la forma interna della cassa, ma che appare invece avere regolarizzato l'esistente mostrando alcune differenze di quota rispetto a quanto oggi si vede. Infatti, se il sarcofago è rappresentato anche nella forma del suo vano interno – che è ad oggi inverificabile fino ad un'eventuale e poco auspicabile riapertura –, il coperchio è però normalizzato disegnando anche la falda posteriore simmetrica a quella anteriore immersa nel muro; l'osservazione diretta dell'esistente mostra, invece, che il coperchio nel lato posteriore non rifinito sembra costruito per incastrarsi direttamente nel muro senza implicare la profondità di un vero spiovente (fig. 5). Questo lascia supporre che anche il vano interno della cassa sia più stretto quasi della metà rispetto a quello disegnato e si arresti contro la pare-

te di fondo. Il Morigia, del quale evidentemente non possediamo un rilievo dell'esistente ma solo uno spaccato 'di presentazione', ha trasformato la forma del sepolcro e del coperchio, decidendo poi di non includere questa immagine, nonostante tutto problematica, nella pubblicazione. Emendando di nuovo la realtà del monumento, il bassorilievo con la figura del poeta è nel disegno collocato a filo del sommo del coperchio, ad un'altezza cioè che non nasconde la parte inferiore della natura morta di libri entro lo scaffale come invece avviene. Una collocazione come quella prospettata nel disegno settecentesco comporterebbe, però, una rifilatura della fascia perimetrale di marmo rosso compromettendone l'andamento simmetrico su tutti i lati: infatti nella rappresentazione frontale dei soli elementi architettonici del monumento (fig. 6) – un disegno che potrebbe ben mettere in bella copia il rilievo anteriore allo smontaggio – la situazione attuale è ripristinata e il rilievo sprofonda oltre la sommità del coperchio²⁴.

La questione fondamentale, a questo punto è se, ed eventualmente quanto, l'assetto della tomba sia mutato in questa ricollocazione. L'osservazione dell'oggetto reale denuncia una serie di integrazioni nelle cornici e nelle membrature architettoniche a risarcire roture e mancanze, mentre le sbecature del bassorilievo non sono state toccate. D'altra parte, la storia del monumento ricorda abbandoni e trascuratezze che ben giustificano tali danni. Per fortuna, tuttavia, quattro preziose anche se sommarie incisioni del sacello restaurato dal Corsi e incluse all'inizio del XVIII secolo dal Coronelli nella sua *Ravenna ricercata*²⁵ (fig. 7), unitamente a un dipinto finora inedito (fig. 4) ci rassicurano sul fatto, d'altronde prevedibile, che nel rimontaggio sia stato del tutto rispettato l'assetto generale del monumento quattrocentesco.

Quel che più conta, però, è che oltre a queste testimonianze tardive si è conservato per questa

adoperava a sua volta per realizzare una statua celebrativa del suo maestro Pontano: E. PERCOPO, *Una lettera pontaniana inedita di Pietro Summonte ad Angelo Colocci (1519)*, "Studi di Letteratura italiana", I, 1899, pp. 388-395.

⁴ Inf. II, 58-60.

⁵ R. SIGNORINI, schede 54-56, in *La prima donna del Mondo...* cit., pp. 121-126.

⁶ I. GAMBA GHISELLI, *Dissertazione... sopra il famoso mausoleo esistente in Ravenna di Dante poeta etrusco recitata nell'Accademia arcivescovile di Ravenna il dì 21 aprile 1768*, in *Nuova Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, XVII, Venezia 1768, pp. 14-18; più modernamente C. RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante*, a cura di E. Chiarini, Ravenna 1965 (prima ed. Milano 1891), pp. 308-313. Guido Novello da Polenta aveva manifestato la volontà di erigere un sepolcro degno del personaggio ragione per la quale gli furono proposti, a gara, vari epitaffi: A. CAMPANA, *Epitafi*, in *Enciclopedia dantesca*, II, Roma 1984, pp. 710-713.

⁷ G. BOCCACCIO, *Opere in versi, Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, Prose latine, Epistole*, a cura di P.G. Ricci, Milano-Napoli 1965, pp. 565-650: 597. Su Guido Novello da Polenta: E. ANGIOLINI, *Guido da Polenta*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 84, Roma 2015, pp. 549-551.

⁸ Il codice ha la segnatura "Conventi soppressi C. 3.1262" della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: V. CELOTTO, scheda 54, in "Onorevole e antico cittadino di Firenze". *Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra (Firenze, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze 2021, pp. 298-299.

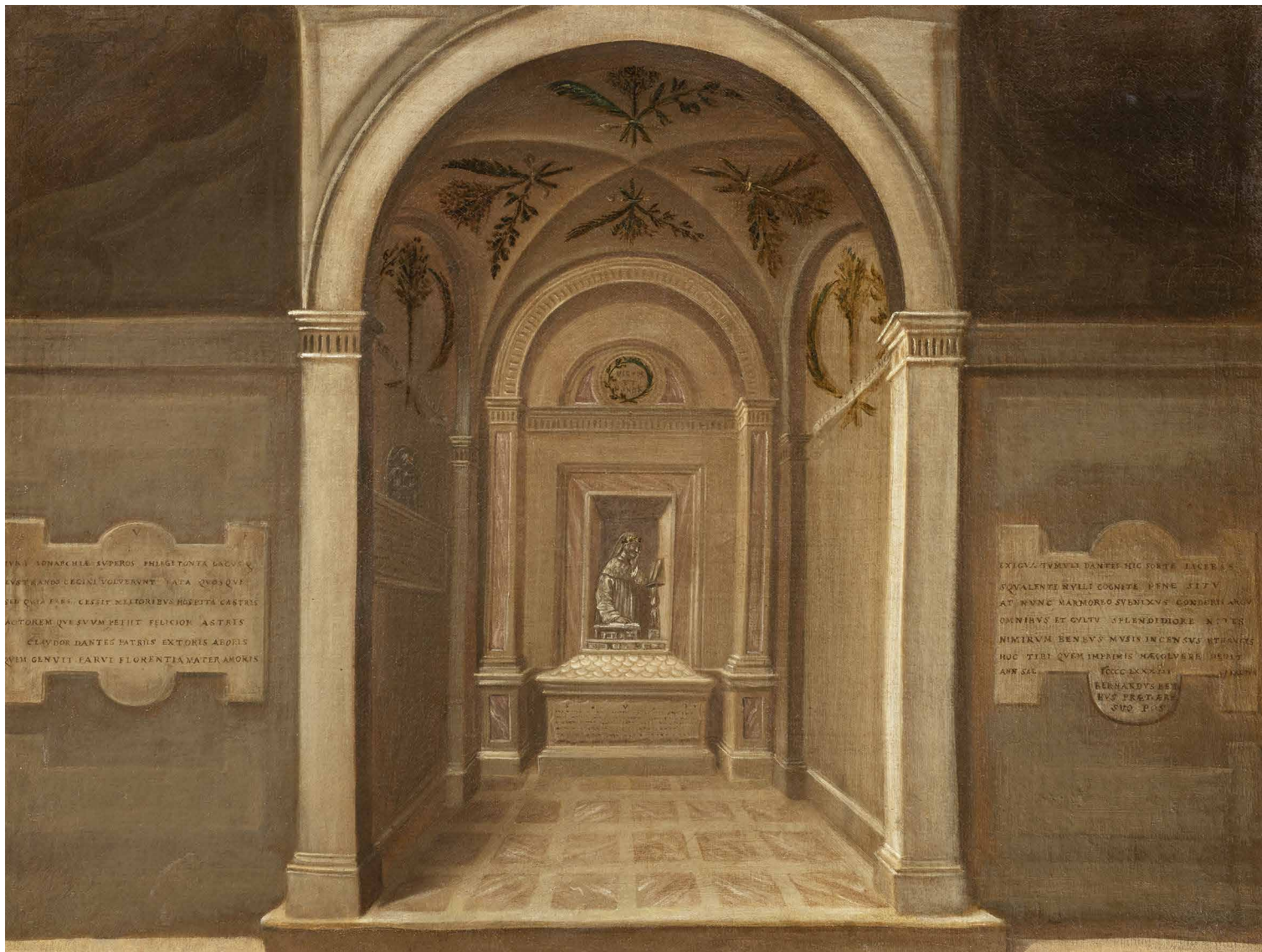
⁹ Sulla cappella, RICCI, *L'ultimo rifugio...* cit., pp. 313-314. Sul monumento: D. PINCUS, *La tomba di Dante a Ravenna: le epigrafi e la loro storia. Pietro Lombardo, Bernardo Bembo, il cardinale Domenico Maria Corsi, il cardinale Luigi Valenti Gonzaga e Dante, in I Lombardo architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, a cura di A. Guerra, M.M. Morresi, R. Schofield, Venezia 2006, pp. 120-135.

¹⁰ N. GIANNETTO, *Bernardo Bembo umanista e politico veneziano*, Firenze 1985, p. 153.

¹¹ L'epitaffio suona "Exigua tumuli, Dantes, hic sorte iacebas, / squallenti nulli cognite paene situ. / At nunc marmoreo subnixus conderit arcu, / omnibus et cultu splendidiore nites. / Nimirum Bembus, Musis incensus Ethruscis, / hoc tibi, quem imprimis hae coluere, dedit. / Anno salutis MCCCCLXXXIII, VI Kal. Iun. / Bernardus Bembus praetor aere suo posuit." (Dante, qui giacevi nell'angusta sorte del tumulo, quasi a tutti ignoto in un luogo squallido. Ma ora sei sepolto sotto un arco marmoreo e rifulgi a tutti con più vivido ornamento. Infatti Bembo, arando per le muse toscane, diede questo a te, che costoro venerarono primo a tutti. Nell'anno del Signore 1483, il giorno sesto delle calende di giugno, Bernardo Bembo a proprie spese collocò) in PIACENTINI, *In memoria di Dante...* cit., p. 130 per la trascrizione e la traduzione. Sulla cassa era già allora, ed è tuttora inciso, lo *Iura monarchie*: ivi, pp. 121-125.

¹² I. DEL LUNGO, *Un documento dantesco nell'Archivio Mediceo*, "Archivio storico italiano", 19, 1874, 1, pp. 3-8, cit. in D. PINCUS, B. SHAPIRO COMTE, *A Drawing for the tomb of Dante attributed to Tullio Lombardo*, "The Burlington Magazine", 148, 2006, 11, pp. 734-746: 736-737 nota 19.

¹³ DEL LUNGO, *Un documento...* cit., p. 3; su Antonio Manetti: C. TANTURLI, *Antonio Manetti*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 68, Roma 2007, pp. 605-609.



¹⁴ PIACENTINI, *In memoria di Dante...* cit., pp. 129-130.

¹⁵ La lettera, pubblicata da E.-G. LEDOS, *Lettres inédites de Cristoforo Landino à Bernardo Bembo*, “Bibliothèque de l’École des chartes”, 1893, 54, pp. 721-724, è stata riprodotta in originale in PINCUS, SCHAPIRO COMTE, *A Drawing...* cit., p. 738 e trascritta a p. 746. Su Landino l’importante voce biografica di S. FOA, *Cristoforo Landino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 63, Roma 2004, pp. 428-433; sull’epigramma di Landino: PIACENTINI, *In memoria di Dante...* cit., pp. 127-129.

¹⁶ Sullo stato del monumento e delle sue adiacenze, specialmente la cappella di Braccioforte restaurata proprio intorno al 1480, RICCI, *L’ultimo rifugio...* cit., pp. 313-314.

¹⁷ DEL LUNGO, *Un documento...* cit., p. 4.

¹⁸ P. PAOLETTI, *L’architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, II, Venezia 1893, pp. 213-214; C. RICCI, *Monumenti veneziani nella piazza di Ravenna*, “Rivista d’arte”, III, 1905, 2-3, pp. 25-34; M. FERRETTI, *Il San Marco del Duomo di Ravenna: Tullio Lombardo caccia due intrusi dal “Thieme-Becker”*, “Prospettiva”, 95-96, 1999, pp. 2-23: 16-17; infine, dei molti interventi dell’autore sull’argomento, V. FONTANA, *Architetture adriatiche del Rinascimento, Ravenna e Venezia*, “Arte e Documento”, 17-19, 2003, pp. 220-227: 223-224; *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di I. Chiappini di Sorio, L. De Rossi, Monfalcone 2003.

¹⁹ M. CERIANA, scheda I.8, in *Pietro Bembo e l’invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, 2 febbraio-19 maggio 2013), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013, pp. 102-103.

²⁰ GAMBA GHISELLI, *Dissertazione...* cit., p. 25: La prima trasformazione del sacello, ricordata da un’epigrafe ora scomparsa ma riportata da Camillo Morigia (vedi nota seguente), era stata quella voluta e finanziata nel 1692 dal cardinale fiorentino Giacomo Corsi legato a Ravenna che,

struttura anche il disegno di progetto. Segnalato cursoriamente da tempo, il foglio è stato compiutamente studiato e pubblicato da Debra Pincus e Barbara Shapiro Comte con una dettagliata e preziosa analisi materiale che, tuttavia, giunge a conclusioni non del tutto condivisibili²⁶. Il disegno, finalizzato al confronto con la committenza e alla stesura del contratto, rimase infine presso Bernardo e si trova oggi applicato nella copia del *Commento sopra la Commedia* (1481) di Cristoforo Landino che l’autore stesso gli aveva donato in segno di gratitudine per l’impegno nei confronti della sepoltura dantesca (fig. 8).

Nel disegno il memoriale dantesco è rappresentato al fondo di un breve vano voltato a botte e anteriormente delimitato da un arco su paraste fiancheggiato in alto da due patere rotonde, forse destinate alle insegne del Bembo ma ancora vuote. Questo vano è definito sommariamente – l’imposta della volta segnata da un’unica linea sottile, paraste basi e capitelli delineati dal

solo contorno – come se questo spazio non facesse parte integrante del progetto, come se fosse una auspicabile ristrutturazione del sito non prevista nell’immediato. Non a caso per quanto riguarda il più antico ‘contenitore’ del monumento ci sono poche certezze: difficile dire se il vano che noi vediamo nel Coronelli e che sembra riecheggiare motivi decorativi del monumento, come l’architrave decorato da unghiate e i capitelli delle paraste all’ingresso formati da risalti della trabeazione, fu costruito nel corso del cantiere bembesco o se invece fu realizzato con la volontà di integrare il monumento, armonizzandosi con le parti autentiche nel restauro seicentesco del cardinal Corsi.

L’inedito dipinto della cappella non pare tratto supinamente dal Coronelli perché oltre a correggere, ribaltandola, la posizione del poeta aggiunge particolari decorativi nella volta e nelle pareti non presenti nell’incisione, segna una differenza di quote tra l’imposta dell’arco del mo-

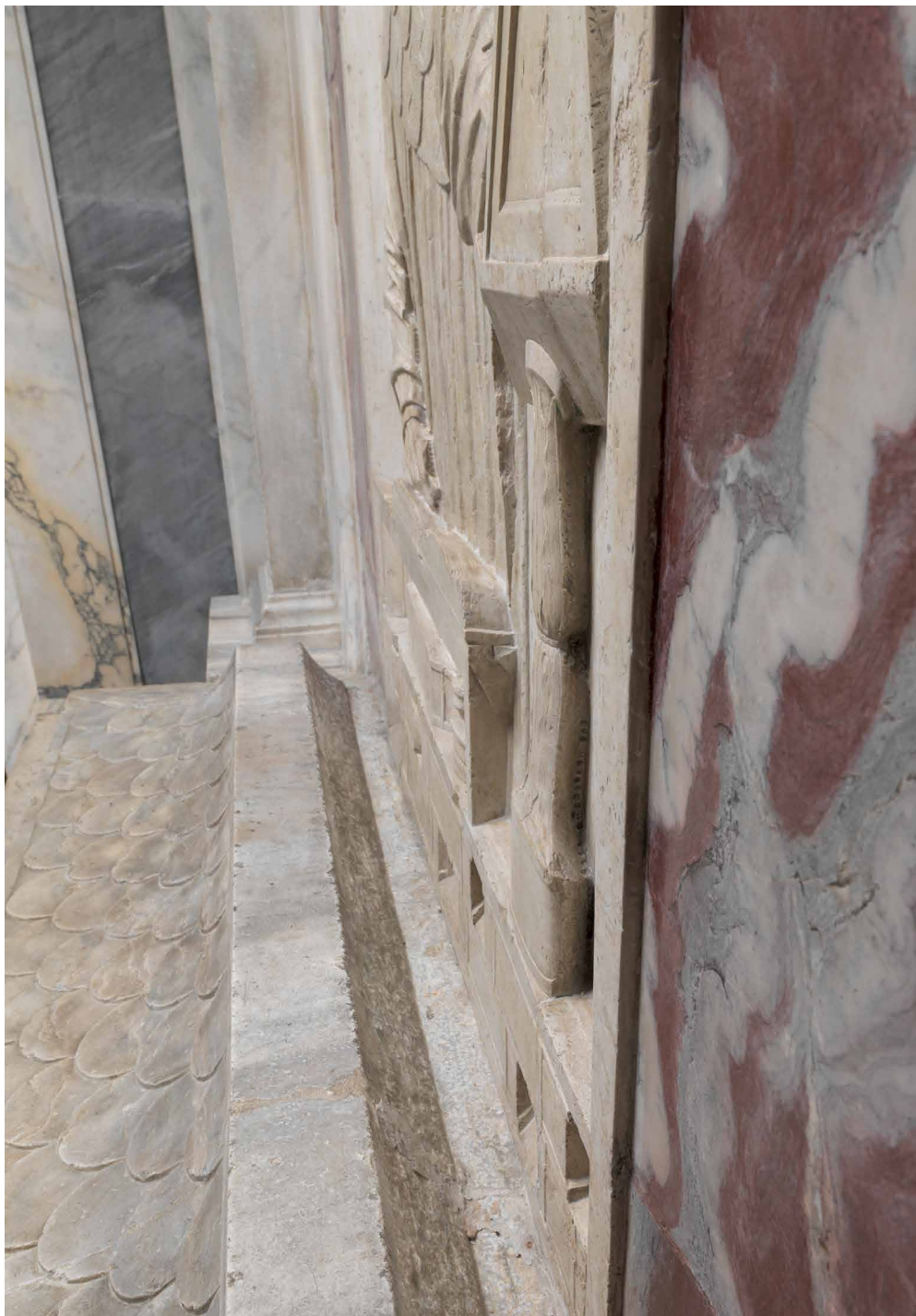


Fig. 4 Ignoto del secolo XVIII, Il sacello di Dante, olio su tela (Firenze, collezione privata).

Fig. 5 P. Lombardo, Monumento a Dante Alighieri, Ravenna, chiostracci francescani, 1483. Particolare del coperchio all'attaccatura del lato posteriore al muro (foto Archivio Magliani-Piovan, Padova).

numento e quella della volta a crociera che appare invece nell'incisione, seppur sommariamente, uniformata²⁷ (fig. 4). La volta a botte del disegno, al posto della più usuale crociera in seguito realizzata, è a Venezia in quegli anni un lemma architettonico ricercato, non privo di modelli marziani come la cappella dei Mascoli, e utile per le coperture di spazi allungati, ad esempio, per le cappelle presbiteriali minori del codussiano San Michele in Isola.

L'edicola che racchiude il sarcofago e l'immagine del poeta è graficamente assai più rifinita, anche se si conviene con le studiose americane sul

fatto che il disegno possa essere stato colorato in un secondo momento, aggiungendo le mazzature del marmo, scurendone alcune parti come il fondo del bassorilievo e aggiungendo anche le scritte, in particolare l'unica leggibile che è il motto “virtuti et honori” inserito nel tondo della lunetta. Come in ogni disegno di progetto, le decorazioni seriali sono accennate solo in una parte: le unghiate della trabeazione sommariamente indicate – ma nella parte sinistra forse con un accenno di rudentatura – mentre quelle dell'archivolto accennate solo con tocchi di inchiostrato leggero e non delineate. Mentre nel di-

insieme al prolegato Giovanni Salviati, aveva fatto restaurare il sito vincendo l'opposizione dei francescani e del loro superiore Giacomo Garzi, erudito estensore di una storia della chiesa francescana: ivi, p. 9. L'autore ricorda un bassorilievo con la Madonna e il Bambino collocato al posto di una più antica immagine mariana ad affresco (p. 11) che pare essere visivamente registrato, seppur in modo compendiario, sulla parete sinistra del sacello in epoca seicentesca solo in un dipinto di collezione privata (fig. 4). Tale rilievo è stato identificato con un – tuttavia problematico – esemplare ora al Louvre: F. TRERÈ, scheda 40, in *Dante e le arti al tempo dell'esilio*, catalogo della mostra (Ravenna, 8 maggio-4 luglio 2021), a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2021, pp. 198-199.

²¹ C. MORIGIA, *Divini Poetae Dantis Alighieri sepulcrum a card. Aloisio Valentio Gonzaga... a fundam. restitutum*, Florentiae 1783, sul quale D. POGGIALI, in *La biblioteca dell'architetto Camillo Morigia. I libri, le incisioni, i disegni all'origine del progetto architettonico del sepolcro dantesco*, catalogo della mostra (Ravenna, 13 novembre 2015-6 gennaio 2016), a cura C. Giuliani, D. Domini, A.G. Cassani, Imola 2015, pp. 121-123; sul progetto N. PIRAZZOLI, P. FABBRI, *Camillo Morigia, 1743-1795. Architettura e riformismo nelle legazioni*, Imola 1976, pp. 72-77, 143-144 numero 14; D. DOMINI, *Camillo Morigia e il Dantis Poetae sepulcrum, da icona Civile ad “altare della nazione”*, in *La biblioteca dell'architetto... cit.*, pp. 21-28 e A.G. CASSANI, *Perché quel latino? Qualche osservazione sulle fonti architettoniche della tomba di Dante*, ivi, pp. 29-40.

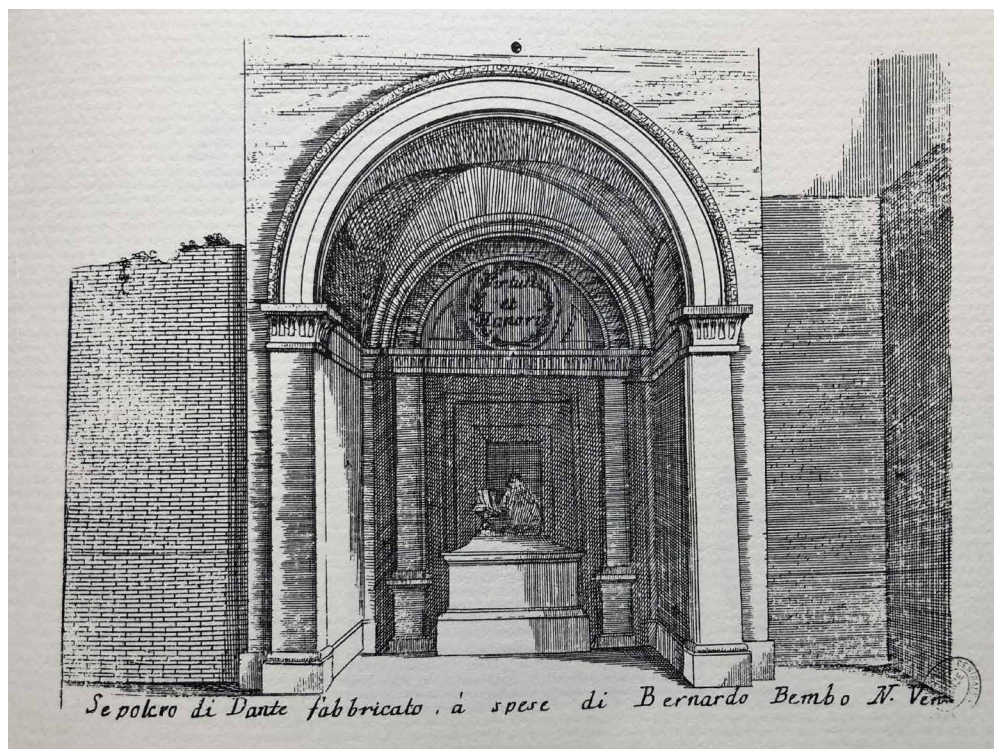
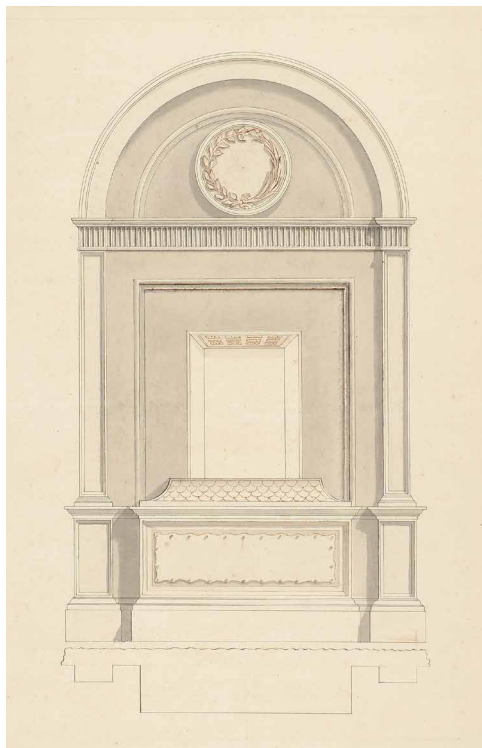
²² La notizia è riportata in A. TARLAZZI, *Memorie sacre di Ravenna scritte dal sacerdote Antonio Tarlazzi in continuazione di quelle pubblicate dal canonico Girolamo Fabri*, Ravenna 1852, p. 214; l'erudito aggiunge anche, nel medesimo passo: “Onde nel 1780 a tutte sue spese [del cardinal Valenti Gonzaga], tanta fu la sua liberalità, col disegno del Morigia eresse un bel tempietto, quello che ora si vede, ove trasportò le ceneri del Poeta, e la scoltura dei Lombardi con l'antica iscrizione senza punto alterarla” dove senza punto alterarla sembra riferito non solo all'iscrizione ma a tutto quanto il monumento.

²³ Biblioteca Classense, Ravenna (d'ora in avanti BCR), 82.6 A, XX, 42/2. Riprodotto per ultima da D. POGGIALI, *Camillo Morigia (1743-1795) attr. [Disegni per la tomba di Dante]*, in *La biblioteca dell'architetto... cit.*, pp. 118-120 con una datazione al 1780-1781, forse da ritardare lievemente, a ridosso dell'edizione del 1783 poiché si tratta senza dubbio di disegni preparatori per le incisioni da includere nel libro e non relativi alla stesura del progetto.

²⁴ BCR, 82.6 A, XX, 42/4.

²⁵ V. CORONELLI, *Ravenna ricercata antico moderna accresciuta di memorie e ornata di copiose figure*, (prima ed. s.l. e s.d., ma Venezia, 1708), Sala Bolognese 1975, pagine non numerate. La descrizione del sepolcro di Dante è nella giornata II ma il testo ricalca quasi esattamente quello di G. FABRI, *Ravenna ricercata ovvero compendio storico delle cose più notabili dell'antica città di Ravenna*, Bologna 1678, pp. 161-163: “e per sepoltura del suo cadavero fu inalzato il nobilissimo mausoleo, che vedrete su la strada presso la porta del convento, il qual sepolcro è fabbricato in forma di capella, et è arricchito con vari ornamenti di marmo, e con l'effigie el poeta scolpita [...] opera del celebre scultore Pietro Lombardo, sopra la quale si leggono queste parole Virtuti et Honori”.

²⁶ Bibliothèque Nationale, Paris, Rés.Yd.17; la presenza del disegno è stata segnalata da LEDOS, *Lettre inédite... cit.*, pp. 721-724: 721 e GIANNETTO, *Bernardo Bembo... cit.*, p. 357; PINCUS, SHAPIRO COMTE, *A Drawing... cit.*; anche M. CERIANA, scheda I.7, in *Pietro Bembo... cit.*, pp. 101-102.



segno il rilievo è assai più ampio rispetto a quello realizzato, le dimensioni del sarcofago sono fortemente diminuite, mentre il basamento marmoreo include sia le paraste laterali che il sarcofago in una membratura continua. Nel progetto, infatti, le due paraste laterali appaiono assai più aggettanti e racchiudono, definendolo precisamente, il campo interno come farebbe l'arcosolio di una sepoltura monumentale o anche di un altare. L'archivolto superiore decisamente sporgente faceva da copertura all'insieme con un effetto che si può verificare nella lunetta terminale del quasi coevo monumento a Nicolò Tron di Antonio Rizzo ai Frari. Nella struttura eseguita il sarcofago con la sua ampia iscrizione avanza verso lo spettatore, esaltato nella sua presenza dalla discontinuità metrica dei risalti. Nel disegno infine manca completamente l'elemento eclatante del monumento attuale, e cioè la fascia di rosso antico africano inserita tra la modanatura di marmo proconneso e il bassorilievo di calcare istriano. Il disegno di progetto suggerisce una soluzione con la cornice terminante a gola e listello a racchiudere il campo figurato che, se è indubbiamente più razionale, manca dell'attuale risalto cromatico del complesso. Difficile dire se il cambiamento in corso d'opera si debba alle dimensioni minori del rilievo o all'occasione di avere a disposizione delle imprevedute lastre di un marmo così raro, e macchiato in modo tanto spettacolare.

Nei fatti la forma architettonica del monumento realizzato punta soprattutto sulla qualità, anche cromatica, dei materiali e sulla pregnanza architettonica della struttura, più che sull'abbondanza dell'ornato, specialità indiscussa della bottega dei Lombardo: si pensi solo al coevo cantiere di Santa Maria dei Miracoli o a quello della Scuola Grande di San Marco. Nella realizzazione ravennate il tempo era tiranno e difficilmente, al di là delle differenti finalità memoriali, sufficiente ad approntare un organismo come, ad esempio, quello della perfettamente contemporanea sepoltura padovana del medico Cristoforo Recanati, richiamato spesso come termine di confronto dal punto di vista della struttura, ma assai più ricco di decorazioni intagliate e scolpite²⁸.

Al momento della realizzazione Pietro Lombardo ha ridotto la profondità delle due paraste e l'archivolto fino a ridimensionarli, quasi, alla consistenza di una cornice per una pala d'altare; anziché sul risalto tridimensionale delle membrature la macchina memoriale è giocata sugli effetti cromatici della fascia bianco azzurrina del proconneso, del colore scuro e variegato del marmo africano e di nuovo della finestra candida, di bellissima pietra d'Istria compatta e densa come avorio, per il rilievo, creando una sorta di sprofondamento ottico dello spazio; qualcosa di molto simile – anche se ottenuto non utilizzando un digradare di linee altro che per lo stu-

²⁷ Firenze, collezione privata. La tela, verosimilmente della prima metà del XVIII sec., misura cm 80 x 63.

²⁸ PINCUS, *La tomba di Dante...* cit., p. 123 e nota 11, p. 124; il progetto era di Giovanni Minello, formatosi con Pietro Lombardo, ed è datato 1483. Il monumento non è più esistente, se non l'iscrizione entro una targa circolare retta da due putti (Padova, Musei Civici) e il disegno stesso, sottratto all'Archivio di Stato di Padova, è noto solo attraverso una fotografia. La tomba ad arcosolio racchiudeva il *gisant* del defunto con altre quattro sculture figurative e una messe di decorazioni nella base, nelle paraste scanalate con capitello a doppia voluta e nelle decorazioni della trabeazione e della ghiera dell'arco.

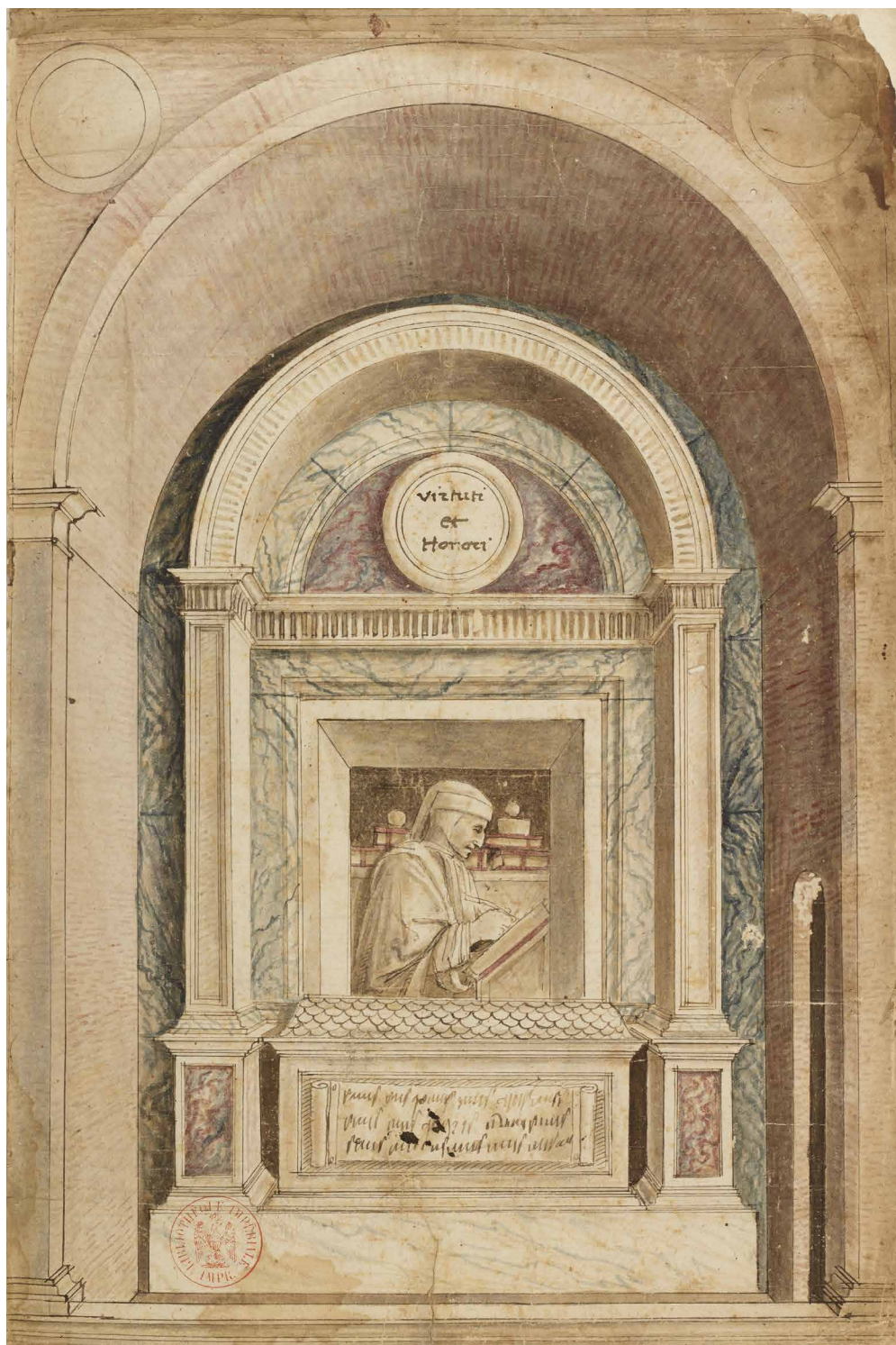


Fig. 6 C. Morigia, *Veduta frontale del sacello dantesco*, 1779-1781, inchiostro e acquerello su carta, 1779-1780 (Ravenna, Biblioteca Classense, 82.6 A. XX. 42\4).

Fig. 7 V. Coronelli, *Sepolcro di Dante...* (da Ravenna ricercata... cit.).

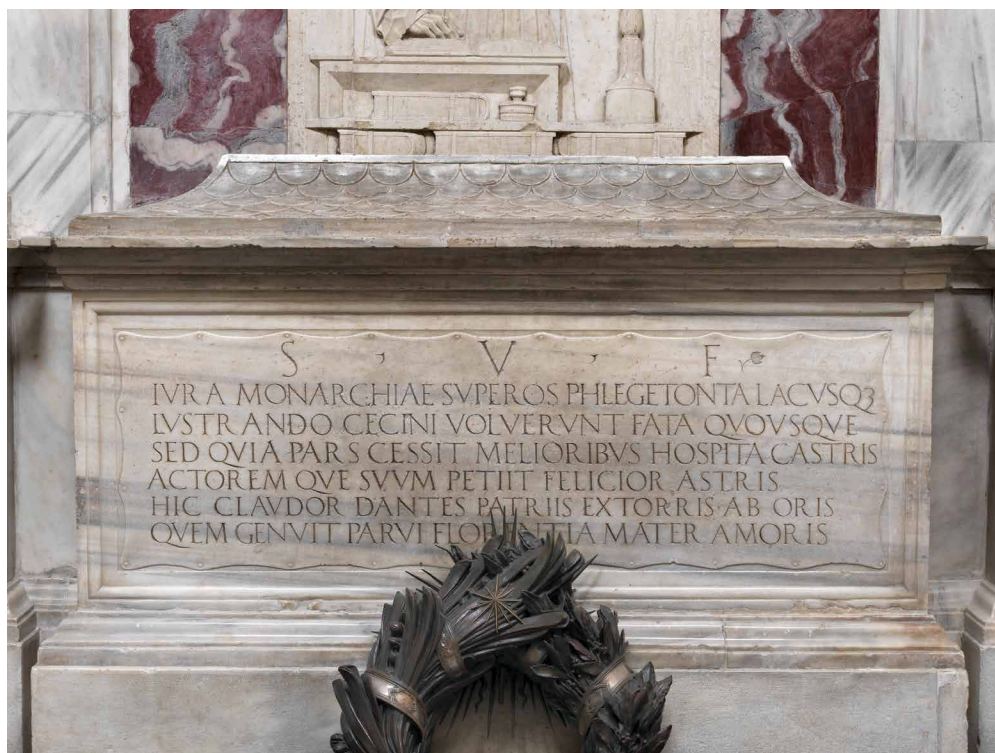
Fig. 8 Bottega dei Lombardo (Pietro e Tullio), *progetto grafico del monumento dantesco*, matita, penna acquerello e colori su carta, 1482 (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés.Yd.17)

diolo del poeta – alla coeva facciata della Scuola Grande di San Marco, dove spazi fortemente illusionistici, aule disegnate soprattutto attraverso intarsiature marmoree, ospitano i rilievi plastici con i simboli e le storie marciane²⁹. Come a Venezia questa incorniciatura prospettica esalta la tridimensionalità dei simboli e delle storie marciane, così a Ravenna la fascia scura del marmo africano magnifica lo sfondato del rilievo e lascia emergere con più evidenza la massa del sarcofago che è anche la custodia dei resti mortali danteschi, delle sue reliquie.

Difficile dire, nell'impossibilità di analizzare l'interno, se possa trattarsi del medesimo sarcofago marmoreo che accolse le ossa del poeta in epoca polentana – ma riutilizzato dopo una pesante rielaborazione – o se invece, come assai più probabile, sia stato rifatto completamente; certamente se anche fu l'originale, l'epitaffio *Iura monarchie*, allora certo in lettere gotiche, fu eraso e re-inciso da Pietro Lombardo con l'aggiunta bembesca dell'epigrafe S[ibi]V[ivus]F[ecit] onde aumentare ancora la presenza del poeta, quasi fissandone nel marmo la sua voce³⁰ (fig. 9). Il cartiglio, nel

²⁹ W. STEDMAN SHEARD, *The Birth of Monumental Classicizing Reliefs in Venice on the Facade of the Scuola Grande di San Marco*, in *Interpretazioni Veneziane. Studi di Storia dell'Arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia 1984, pp. 149-174; M. CERIANA, "Si fabbrica di nuovo bellissima": la facciata della Scuola Grande di San Marco a Venezia, in *La Scuola Grande di San Marco a Venezia, I (Testi)*, a cura di G. Ortalli, S. Settis, Modena 2017, pp. 67-98: 86-87.

³⁰ CAMPANA, *Epitafi...* cit., p. 711.



disegno inchiodato sui lati corti ma lasciato libero di arrotolarsi alle estremità, diviene nella realizzazione finale un materiale leggermente elastico, forse pelle o pergamena o ancora – più verosimilmente – un fitto tessuto, completamente inchiodato sul fondo. Come è stato più volte notato, Pietro Lombardo aveva utilizzato il medesimo motivo nel di poco precedente monumento di Pietro Mocenigo ai SS. Giovanni e Paolo a Venezia dove, tuttavia, tale motivo era legato a quello dell’incedere trionfale del corteo e dove, pertanto, una epigrafe su di un materiale di quel tipo poteva alludere alla trasportabilità ed alla contingenza del trionfo. Da un punto di vista puramente logico, la stesura della scritta su un materiale sovrapposto e meno durevole, anziché incisa nella pietra stessa, si scontra invece con la permanenza della memoria indelebilmente affidata alla durezza del marmo come nelle epigrafi antiche; paradossalmente la sottoscrizione dello scultore che è scavata direttamente nella pietra appare destinata a trasmettersi più perenne. Nel disegno la firma non è, ovviamente, presente: evidentemente ne sarà stata concordato con il committente l’inserimento a monumento compiuto, forse citando l’autorità di quella donatelliana nel monumento Gattamelata cui si rifanno tanto questa del monumento che quella della contemporanea colonna di San Marco³¹ (figg. 10-11). L’evidenza della sottoscrizione, la formula con *opus* seguito dal genitivo e infine la limpidezza dell’epigrafe hanno fatto scuola se il monumento ravennate a Luffo Numai in San Francesco (1509) è firmato nello stesso modo al centro dell’arcosolio da Tommaso Fiamberti. Come in parte è già stato notato, la qualità della distribuzione e della forma delle lettere epigrafiche stesse è particolarmente alta, e forse anche superiore a quanto fatto in precedenza nella stessa bottega. Davvero felice la O, già avvicinata a quella di Felice Feliciano, la T con le grazie asimmetriche come in Mantegna e la sempre problematica R³². Appare evidente come in questa impresa sia stata posta un’attenzione nuova a questo aspetto, probabilmente in dialogo con il committente e con l’aiuto di qualche volume della sua biblioteca. Si percepisce bene, nonostante la consunzione attuale, che anche la colonna di San Marco nella piazza ravennate usava modi epigrafici del tutto simili. La cassa con il coperchio embricato diviene una sorta di davanzale che introduce allo spazio del poeta ritratto in lettura nel suo scrittoio; l’impaginazione della scena proposta da Pietro Lombardo è di una limpidezza esemplare poiché il visitatore si trova fisicamente in presenza del sommo poeta, ad un’altezza quasi naturale, potendo contemplarlo e mentalmente dialogare con la sua immagine ma senza che l’oggetto della venerazione venga distolto dai suoi pensieri perché è raffigurato poco più che di profilo e dunque ignaro di chi gli sta davanti.

³¹ D. PINCUS, *Signature of the Lombardo Workshop*, “*Artibus et Historiae*”, 34, 2013, 67, pp. 161-174: 165-167.

³² Ivi, fig. 6 dell’*Alphabetum Romanum* di Felice Feliciano (Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, *Vat. Lat.* 6852); P.I. GALLERANI, *La T di Mantegna: dai modelli epigrafici a un’iscrizione nascosta nella pala di San Zeno*, “*TE*”, n.s., 9, 2001, pp. 8-21.

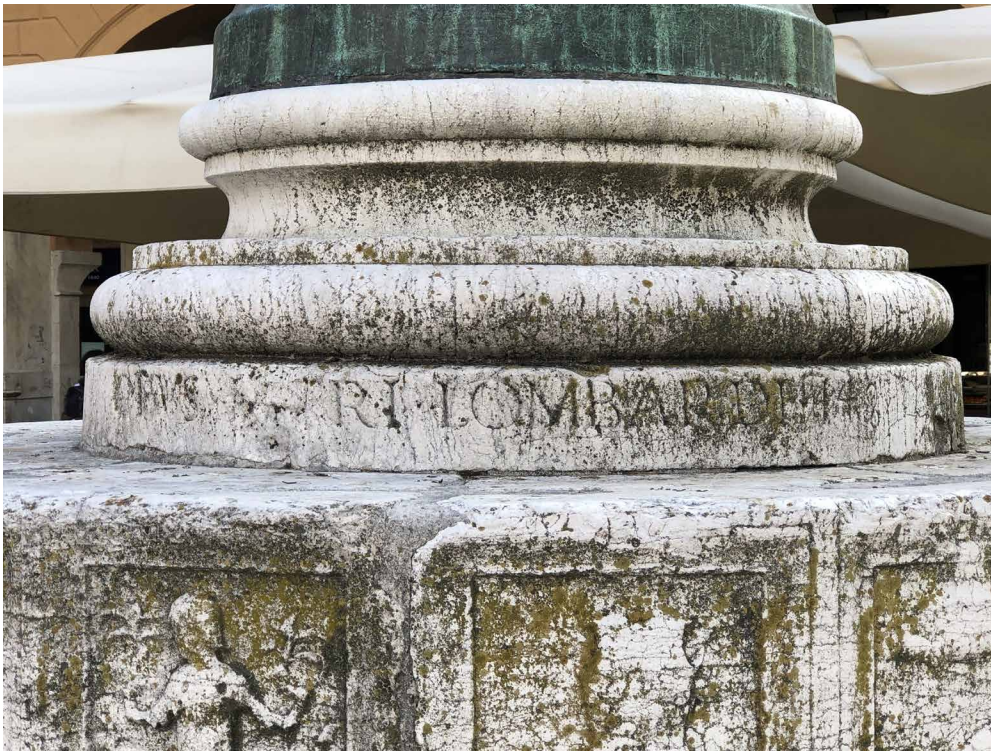


Fig. 9 P. Lombardo, Monumento a Dante Alighieri, Ravenna, chiostrii francescani, 1483. Particolare dell'epigrafe (foto Archivio Magliani-Piovan, Padova).

Fig. 10 P. Lombardo, Monumento a Dante Alighieri, Ravenna, chiostrii francescani, 1483. Particolare della firma (foto Archivio Magliani-Piovan, Padova).

Fig. 11 P. Lombardo, Colonna di San Marco, Ravenna Piazza del Popolo, 1483. Particolare della sottoscrizione (foto M. Ceriana).

E tuttavia proprio per quel che riguarda l'immagine dell'Alighieri è avvenuto un cambiamento cruciale dal progetto alla realizzazione, un ripensamento che non è attribuibile ad altri che al Bembo stesso, poiché come già altra volta argomentato³³, si è passati dalla tradizionale immagine del poeta che manualmente lavora al suo testo scrivendolo, al poeta laureato – ma anche teologo, filosofo e pensatore politico – in abito di professore dello studio con la toga e la mantellina di vaio³⁴, in atto di leggere, meditare e mentalmente elaborare i propri testi (fig. 12). La separazione nella creazione letteraria tra la fase ideativa del poeta – che eventualmente detta il suo testo – e quella divulgativa – che pubblica l'opera tramite copie manoscritte o a stampa – era ormai, nel 1482, un dato di fatto incontrovertibile. Non è un caso che in un altrettanto moderno contesto, quello dello studiolo di Federico da Montefeltro, nessuna delle menti eccelse rappresentate nel loggiato sommitale sia rappresentato scrivente, e tra loro non lo stesso Dante³⁵. Un'identica opera di astrazione subisce l'ambientazione: le tarsie colme di oggetti e libri del disegno lasciano il posto – entro il vano quadrato dello studiolo precisamente misurato dai sedici cassettoni del soffitto – a uno sfondo piano come in un bassorilievo antico, mentre le scansie, ora a far da davanzale, non interferiscono con la figura meditante del poeta. Un calcare a grana finissima com'è questo del rilievo dantesco permette

una lavorazione dettagliatissima, la resa dei tessuti di lana con una gradina fina o della pelliccia con una leggera martellinatura, conferendo una fisicità, una consistenza notevole al personaggio rappresentato; non è detto che in origine qualche finitura di oro e di colore contribuisse a rendere ancor più pregnante la figurazione. Proprio per via di questo radicale cambiamento non pare praticabile l'ipotesi delle studiosi americane che nel disegno parigino l'immagine del poeta sia stata aggiunta a posteriori quando Bernardo decise di conservare il foglio per sé³⁶: di certo non avrebbe fatto appuntare – poiché il disegno per la sua qualità sembra tracciato da un professionista – una composizione che oltre a essere diversa da quella realizzata era assai più convenzionale. La formulazione dell'immagine dantesca fu certamente messa a punto di concerto tra il committente e lo scultore: il profilo del poeta fu probabilmente ricalcato su fonti fiorentine attentamente osservate dal Bembo, che in quella città era stato ambasciatore veneziano pochissimi anni prima, siano esse la celebre medaglia dantesca – circa 1465 – o il cartone botticelliano per le tarsie della Sala dei Gigli in Palazzo Vecchio³⁷. Tanto l'idea di rappresentare in un rilievo 'narrativo' di formato quadrangolare il poeta in azione, quanto soprattutto l'atteggiamento dell'Alighieri poterono invece essere suggeriti da fonti padovane con le quali il podestà doveva avere dimestichezza da molti anni; si tratta in

³³ CERIANA, scheda I.9, in *Pietro Bembo...* cit., pp. 103-104.

³⁴ Le tombe dei professori bolognesi ci testimoniano la loro: R. GRANDI, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Bologna 1982; una delle più antiche è la lastra tombale di Egidio de Lobia, 1319, dove il defunto indossa una mantellina a due balze di vaio e copricapo con il sottoberretto di tela leggera legato sotto il mento (pp. 129-130). Bembo sembra aver tenuto presente una tale tradizione probabilmente in linea con alcuni degli epitaffi più celebri del poeta, lo "Iura monarchiae" e "Theologus Dantes": dopo la sempre necessaria e già citata voce di CAMPANA, *Epitafi...* cit., ora PIACENTINI, *In memoria di Dante...* cit., pp. 119-125; ma su quest'ultimo epitaffio, A. PIACENTINI, *Dante tra Virgilio e Scipione l'Africano nell'epitaffio Theologus Dantes di Giovanni del Virgilio e in Boccaccio, "Aevum"*, 89, 2015, 2, pp. 361-370. Perfino la vera effigies di Tito Livio, in un'incisione di Zoan Andrea (1520), è fornita di una ancor più anacronistica mantellina di vaio da professore: D. FREY, *Apokryphe Liviusbildnisse der Renaissance*, "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 17, 1955, pp. 132-164: 152 fig. 119.

³⁵ Da ultimo: *Lo studiolo del Duca. Il ritorno degli Uomini Illustri alla Corte di Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, 12 marzo-4 luglio 2015), a cura di A. Marchi, Milano 2015.

³⁶ PINCUS, SHAPIRO COMTE, *A Drawing...* cit., pp. 739-740.

³⁷ M. CERIANA, scheda I.8, in *Pietro Bembo...* cit., p. 102; FERRETTI, *Il San Marco...* cit., p. 15.



³⁸ FREY, *Apokryphe...* cit., pp. 150-155. M.M. DONATO, *Dal progetto del mausoleo di Livio agli Uomini illustri “ad fores renovati Iusticii”*. *Celebrazione civica a Padova all’inizio della dominazione veneta*, in *De Lapidibus Sententiae. Scritti di Storia dell’Arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 111-129, 479-482; W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica, 1300-1460*, I, Venezia 1976, pp. 169-170, n. 42. Se il Livio nella sala superiore che reinterpreta nel terzo decennio del XV secolo il gesto dell’esemplare trecentesco (ivi, I, pp. 237-238, n. 170) – accostandogli un leggìo simile a quello del Dante ravennate – fosse un poco più ruotato mostrerebbe ancora meglio quanto fedelmente l’atteggiamento del poeta sia ricalcato su quello dello storico. Ora sul rilievo il saggio esaustivo e ricco di precisazioni: F. BENUCCI, *La memoria di Tito Livio sul fianco del Salone (1426-1451)*. *Tra Leonardo Giustinian, Guglielmo Ongarelo e Nostradamus*, in *Attualità di Tito Livio: incontro di studio in memoria di Emilio Pianezzola*, atti del convegno (Padova, 5-6 dicembre 2017), a cura di A. Daniele, Padova 2019, pp. 141-197.

³⁹ W. WOLTERS, *Andriolo de Santis*, in *Enciclopedia dell’arte medioevale*, I, Roma 1991, pp. 623-624; aggiunge poco, purtroppo, al già noto A. SGARELLA, *Per un riesame del corpus di magister Andriolo tajapiera*, “*Commentari d’arte*”, XVIII, 2012, 52-53, pp. 22-36: 26-27.

⁴⁰ FREY, *Apokryphe...* cit., p. 153.

⁴¹ DONATO, *Dal progetto...* cit., pp. 113-114.

⁴² P. SAMBIN, *Il Panormita e il dono d’una reliquia di Livio*, “*Italia Medioevale e Umanistica*”, I, 1958, pp. 276-281.

⁴³ Si noti che il progetto del mausoleo liviano raccontato da Siccò Polentone prevedeva una cassa con coperchio a spioventi come era quello di Lucano e di Petrarca ad Arquà, come è quello del citato disegno in un codice dantesco e infine come nel sepolcro ravennate: DONATO, *Dal progetto...* cit., pp. 115, 127. Un tentativo di restituzione grafica del progetto, secondo la descrizione, è in FREY, *Apokryphe...* cit., p. 15, fig. 117.

particolare della formella trecentesca con il busto di Tito Livio posta a segnalare le spoglie dello storico latino nel palazzo della Ragione (fig. 13), o di quella più tarda – circa il 1426-1427 – della serie dei quattro illustri dottori antenorei murati sulle porte dello stesso palazzo³⁸. Tanto più forte dovette essere l’autorità del modello perché il primo, un rilievo attribuito alla bottega di Andriolo de Santis tra quarto e quinto decennio del secolo XIV³⁹ nel quale lo scrittore romano sfiora la guancia con la mano sinistra in segno di meditazione, era stato posto a metà anni Venti del Quattrocento, dopo la ricostruzione del palazzo della Ragione, a segnalare le ossa del romano fortunatamente ritrovate pochi anni prima a Santa Giustina. Per esprimere la creazione intellettuale questa stessa postura è adottata, in un tempo poco distante, anche nel cosiddetto capitello dei filosofi in Palazzo Ducale a Venezia⁴⁰. Nella Padova che aveva ormai perso la sua autonomia politica, la memoria del grande storiografo romano collocata nello spazio civico per eccellenza testimoniava di una supremazia culturale passata, certo, ma non tramontata e anzi, orgoglio-

samente, riaffermata. E non per niente l’allestimento fu lodato da Flavio Biondo⁴¹, mentre Antonio Panormita, dotto ambasciatore napoletano presso la Serenissima, si recava in pellegrinaggio a toccare quei resti ricevendone perfino in omaggio una particola per il suo sovrano⁴². Un’operazione questa del memoriale liviano che sembra avere più di un’analogia con Ravenna dove, come era già successo a Padova, fu proprio il governo ‘illuminato’ della Dominante a sostenere un controllato uso della identità locale⁴³. La postura di Dante, in lettura davanti a un libro aperto sul leggìo mentre con un gesto istintivo alza la mano appoggiandola alla guancia, media dall’immagine liviana la postura, ma la traduce in una scena più intima e raccolta: mentre lo storico romano si presenta al pubblico venuto ad onorare le sue ossa e la sua grandezza, il poeta toscano indifferente all’ammirazione degli astanti è colto in un momento di solitaria concentrazione.

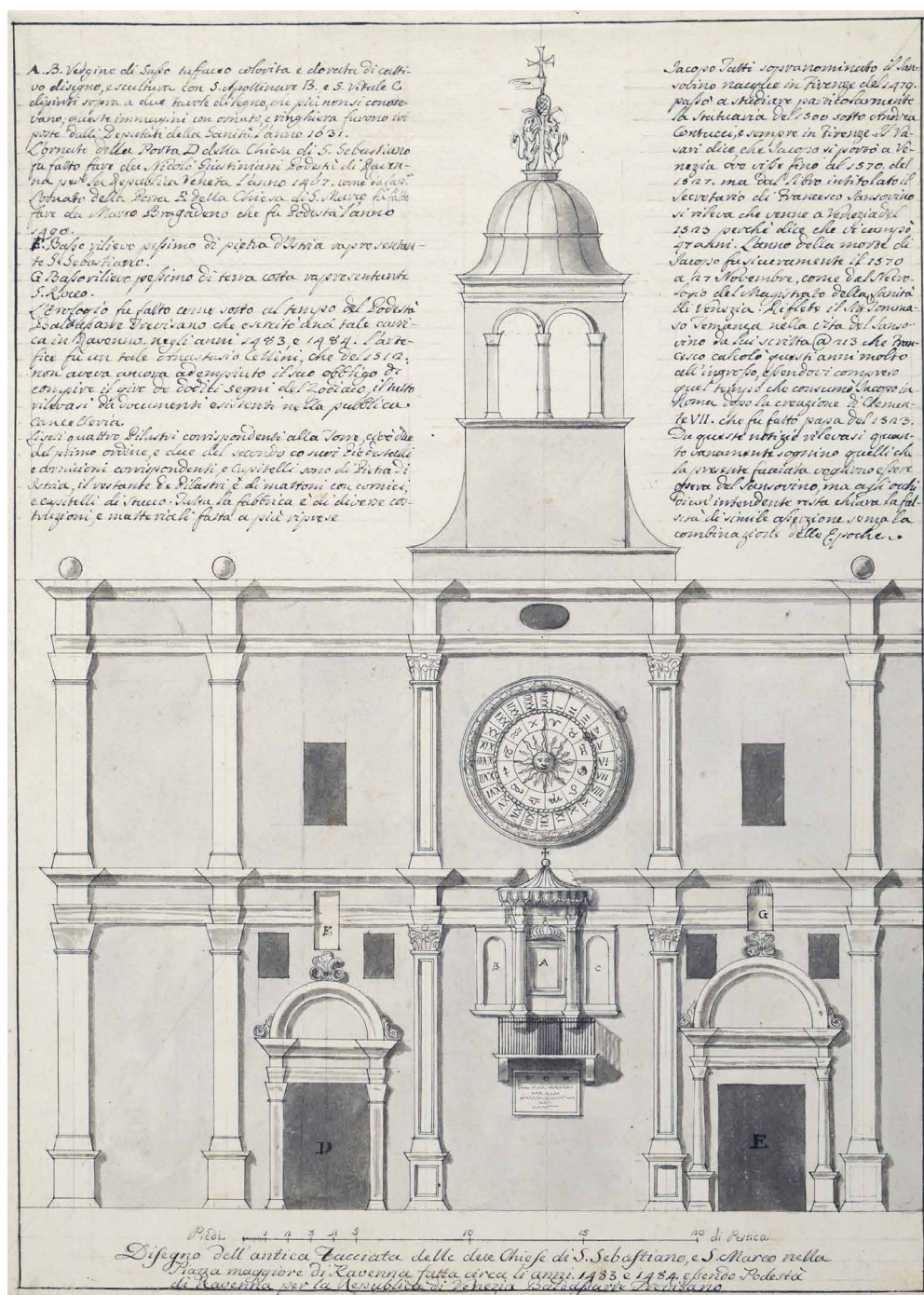
Come si è già accennato, Pietro Lombardo nello stesso 1483 datava e apponeva il suo nome alla colonna del Leone marciano nella piazza di Ra-

Fig. 12 P. Lombardo, *Monumento a Dante Alighieri*, Ravenna, chiostri francescani, 1483. Particolare del rilievo centrale (foto Archivio Magliani-Piovan, Padova).

Fig. 13 Scultore veneto, Tito Livio, Padova, palazzo della Ragione, seconda metà del sec. XIV. Dettaglio della porta delle Debite.

Fig. 14 C. Morigia, *Rilievo della torre dell'orologio e delle due chiese di San Sebastiano e San Marco in piazza del Popolo a Ravenna*, ultimo quarto del XVIII secolo (Ravenna, Biblioteca Classense, 82.6 A. XX. IX12).

venna, innalzata insieme a quella di Sant'Apollinare a scoperto ricalco delle due nella *platea marciana*; nello stesso momento – per la coincidenza di luoghi e di date tradite – è ipotizzabile che lavorasse colà anche alla torre dell'orologio inserita a far da cerniera tra le chiese gemelle di San Sebastiano e San Marco⁴⁴. Tutta quella fabbrica è ora completamente trasformata ancora una volta da Camillo Morigia, che tuttavia ci ha lasciato dei disegni assai precisi e delle preziose notazioni storiche sugli edifici (fig. 14). Quando l'architetto settecentesco vi intervenne, la facciata di tale lato della piazza aveva già un assetto unitario frutto, però, di interventi diversi: tutti voluti da podestà veneziani succedutisi in un breve giro di anni ma tutti animati da una comune idea di intervento urbano. Dalle note apposte al disegno apprendiamo che la porta monumentale della chiesa di San Sebastiano (a sinistra dell'orologio) era stata realizzata per volontà di Nicolò Giustiniani nel 1467 mentre quella di San Marco sotto la podesteria di Marco Bragadin nel 1492; notizia confermata da un documento – pubblicato per primo da Corrado Ricci – che menzionava come esecutori di una figura di San Marco in trono da inserire in tale portale due oscuri lapicidi, Giovanni Antonio da Milano e Matteo da Ragusa⁴⁵. Viene il sospetto che anche la porta stessa, così dichiaratamente all'antica, fosse un progetto davvero troppo impegnativo per i due ‘nomi’ del contratto. Il lombardo e il dalmata sono già stati sgravati dalla responsabilità della pala d'altare con il *San Marco in cattedra* (ora nel duomo di Ravenna) collegata da Ricci a tale documento, ma probabilmente lo devono essere anche della progettazione di una simile struttura, della quale è possibile che il disegno giungesse dalla laguna dove Codussi stava sperimentando in quegli stessi anni un simile tipo (Scuola Grande di San Marco, palazzo Zorzi, San Giovanni Crisostomo); se il modello lo fornì Tullio Lombardo, convocato dal Bragadin per la pala d'altare, la porta si configura



come una sorta di anticipazione del tabernacolo centrale del ciborio per la chiesa lagunare del Gesù Cristo – anteriore al 1503, Venezia, Seminario Patriarcale – tuttavia compassato in un classicismo più asciugato, quasi raggelato⁴⁶. Quanto alla torre dell'orologio si riconosceva, pur senza alcuna sottoscrizione, come invenzione squisitamente lombardesca: due ordini di lesene su plinto sovrapposte e concluse da uguali trabeazioni complete, come se non si trattasse di nient'altro che di una campata avulsa dal rivestimento dei Miracoli o della Scuola Grande di San Marco. Il rifacimento del monumento dantesco, e contemporaneamente delle due colonne e dell'oro-

⁴⁴ RICCI, *Monumenti veneziani...* cit.; V. FONTANA, *L'architettura nella città e nel territorio dal Quattrocento al Seicento*, in *Storia di Ravenna*, IV (Dalla dominazione veneziana alla conquista francese), a cura di L. Gambi, Venezia 1994, pp. 179-215, 202-204; e ancora Id., *Architetture adriatiche...* cit.; la ristrutturazione completa di Camillo Morigia ci ha almeno garantito la conoscenza della vecchia fabbrica attraverso i rilievi e i disegni; PIRAZZOLI, FABBRI, *Camillo Morigia...* cit., pp. 149 numero 23, 163-164. La facciata alla fine del XVIII secolo presentava una intelaiatura di lesene lapidee solo per l'orologio mentre il resto del doppio ordine era di laterizio intonacato difficile dire a quando databile: non è altrimenti documentato come lemma lombardesco – e in generale veneziano del Quattrocento – quello di utilizzare uno o più ordini di paraste laterizie. M. ARNALDI, *Il bestiario celeste e la colonna di Pietro Lombardo a Ravenna*, “Ravenna studi e ricerche”, V, 1998, 2, pp. 43-59. Sulle due chiese e sul rilievo marciano di loro pertinenza: FERRETTI, *Il San Marco...* cit.

⁴⁵ RICCI, *Monumenti veneziani...* cit., pp. 31-33. L'incarico del 1492 da parte di Marco Bragadin a Matteo da Ragusa e Giovanni Antonio da Milano specifica che la porta doveva essere all'antica con “uno piedestallo per lato sopra quali sia

posto due colonne di mezzo fondo pulvinate e piramidate e ben strigate cum le sue convenienti base e capitelli fatti nello stilo antico”, al di sopra la trabeazione completa e una lunetta con cornice “tutti intaiate de opere antiche” L’epigrafe dedicatoria nella lunetta doveva avere lettere “a l’antica repiene da poi di bon stucco nero durabile”. Il tutto di pietra di Cesena. Il contratto comprendeva anche un san Marco in cattedra della lunetta evidentemente ricavato da quello di Tullio Lombardo già sull’altare della chiesa e ora in Duomo: FERRETTI, *Il San Marco...* cit., pp. 4-5. Quest’ultima scultura probabilmente non fu eseguita ma nel XVIII secolo Morigia registrava al di sopra della porta un bassorilievo “pessimo” di San Rocco. La porta è registrata da Morigia con più dettagli nel primo progetto di ristrutturazione della facciata che avrebbe conservato, seppur normalizzate, le strutture dell’orologio e le due porte: BCR, 82.6.A, cartella IV, 93.

⁴⁶ Per le opere codussiane basti L. OLIVATO, L. PUPPI, *Mauro Codussi*, Milano 1981, pp. 183-185, 215-218; per la pala del Gesù Cristo: M. CERIANA, *Opere di Tullio Lombardo diminuite o scomparse (e altre minuzie)*, in *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno (Venezia, 4-6 aprile 2006), a cura di M. Ceriana, Verona 2007, pp. 23-68: 30-31.

⁴⁷ FERRETTI, *Il San Marco...* cit., pp. 15-16.

⁴⁸ PAOLETTI, *L’architettura e la scultura...* cit., p. 214; e anche PINCUS, SHAPIRO COMTE, *A Drawing...* cit., p. 743.

⁴⁹ Per la ghiera dell’arco con le unghiate il modello ‘nobile’ è quello veronese dell’arco vitruviano dei Gavi molto copiato nei taccuini e che è registrato a stampa in G. CAROTO, *De le antiquita de verona (Le antichità di Verona)*, Verona 1560 (rist. anastatica Sala Bolognese 1976), pagine non numerate; si veda H. BURNS, *Le antichità di Verona e l’architettura del Rinascimento*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra (Verona, 3 agosto-5 novembre 1980), a cura di P. Marini, Verona 1980, pp. 103-115: 104-107; G. TOSI, *L’arco dei Gavi*, ivi, pp. 34-49, che fungeva inoltre da porta urbana e dunque era un varco nella muraglia come, almeno visivamente, forava il muro di cinta dei francescani il sacello dantesco.

⁵⁰ M. CERIANA, *L’architettura e la scultura decorativa*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana, W. Wolters, Venezia 2003, pp. 51-121: 77.

⁵¹ D. PASOLINI, *Delle antiche relazioni fra Venezia e Ravenna*, Firenze 1874, pp. 227-228; M. CERIANA, *Gli spazi e l’ornamento della chiesa camaldolese di San Michele in Isola*, in *San Michele in Isola-Isola della conoscenza. Ottocento anni di storia e cultura camaldolese nella laguna di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 12 maggio-2 settembre 2012), a cura di M. Brusegan, P. Eleuteri, G. Fiaccadori, Torino 2012, pp. 97-109: 98-100.

⁵² Una corretta lettura in FERRETTI, *Il San Marco...* cit., pp. 7-8; ora anche A. MARKHAM SCHULZ, *The Sculpture of Tullio Lombardo*, London 2014, pp. 43-45.

⁵³ PINCUS, SHAPIRO COMTE, *A Drawing...* cit., p. 736.

logio – anche se quest’ultimo fu portato a compimento dal successore del Bembo, Baldassarre Trevisani – postula, dunque, una volontà unica, coerentemente orientata e intelligentemente determinata a intervenire sui simboli più evidenti, culturali, sociali e religiosi della città, trasformandoli a segnare la presenza del nuovo potere nello spazio cittadino⁴⁷. Un preciso segnale di questa coscienza sono le firme, presenti ma non frequenti nella bottega lombardesca, incise su opere ravennati: una sottoscrizione che ha certamente una forte intenzione promozionale per la propria bottega, ma che è anche utile a testimoniare la supremazia e la modernità della cultura artistica e figurativa della Dominante.

Difficile dire se Pietro abbia intagliato le pietre del monumento dantesco a Ravenna o a Venezia⁴⁸, ma la mole degli impegni ravennati, anche se contemporanei a cantieri non meno impegnativi in laguna, fa supporre che avesse impiantato una temporanea bottega in città; d’altra parte, il basamento a gradoni delle colonne, finemente lavorato ad acanti tipicamente lombardeschi e formelle con figure dal curioso effetto neo medioevale, era oggetto non semplice da trasportare e doveva in ogni caso essere rifinito in situ. È probabile, dunque, che buona parte della commissione bembesca sia stata compiuta a Ravenna e che Bernardo seguisse personalmente i lavori – compresa anche l’esecuzione delle sue personali imprese araldiche – discutendo e approvando le modifiche nei confronti del disegno iniziale.

Il monumento dantesco segna una tappa importante nella cultura progettuale dei Lombardo perché il drastico contenimento della decorazione – seppur dovuto in parte ai tempi forzati della esecuzione e messa in opera – trasforma la sintassi compositiva e il linguaggio progettuale di Pietro Lombardo e specialmente dei suoi figli. L’ordine semplificato, senza capitello, sostituito da un risalto della trabeazione, ma fornito di

plinti e con una trabeazione contratta, ha come unica decorazione di ascendenza antiquaria unghiate di origine veronese⁴⁹. Nel coevo cantiere dei Miracoli lo stesso ornamento decora le archeggiature del secondo ordine esterno in modo simile risultando, tuttavia, assai meno pregnante⁵⁰. Come già notato, la policromia, sempre presente nelle architetture lombardesche di quegli anni, è l’elemento decisivo della composizione creando sul piano visivo una spazialità più complessa di quella disegnata solo dalle membrature tridimensionali. Le pietre rare usate per disegnare il monumento, per costruirlo tramite il colore, poterono provenire dalla grande ‘cava’ delle antiche basiliche ravennati come le molte che negli anni precedenti erano state dirottate verso Rimini o verso Venezia⁵¹. Non che il mercato veneziano non offrisse la disponibilità di molto materiale pregiato, ma se le membrature del monumento furono eseguite in loco è ben possibile che ravennate sia anche l’origine dei marmi. La citata pala con San Marco di Tullio Lombardo, concepita meno di un decennio più tardi, abbandonerà quasi del tutto l’elemento cromatico e punterà solo sull’eleganza di un dorico sintetico ed austero per l’edicola mentre per la figurazione sfrutterà, ancora più del Dante, l’intera gamma di possibilità plastiche del rilievo, da un ridottissimo stiacciato all’altorilievo⁵².

Si è già accennato quanto spicchi sulla fascia del marmo chiaro in alto a destra la sottoscrizione di Pietro Lombardo per la quale la formula donatelliana, come acutamente notato da Debra Pincus⁵³, è strutturata come il colophon di un libro a stampa, una impaginazione unica nell’opera di Pietro che la presenza in cantiere del Bembo e dei suoi libri può aiutare a spiegare.

Determinare a chi sia toccata la progettazione e l’esecuzione del monumento all’interno della bottega è in larga parte un esercizio sterile poiché il lavoro cade in un momento nel quale il capo bottega è ancora attivo, anche nella rea-

lizzazione scultorea; i figli sono “surgentes”, secondo una felice espressione di pochi anni prima⁵⁴ – Tullio in particolare comincia già tra ottavo e nono decennio ad avere una maniera indipendente e una *facies* ben riconoscibile – ma entrambi lavorano non solo gomito a gomito, ma spesso intersecandosi e collaborando al medesimo pezzo.

Dal punto di vista del progetto architettonico è ben chiaro che il linguaggio decorativo ridotto alle necessarie sequenze logiche a scapito di un ornato figurativamente eloquente, è proiettato verso i futuri modi progettuali di Tullio Lombardo, fino al traguardo, scavallato il secolo, dell’eloquente ‘latino’ nel San Salvador di Rialto. Forse anche per questo permane il sospetto che una precisa responsabilità nel progetto nonché nella stesura del disegno tocchi al figlio almeno quanto al padre⁵⁵, e lo stesso può dirsi del rilievo dove, se la resa delle pieghe nella veste, nelle maniche specialmente, richiama i modi più riconoscibili del capobottega, la figura del poeta così saldamente rinchiusa in una linea di contorno regolare, ritagliata contro il fondo senza sbavature, è un modo plastico molto tipico di Tullio⁵⁶.

Una precisa attribuzione del progetto grafico è, invece, un azzardo che non vale la pena di tentare: non si conoscono ad oggi che due prove grafiche attribuite ai Lombardo, ai due figli per la precisione, fogli comunque realizzati in date decisamente più avanzate rispetto al cantiere ravennate, ormai all’aprirsi del nuovo secolo. Se il disegno di *Scilla* fitomorfa attribuito a Tullio appare sommamente problematico, il progetto per uno dei rilievi narrativi dell’Arca del Santo potrebbe essere stato creato in quella bottega ma, in tal caso, sembrerebbe doversi attribuire ad Antonio in apertura del Cinquecento⁵⁷. L’attività grafica degli scultori all’interno della bottega nel nono decennio è dunque al momento completamente irrecuperabile, se si esclude proprio quest’unico *apax* del progetto dantesco che an-

drà dunque valutato solo per i dati interni come la differenza degli inchiostrati, la tecnica di tracciamento delle linee dell’architettura o la stesura dell’unica figura. Quel che bisogna ribadire è che per il tipo di organizzazione del lavoro interno al clan familiare non è affatto escluso, anzi è probabile, che al foglio abbia messo mano più di una persona in parti diverse, così come bisogna pensare che prima della realizzazione finale, come si è visto anche vistosamente difforme dal progetto grafico, siano stati stesi altri studi; il rilievo centrale, ad esempio, avrà pur avuto un cartone di dimensioni adeguate se non proprio al vero. D’altra parte, è ben naturale che per sostenere il grande carico di lavoro costituito dai cantieri contemporanei a Ravenna e a Venezia, tutta la bottega collaborasse attivamente nella realizzazione degli stessi pezzi⁵⁸.

Il monumento voluto da Bembo ha avuto uno scarso seguito⁵⁹; troppo legato alla contingenza particolare proprio mentre l’immagine funeraria ha di lì in avanti sempre maggiormente puntato sulla centralità del più o meno veritiero ritratto del defunto, raffigurato in una statua o in un busto celebrativi piuttosto che in una scena narrativa. L’equilibrato compromesso del monumento ravennate tra tomba monumentale, altare e memoriale universitario sembra comunque aver perfettamente realizzato lo scopo che già Boccaccio precisava: come gli epitaffi in onore di Dante trascritti e divulgati dallo scrittore stesso erano stati un risarcimento per la mancata sepoltura promessa da Guido Novello da Polenta, così il nuovo monumento avrebbe dovuto essere non solo un ricovero dei resti mortali ma soprattutto un perfetto dispositivo mnemonico “come che sepoltura non sieno corporale, ma sieno, sì come quella sarebbe stata, perpetue conservatrici della colui memoria”⁶⁰.

⁵⁴ Matteo Colacio ante 1475, in *Tullio Lombardo. Documenti e testimonianze*, a cura di A. Pizzati, M. Ceriana, Verona 2008, p. 271.

⁵⁵ PINCUS, SHAPIRO COMTE, *A Drawing...* cit., p. 744, più Tullio Lombardo; CERIANA, in *Pietro Bembo...* cit., p. 102, Pietro e Tullio insieme.

⁵⁶ PINCUS, SHAPIRO COMTE, *A Drawing...* cit., p. 737; CERIANA, scheda I.8, in *Pietro Bembo...* cit., Pietro e Tullio; MARKHAM SCHULZ, *The sculpture...* cit., pp. 124-125, come Pietro Lombardo. A. MARKHAM SCHULZ, *The History of Venitian Renaissance Sculpture ca. 1400-1530, I (Text and comparative illustrations)*, Turnhout 2017, pp. 191-192, Pietro ma con elementi che preludono al linguaggio figurativo del figlio.

⁵⁷ Per il disegno del Fogg Art Museum a Cambridge (Massachusetts): M. CERIANA, scheda 49, in *Gli Este a Ferrara, III (Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all’antica)*, catalogo della mostra (Ferrara, 14 marzo-13 giugno 2004), a cura di M. Ceriana, Cinisello Balsamo 2004, pp. 218-219: nella scheda si manteneva, pur con molte riserve, l’attribuzione ai due fratelli Lombardo ma si sottolineava come la coincidenza con gli scultori fosse soprattutto iconografica mentre lo stile grafico assai raffinato richiamasse piuttosto i modi della bottega mantegnesca; per il secondo disegno Id., scheda 50, ivi, pp. 220-221 con una intestazione che riportava la tradizionale attribuzione sostenuta dagli allora proprietari. Il disegno, indubbiamente collegabile al cantiere lombardesco dell’Arca del Santo a Padova è ora entrato, per acquisto, nelle collezioni del Metropolitan Museum of Art di New York.

⁵⁸ Più in generale sulla collaborazione tra Pietro e Tullio: A. MARKHAM SCHULZ, *New light on Pietro, Antonio and Tullio Lombardo*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 54, 2010-2012, 2, pp. 231-256: un esempio nel quale la cultura medio quattrocentesca di Pietro e quella più moderna e antiquaria del figlio potrebbero essere riconoscibili è il rilievo della lunetta del portale di San Giobbe di circa dieci anni avanti al monumento di Dante, pp. 232-233.

⁵⁹ FREY, *Apokryphe...* cit., p. 160: lo studioso cita tra i possibili frutti di questa devozione liviana – si vorrebbe aggiungere forse del memoriale dantesco stesso – e dei monumenti virgiliani (non eseguiti) a Mantova l’epitaffio di Giovanni Calurnio, morto nel 1503, innalzato in San Giovanni a Verdara (ma ora nei chiostri del Santo) che riprende da questi modelli l’idea della mezza figura dell’umanista emergente dal bancone dei libri e inserita nella scatola prospettica dello studiolo entro una cornice centinata, in atto, tuttavia, non di meditare sulle sue opere ma di fare lezione. Sul monumento A. MARKHAM SCHULZ, *Four new works by Antonio Minello*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 31, 1987, 2-3, pp. 291-325: 300, e M. PIZZO, *Il monumento a Giovanni Calurnio e quello di Pietro Canonici: una possibile relazione*, “Il Santo”, s. 2, 32, 1992, pp. 101-107: dal punto di vista del linguaggio plastico è assai più credibile l’iscrizione proposta con prudenza dalla Schulz a Giovanni Minello, o meglio alla bottega dello scultore ormai operato dalla carica di protomaestro della cappella del Santo, anziché al figlio Antonio del quale non presenta lo stile sempre ben riconoscibile; inoltre non è certo l’epitaffio funebre il ritratto che Gaurico cita come da lui eseguito vivo l’umanista (“quod a nobis factum in Calurnio vidistis”), che fu certamente un’immagine modellata e di piccole dimensioni, molto probabilmente il profilo per una medaglia o al massimo per un rilievo: P. GAURICUS, *De sculptura (1504)*, édition A. Chastel, R. Klein, Genève 1969, pp. 128-129 e nota 1.

⁶⁰ G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, in Id., *Opere in versi...* cit., pp. 565-650: 598, cit. in Ricci, *L’ultimo rifugio...* cit., p. 289.