

DELIZIE DEGLI ERUDITI

Alessandro Rinaldi

La scala concavo-convessa nel Cortile del Belvedere: un ‘Danteum’ bramantesco?

The concave-convex staircase located in the exedra at the end of the Belvedere Court has not had the critical fortune that such an original – and problematic – invention would have deserved. On a formal level, the two flights can be schematically associated to a portion of a valley and a hilly formation made of steps. The stair would, therefore, symbolically indicate the shape of the terrain on which the Belvedere is located: the hill with the villa of Pope Innocent VIII on the one side and a “small valley in the middle” (according to Vasari) on the other. The stair could also contain another level of meaning connected to Bramante’s interest in Dante and to his competence as a cosmographer (Sabba Castiglione). The concave flight can be compared to the reconstruction of Dante’s Inferno, represented as an amphitheatre in Antonio Manetti’s version; while the convex section shows a strong similarity with the mountain of Purgatorio. On a planimetric view, the recomposed figure appears as a set of eight concentric circles that correspond to the eight circles of the Paradiso. The staircase would thus embody the specific features of the place where the Belvedere stands, while also creating a connection with Dante’s map of the otherworld.

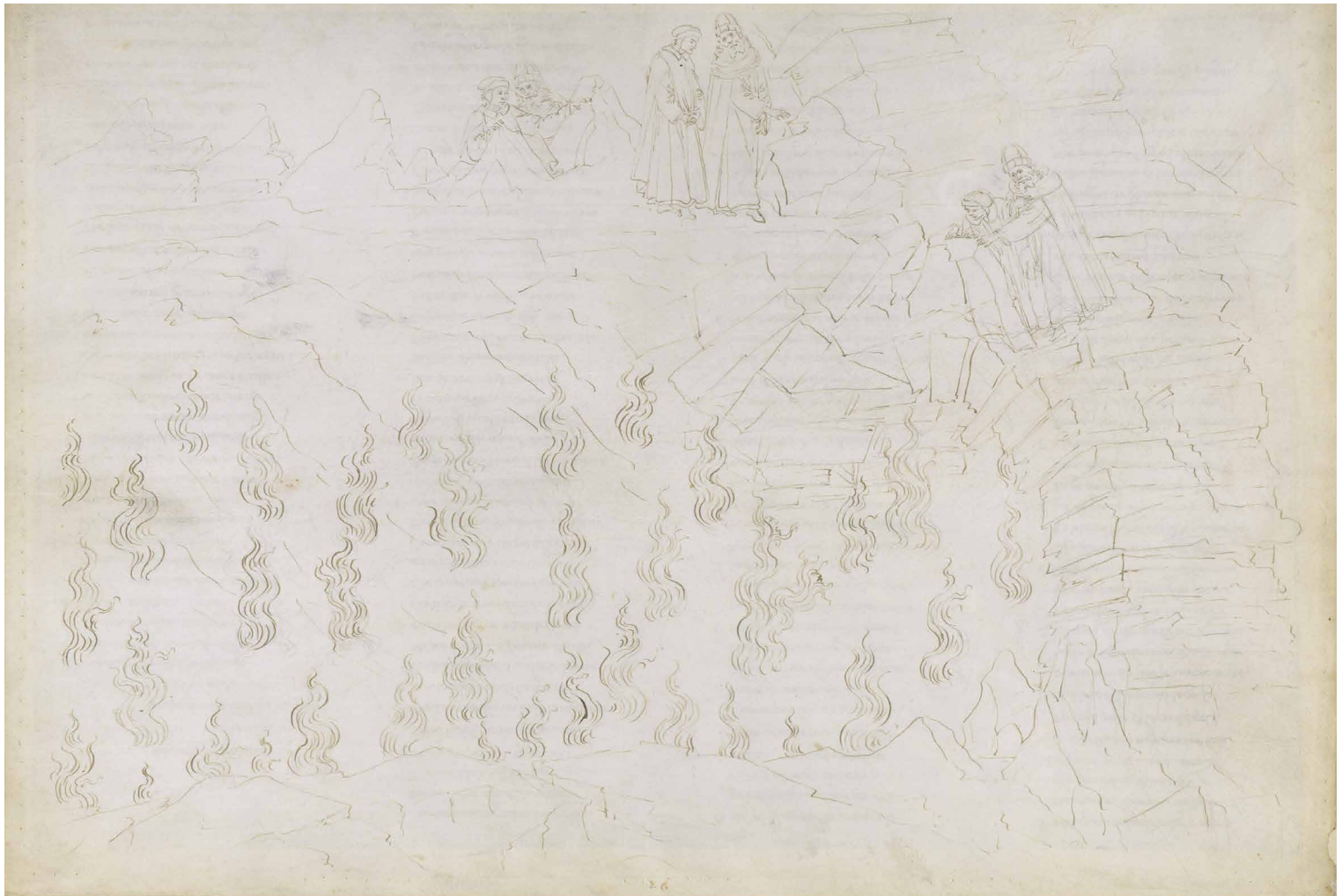
Tra le numerose fonti che confluiscono nell’invenzione del cortile del Belvedere la più rilevante è certamente quella che fa capo al santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina¹. Il complesso prenestino, la cui conoscenza alla fine del ’400 è ancora debole e incerta, circoscritta a una marginale e problematica apparizione nei taccuini di Giuliano da Sangallo² e forse a un visionario riflesso nella controversa *ecfrasis* polifesa³, esce finalmente dalla zona d’ombra e trova nel cortile bramantesco un pieno recupero conoscitivo e una felice reviviscenza propiziata dalla struttura acropolica del luogo e dalla sua dimensione neoimperiale. Bramante non solo si cimenta in una ripresa integrale del modello riproducendo la suddivisione del pendio in terrazze raccordate da scale, ma moltiplica citazioni puntuali e suggestioni diffuse che allacciano più strettamente la versione moderna e *l’exemplum* classico. Le rampe rettilinee che convergono sulla corte superiore dipendono da quelle analoghe che salgono fino alla terrazza degli Emicicli; il ninfeo imbottito di rivestimenti calcarei riecheggia l’Antro delle Sorti. Il parallelismo è poi suggellato dalla cavea conclusiva, racchiusa come a Palestrina nell’insenatura di una esedra. Poiché è improbabile che Bramante possa aver avuto esperienza o notizia di esempi di *syntronon* bizantini⁴, la scala-cavea del santuario resta l’u-

nico interlocutore plausibile della rampa concava. La parte inferiore convessa trova invece numerosi precedenti medievali: dalla scala del castello di Fenis, forse fuori della portata logistica di Bramante⁵, a quella più accessibile del palazzo municipale di Gubbio. Se risalendo la corrente storico-genealogica i due ingredienti possono essere ricondotti separatamente a fonti plausibili, in coppia essi non trovano un approdo sicuro e sfugge il nesso che lega i due elementi in una endiadi apparentemente inedita (fig. 2). A giudicare dalla travolgente fortuna del tema e dalle innumerevoli riprese e migrazioni nei contesti più diversi⁶ (fig. 3) la sua apparizione deve essere stata avvertita come tutt’altro che scontata e pacifica; e forse per questo parrebbe meritevole di maggior attenzione di quella che gli è stata riservata.

Facendo leva sull’ipotesi della inquietante originalità della struttura e sulla sfida interpretativa che, per questo, essa pone, qui si è azzardata una ricognizione dei canali sotterranei di senso che potrebbero avere alimentato la genesi di una idea non convenzionale⁷.

Sul piano tecnico il binomio concavo convesso è riconducibile allo sviluppo tridimensionale di una serie di cerchi concentrici su cui il semplice tracciamento di un taglio diametrale potrebbe aver suggerito all’allievo di Piero della France-

sca, addestrato agli esercizi di ‘digradamento’ ovvero di proiezione sul piano di “corpi defecili”⁸, la suddivisione in un emisfero concavo e uno convesso⁹. Sul piano concreto sia la scala dell’esedra sia le due coppie di rampe che la precedono e che sfrecciano intorno al ninfeo nascono per via di raddoppiamento e inversione di una figura di base desunta dal Santuario prenestino. Dalle due grandi rampe convergenti che sbarcano al livello della terrazza degli Emicicli deriverebbero, al Belvedere, quelle divaricate a forcice che si staccano dal ninfeo; dalla gradinata concava che sovrasta la terrazza superiore del santuario sarebbe stata ricavata la rampa convessa dell’esedra. Il raddoppiamento per inversione delle rampe consente di superare un dislivello impegnativo senza ricorrere a una banale manovra quantitativa di prolungamento della scala o di ulteriore frammentazione del pendio. Ma nel caso della scala concavo-convessa il risultato finale va ben al di là della somma delle sue componenti. Tra le due rampe si stabilisce infatti non solo una relazione di statica opposizione tra versante positivo e negativo di una stessa figura, ma si allaccia anche un legame di successione e di consequenzialità, per cui una parte non è solo il rovescio ma anche e soprattutto il prodotto dell’altra ed entrambe derivano da un unico movimento di dislocazione dello stesso materia-



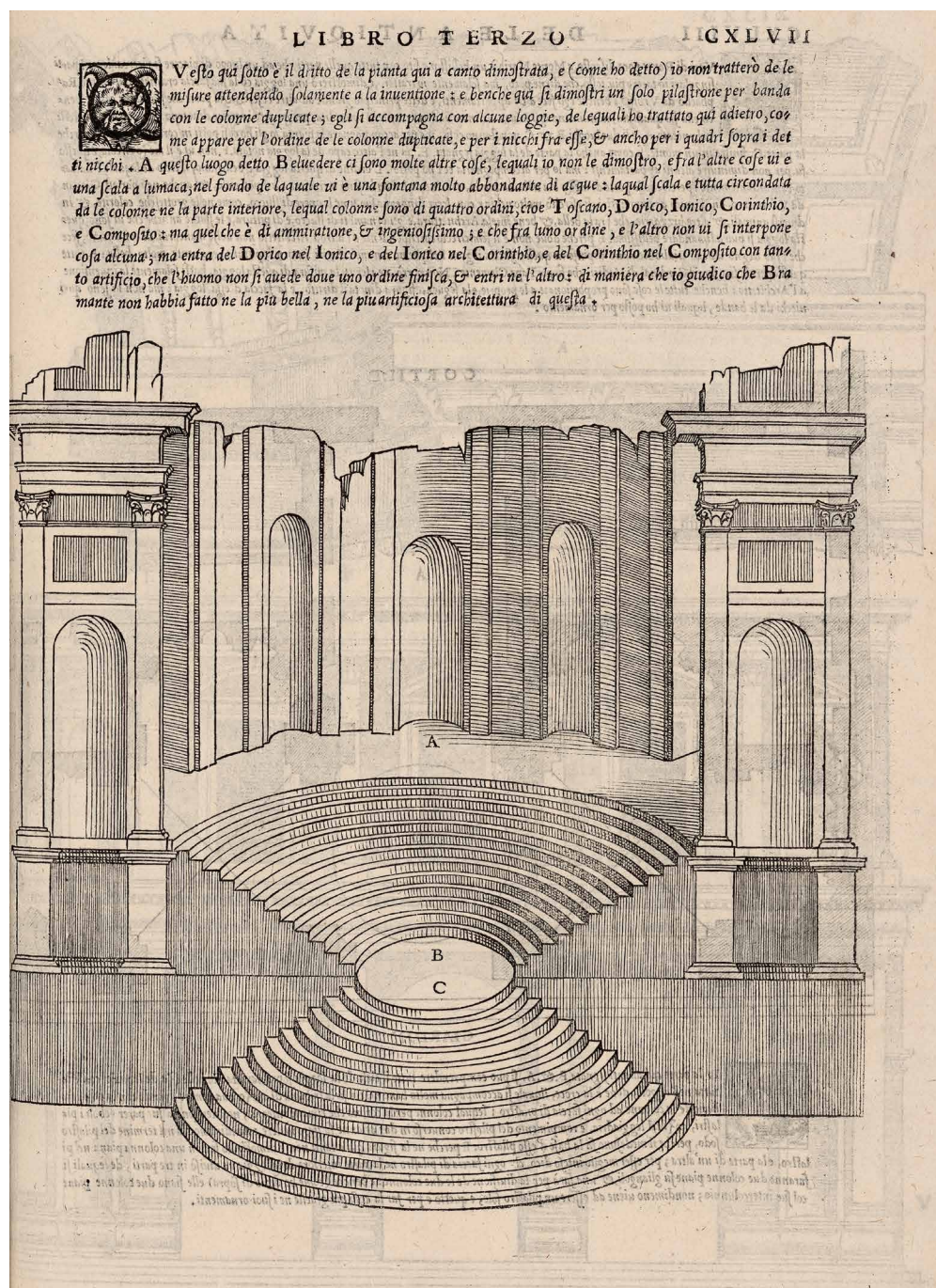
le che si sposta o viene spostato dalla parte superiore di una parete a quella inferiore. La consecuzione e la complementarità tra le due rampe può allora suggerire il confronto con una procedura di ingegneria viaria comunemente detta di “sterro e riporto”, adottata per ridurre le pendenze più impervie attraverso l’asportazione della cima del declivio e la ‘colmata’ della base con materiale di risulta. Evocano questa tecnica spettacolare di rimodellazione del terreno Francesco Albertini e Andrea Fulvio nel loro elogio dell’epopea architettonica del Belvedere: “inter palatium apostolicum et palatium Innocentii VIII in loco qui Belvedere dicitur [...] omitto locum pro conclavi designatum a tua Beatitudine et montes ipsos adaequatos et valles adimpletas”¹⁰ e “pulcherrima extruit aedes, appellavitque eas ab apertissimo prospectu belle videre, quas postea Iulius II vaticanis aedibus amplissima triplicisque concamerationis porticu coniunxit superata dirimente utrumque locum valle”¹¹. E le espressioni echeggiano puntualmente quella formula del “coaequare montes vallibus”¹² con cui Alber-

ti evocava la potenza demiurgica di un’architettura capace di riplasmare integralmente la morfologia di un territorio.

Se la scala concavo-convessa mette in scena una tecnica di ingegneria viaria che pareggia i monti e le valli, è appunto a questo binomio orografico che si dovranno ricondurre le sue due componenti. Nella parte inferiore convessa si potrà allora riconoscere la riproduzione di un rilievo collinare nella forma rettificata ispirata alla *cultellatio*, la tecnica agronomica che prevede la riduzione di un declivio ad una successione di segmenti piani, e quindi misurabili, attraverso cui “illam clivorum inaequalitatem planam esse cogamus”¹³. Nei codici dei *Gromatici Veteres* l’operazione viene tradotta nella ingenua sezione di una montagna gradonata che va così a incrociare e sovrapporsi al concreto assetto del paesaggio agrario coevo contrassegnato dalla crescente diffusione di sistemazioni a terrazze. Nella cavea della parte superiore sarebbe invece attivo il riferimento paesaggistico a un ameno vaso vallivo digradante in morbidi ciglioni la cui regolarità

viene fissata, da Plinio a Boccaccio, nella metafora architettonica dell’anfiteatro: “regionis forma pulcherrima: imaginare amphitheatrum aliquod immensum”¹⁴.

Ma tutta l’area del Belvedere è riconducibile allo scosceso accostamento di una valle – “una valletta che era in mezzo”¹⁵ – e dell’altura con la villa di Innocenzo VIII. Ed anche qui è presente il problema di “ad planitiam redigere inaequalitatem” ed analoga è la soluzione complessiva adottata, con il ricorso a una *cultellatio* monumentale in grandi terrazze sovrapposte. Dalla concreta elaborazione della *natura loci* del Belvedere, dalla sua formalizzazione nell’architettura del cortile attraverso l’applicazione delle tecniche – *cultellatio*, sterro e riporto – di livellamento e riduzione di un pendio, può dunque essere scaturito un primo impulso a fare della scala una sorta di plastico, di modellino da laboratorio, che riproduce in versione abbreviata il nodo orografico del Belvedere e racchiude in chiave autoriflessiva la formula della sua regolarizzazione.



Ma il congegno della doppia scala può contenere nelle sue circonvoluzioni valenze di ben altra natura. Tra le numerose facce in cui si scinde la multiforme personalità di Bramante spicca quella di “sviscerato partigiano di Dante”¹⁶. Il dantismo di Bramante è ribadito da un epigramma di Domenico Macaneo, intitolato *Laus Dantis interpretis* (“Credere Pytagore libeat si dogmata miri / Dantea Bramas mente potitus erit; / Illius nam adeo percurrit senza poete / Hunc ut opus totum composuisse putes”¹⁷) e assume cadenza aneddotica nell’episodio della quotidiana “lectura dantis” eseguita davanti a Giulio II: “Nostro Signore ogni sera si fa leggere Dante e dichiarar da Bramante architecto doctissimo”¹⁸. Qui la fa-

miliarità con il poema si sposa al talento ‘istronico’ ricordato da Vasari e pertinente alle qualità del buon cortigiano e alla sua capacità di offrire al principe occasioni di intrattenimento elevato¹⁹. L’interesse per Dante sarà stato innanzi tutto di natura letteraria e sarà nato dalla pratica poetica coltivata non occasionalmente da Bramante. Quello che conosciamo della sua produzione rivela un bagaglio espressivo levigato e maturo che guarda a Petrarca ma si arricchisce di venature dantesche²⁰. La qualità dei versi è rilevante²¹ e rinvia a un più ampio retroterra di cultura, quale peraltro gli viene riconosciuto unanimemente dai contemporanei. Gaspare Visconti lo apostrofa con l’appellativo di “doctor Bramante”²²

pagina 153

Fig. 1 S. Botticelli, *Virgilio e Dante nell’ottavo girone dell’Inferno* (Inf., XXVI), 1480-95 ca. (Staatlichen Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, ms. Hamilton 201; foto P. Allard).

Fig. 2 *La scala nell’esedra del Belvedere* (da S. SERLIO, *Terzo Libro*, Venezia 1540, p. CXLVII; foto Bibliotheca Hertziana–Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Roma).

dicendosi vittima della sottigliezza e della severità dei suoi giudizi in tema di poesia e poco dopo, decantandone con burlesca enfasi il sapere, paragona “le cognition ch’ha in se Bramante” a “le anime sante” che gremiscono i cieli²³.

Sono documentati gli interessi geografico-cosmologici: Sabba da Castiglione in un rapido, obliquo schizzo biografico in chiaroscuro²⁴ (“nella architettura tanto eccellente [...] ancor che da alcuno fosse detto maestro Guastante, e da altri maestro Roinante”²⁵) gli assegna l’attributo di “cosmografo” e un’impronta di questa sua competenza rimane impressa nel dipinto con *Democrito ed Eraclito* nella casa Visconti-Panigarola, dove un impeccabile globo terrestre fluttua tra le effigi dei due filosofi. Bramante è autore di una “tabella in qua Italiae situs descriptus est” utilizzata, secondo la testimonianza di Giulio II, come modello per la realizzazione di una raffigurazione della penisola in “quodam cubiculo nostro”²⁶. Sembra più legata a un autonomo versante scientifico, piuttosto che alla cura per i materiali inerente alla professione di architetto, la consumata esperienza di conoscitore di pietre, rocce, gemme acquisita nella frequenta-

Fig. 3 Raffaellino del Colle, *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, 1522-24(?) (The Walters Art Museum, Baltimora; foto S. Tobin, CC-0).



zione dell'area del lago di Como²⁷. La sua doveva essere una cultura vasta e disordinata che non si era formata seguendo le vie ufficiali di trasmissione del sapere – Cesariano lo definisce “illetterato”²⁸ – ma era stata alimentata da una curiosità vorace, rivolta in tutte le direzioni e che avrà trovato nell'enciclopedismo della *Commedia* un interlocutore congeniale e un giacimento inesauribile di sapere, come era avvenuto per altri autodidatti. L'incontro fatale con Dante può aver avuto luogo nell'ambito della corte di Lodovico Sforza. Gli intensi rapporti oscillanti tra imitazione ed emulazione, tra la corte di Ludovico il Moro e i circoli umanistici di Lorenzo, avranno favorito il trasferimento dall'una all'altra di miti e temi, tra cui non ultimo l'interesse per Dante e la sua opera. Una propaggine di questo ramo fiorentino della fortuna di Dante attecchisce in Lombardia con la edizione della *Comedia* stampata nel 1487 da Bonino de Bonini a Brescia e rivolta soprattutto al mercato dei librai milanesi²⁹. Nelle sue 116 illustrazioni non mancano suggestivi spunti ambientali che segnano un passaggio fondamentale nel processo di costruzione di un immaginario dell'oltretomba. Bramante vi avrà

trovato di che alimentare una passione che doveva però essere nata altrove, probabilmente a Firenze, nel luogo di origine del revival dantesco, durante una delle sue numerose evasioni “in Florentia e per Toschana”.

Il culto di Dante, il riscatto del suo nome e della sua opera, comincia a profilarsi, non senza ambiguità, nel *Trattatello* di Boccaccio ed è fin dall'inizio strettamente intrecciato a una rivendicazione dell'efficacia e della nobiltà del volgare che trova però avversari o tiepidi sostenitori nei fautori della superiorità del latino, da Petrarca a Brunetti³⁰. La riabilitazione di Dante assu-

me connotati sempre più spiccatamente patriottici e fiorentinocentrici in Matteo Palmieri (*La vita Civile*, Proemio) e Landino (*Prolusione* al corso su Dante tenuto nel 1473-74³¹) saldandosi infine con la strategia laurenziana di un uso politico del primato culturale fiorentino³². Lorenzo è protagonista diretto (*Comento*, *Raccolta aragonese* e *Lettera a Ferdinando d'Aragona*³³) o indiretto dell'intenso lavoro esegetico e apologetico intorno al poema che si sviluppa tra gli anni '70 e '80 e trova il proprio culmine espressivo nel *Comento* di Landino e nel suo corredo illustrativo di diciannove tavole su disegno di Botti-

Fig. 4 G. Benivieni, *Inferno, Sezione* (da G. BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino... cit.*, p. 50, collezione privata).

Fig. 5 G. Benivieni, *Inferno, Restituzione planimetrica* (da G. BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino... cit.*, p. 24, collezione privata).

celli³⁴. Uno dei capitoli del *Proemio*, dopo quelli che celebrano i progressi della civiltà artistica e letteraria fiorentina, è dedicato alla ricostruzione del “Sito forma e misura de l’onferno e statura de giganti e di lucifero”³⁵. Landino sottolinea, non senza una nota di biasimo, come nelle innumerevoli discese agli inferi intraprese nella letteratura greca e latina ci si astenga da una esatta determinazione dei tempi e dei luoghi e sfida questa tendenziale elusività con una domanda di tono provocatorio: “che figura in quello fingono, che capacità gli danno, che sito pel quale come cosa nota e da uno Apelle dipicta guidino l’auditore come guida Danthe”³⁶. Il problema che qui si pone con forza è quello di attribuire all’Inferno una “figura”, cioè una precisa struttura geomorfologica, di stabilire con esattezza i modi e i tempi del viaggio di Dante in esso, e quindi tradurre tutto ciò, spazi e tempi, in una rappresentazione che porti il poema a contatto con l’immaginazione del lettore (“disegnarvi questo sito nella phantasia in quel modo che se lo immaginò lo auctore”, come dirà Benivieni³⁷) così che questi possa immedesimarsi e rivivere la vicenda ultraterrena come se fosse il poeta stesso a guidarlo e a prenderlo per mano. I complessi calcoli dipanati da Landino tendono a riportare la topografia del poema sotto il controllo di criteri di misura che ne consentano il trasferimento nella dimensione oggettiva della rappresentazione, così da ridurre la componente ineffabile e visionaria e rendere il viaggio comunicabile e ripetibile.

Il programma di una traduzione visiva della *Comedia* e dei suoi scenari su base rigorosamente scientifica è sviluppato e ribadito nel trattatello di Girolamo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti sul Sito forma e misura dell’inferno Dantesco*, pubblicato a Firenze nel 1506. Il *Dialogo* si muove, non senza riserve, sulla scia del *Proemio* di Landino. Convitato di pietra in entrambi i casi è Antonio di Tuccio Manetti, il biografo ed esegeta brunelleschiano. Evocato devotamen-

te da Landino in apertura del capitolo sul *Sito dell’Inferno*, Manetti partecipa poi come interlocutore postumo alla prima parte del *Dialogo* di Benivieni, mentre nella seconda parte il di lui fratello Benedetto espone una versione riveduta e corretta dei disegni dell’oltretomba dantesco che Antonio aveva lasciato allo stato di abbozzo. Il *Dialogo* mette in scena il gruppo dei dantisti fiorentini, Landino, Antonio Manetti, Girolamo Benivieni, Benedetto Manetti, ma un’altra figura si delinea in controluce. La natura dei problemi dibattuti, il loro carattere di ordine prevalentemente proporzionale e misurativo, lo stesso lessico tecnico (“parlando a modo de’ maestri di murare”)³⁸ impiegato per esprimerli – commutata proporzione³⁹, braccia piccole⁴⁰ – e poi il problema metodologico – tipico della realizzazione di un modello – di non poter rispettare nei disegni, per limiti di spazio, una scala unitaria ma dover ricorrere al montaggio di scale diverse; infine le competenze richieste per la comprensione del poema, non solo cosmografia e teologia ma anche “havere un poco di disegno, et sapere adoperare le sexte et el regolo”; tutto ciò mi sembra porti l’impronta inequivocabile del pensiero e degli scrupoli di Brunelleschi e lasci intravedere in lui l’iniziatore e l’ispiratore del movimento e in Manetti il tramite intelligente che ne rielabora e organizza le idee⁴¹. La sensibilità squisitamente architettonica per il problema della rappresentazione – e direi della modellistica – dei luoghi danteschi trovano il loro esito nei disegni che concludono il *Dialogo*. Particolarmente persuasiva la rappresentazione dell’Inferno: un vertiginoso anfiteatro di pietra rappresentato in una sezione sviluppata in risvolti anteriori che suggeriscono la struttura conica del vano. “Si monstra la metà d’epso vano overo concavità di questo inferno, et qualcosa più, che si vede nel girare de’ lati: che è facto, perche decto vano apparisca in cavo così come egli ha da essere in verità”⁴² (fig. 3). L’apparizione dell’anfitea-

tro era stata preparata nel corso del testo: “Questa concavità, come tu intendi, ha similitudine con lo amphiteatro che usavano gli antichi, se lo amphiteatro che ha piazza nel fondo s’appuntassi”⁴³. Il confronto con la cavea teatrale si va facendo poi via via più serrato: “perche come lo amphiteatro aveva gradi, dove la gente sedevan di mano in mano così ha questo inferno in luogo de gradi, cerchi, e quali cerchi similmente si vanno tanto più restrignendo in nel loro ambito et circuito quanto più calono in verso el fondo”⁴⁴, ma con la differenza che “dove nello amphiteatro facevano grado e muriccioli, quivi fanno grado e’ cerchi”⁴⁵. Poco prima, a uno sguardo preliminare d’insieme, la voragine infernale era apparsa sotto le sembianze di una valle rotonda: “presupponi adunque di vedere in su la terra una grandissima valle tonda che habbi bensì di diametro nella sua maggior larghezza, quanto è la sua profondità”⁴⁶ (fig. 5). Si noti come nella figura dell’Inferno tornano a incrociarsi e combaciare i due modelli sinonimi della valle e del teatro.

Quanto alla struttura del Purgatorio, sulla base delle inequivocabili descrizioni dantesche, essa era stata fissata nel dipinto di Domenico di Michelino nella forma di una montagna conica articolata in gradoni anulari decrescenti verso l’alto⁴⁷. Gli elementi tratti dalla *natura loci* del Belvedere – la valle, il colle – e dall’exemplum prenestino – la cavea teatrale – qui cominciano a caricarsi di significati ulteriori e segreti.

Il *Dialogo* esce nel 1506, lo stesso anno in cui iniziano i lavori al Belvedere. Ma i suoi antefatti dovevano essere già ben noti a Bramante. Questi, a giudicare dalla replica, sia nel duomo di Pavia che in Santa Maria presso San Satiro, del tratto più vistoso e originale del Santo Spirito brunelleschiano, la corona di cappelle perimetrali estroflesse, potrebbe verosimilmente essersi trovato a Firenze intorno alla metà degli anni ’80, gli anni della massima mobilitazione intorno a



Dante e, contemporaneamente, del dibattito sulla facciata di Santo Spirito. Bramante dimostra di essere perfettamente a conoscenza dei termini della questione, tanto è vero che vi si inserisce a distanza e con le nicchie che scavano la contro-facciata di San Satiro si schiera dalla parte delle “intenzioni di Filippo” quali sono fissate nel noto disegno di Giuliano da Sangallo⁴⁸.

La chiave architettonica “brunelleschiana” che orienta la ricerca sulla topografia infernale e si materializza negli abbozzi di Manetti e poi nelle xilografie del *Dialogo* di Benivieni; la stessa potente definizione della *Commedia* come “admirabile et stupenda fabrica e architectura”⁴⁹; l’evocazione infine di un interprete ideale della *Comedia* attrezzato con “xeste e regolo”, tutto questo non avrà lasciato indifferente Bramante, contribuendo a rafforzare un coinvolgimento nel tema dei luoghi danteschi che passa anche attraverso un dialogo a distanza con Brunelleschi e che si sarà riattivato potentemente al momento di misurarsi con i dislivelli e gli “scaglioni” del Belvedere. È appena il caso di ri-

cordare come un tramite dei regni infernali fosse già presente *in loco* dissimulato nella “Pina di San Piero”, una vera e propria ‘mensura diabuli’ che Dante aveva paragonato alla “faccia larga e grossa” del gigante Nembrot e da cui Benivieni ricava la statura degli altri giganti e dello stesso Lucifero. Sospinto da questa congiura di coincidenze, si sarà allora messo in moto un processo di migrazione che trasferisce il seme della forma dagli incunaboli danteschi alla realtà del problema progettuale per approdare infine alla formulazione della scala concavo-convessa come sintesi plastica del binomio dantesco valle infernale/montagna del Purgatorio. Una rete di addentellati minori ma assai fitti fa da ponte tra la dimensione immaginaria e quella reale. Tutta la struttura del poema e della sua topografia è segnata da una catena di passaggi che collegano un girone all’altro. Passaggi di fortuna, per lo più ricavati da guasti della struttura geologica: crepacci, ruine, fenditure frutto di dissesti e crolli che generano cumuli di detriti; ed è risalendo lungo queste scale improprie che Dante

e Virgilio faticosamente, penosamente, transitano da un girone all’altro (fig. 1). Questi fenomeni di sgretolamento, erosione, assestamento della compagine infernale avranno certo stimolato l’interesse di Bramante e sollecitato la sensibilità di appassionato cultore di litologia e geologia⁵⁰. La sua attenzione si sarà concentrata sulla peculiare dinamica di quelle formazioni (“ruine”) in cui la sommità di una scarpata si svuota e si accumula in basso sotto forma di un cono di deiezione praticabile, quello che Dante definisce il “soperchio” della ruina⁵¹ (“montar potrete su per la ruina che giace in costa e nel fondo soperchia”), dando luogo a una struttura a clessidra assai vicina alla figura della scala concavo-convessa. Nel poema questi fenomeni vengono assimilati su base funzionale a scale ed è questo l’appellativo che li definisce. Il termine “scaglione”, “scala”, “scalea”, “scaleo”⁵² esteso a tutti i collegamenti, anche i più impervi, da un girone all’altro risuona insistentemente e costituisce il filo conduttore del viaggio graduale e ascensionale di Dante fino a compendiare il senso di tut-

to il poema e assimilarlo all'architettura di una immensa scala ininterrotta che collega i mondi e su cui si svolge tutta la storia dell'umanità. I rintocchi incessanti del termine scala avranno suscitato echi duraturi in Bramante convincendolo infine che quella della scala era la forma che poteva racchiudere e spiegare tutto il poema dantesco. L'idea trova la conferma, il suggello definitivo, nella genesi per compensazione dei regni ultraterreni. La montagna del Purgatorio emerge sull'emisfero australe per una sorta di contraccolpo o di revulsione tellurica provocata dallo sprofondamento della voragine infernale che si apre sull'opposto emisfero boreale al momento della caduta di Lucifero. L'Inferno è insomma la forma in cavo del Purgatorio e da qui sarà scattata la spinta decisiva a ripetere lo stesso nesso attraverso il montaggio e il ribalta-

mento della rampa concava su quella convessa. Le figure riunite di Inferno e Purgatorio compongono poi la struttura del Paradiso. Lo scenario della terza cantica è presente, infatti, segretamente *sub specie* di una figura anamorfica che si rende visibile nella proiezione sul piano del volume concavo convesso. A quel punto i due emisferi contrari tornano a combaciare e placano la loro opposizione saldandosi in una serie di circonferenze concentriche che corrispondono agli otto cieli del Paradiso mentre la 'piazza' centrale identifica il mondo sublunare⁵³. Il tema paradisiaco iscrive tutto l'arco della carriera di Bramante, dalla partecipazione all'allestimento della festa per le nozze di Galeazzo Maria⁵⁴ fino all'epilogo postumo del maligno dialogo di Guarna⁵⁵. Nella parte conclusiva del dialogo Bramante entra in scena da par suo in atto di

scalare, solitario e indomito, la montagna dell'alidilà ("qui montem scandit solus"⁵⁶), per poi ingaggiare una contesa con le autorità celesti e reagire alle accuse di aver distrutto la basilica di San Pietro mettendo in campo un progetto titanico di integrale ricostruzione del Paradiso ("Postmodum Paradisum hunc funditus evertere, novumque erigere"⁵⁷); non senza minacciare, ove questo non gli fosse permesso, di cercare all'Inferno una committenza più favorevole: "Recte ad Plutonem pergo"⁵⁸. Facendo muovere il "maestro roinante" sullo sfondo metafisico di Inferno e Paradiso, Guarna captava forse, volgendo in chiave burlesca, dicerie, messe magari in circolazione dallo stesso Bramante, che nascondevano sotto il velo caricaturale dell'iperbole la verità occulta della sistemazione del Cortile come riproduzione cifrata, "geroglifica", dei mondi ultraterreni.

⁵⁰ Ringrazio per i consigli e i suggerimenti Alessandro Brodini, Marco Di Salvo, Francesco Di Teodoro, Emanuela Ferretti. Questo contributo elabora e sviluppa uno spunto contenuto nel mio saggio *Il transito e l'ascesa. Teatri di scale dal Cortile del Belvedere a Trinità dei Monti, in Il teatro a Roma nel Settecento*, a cura di G.E. Viola, I, Roma 1989, pp. 119-152. Alcune vistose lacune bibliografiche sono imputabili alla sostanziale inaccessibilità del patrimonio librario pubblico nel tempo presente.

¹ Per una rivisitazione della fortuna del santuario, da ultimo: *Il santuario della Fortuna in Palestrina. Vedute e interpretazioni attraverso i secoli*, a cura di J.M. Merz, Palestrina 2016.

² S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, pp. 213-214.

³ M. CALVESI, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma 1980; S. BORSI, *Polifilo architetto: cultura architettonica e teoria artistica nella Hyperotomachia Poliphili di Francesco Colonna (1499)*, Roma 1995.

⁴ Improbabile ma non impossibile. Nel caso di un'incursione in laguna (V. PIZZIGONI, *Donato Bramante a Venezia*, "Annali di Architettura", 21, 2019, pp. 27-30), Bramante potrebbe aver visto o aver avuto notizia della configurazione absidale di Santa Maria di Torcello.

⁵ La conoscenza di Fenis e delle scale del suo cortile non può essere del tutto esclusa se si pensa alla mobilità di Bramante e ai suoi continui spostamenti. Lui stesso dà notizia di un viaggio nella Francia meridionale e in Piemonte nel sonetto proemiale della raccolta poetica, siglandolo con vistosi piemontesismi in funzione realistica; D. BRAMANTE, *Sonetti e altri scritti*, a cura di C. Vecce, Roma 1995, p. 68 nota 11. Quanto alla scala del palazzo dei Consoli di Gubbio, tutta la struttura

è attribuita su base congetturale ad Angelo da Orvieto e assegnata alla *facies* originale dell'edificio (M. BELARDI, *Il Palazzo dei Consoli a Gubbio e il centro urbano trecentesco*, Ponte San Giovanni 2001, p. 77 e *sgg.*). Segnalo anche, a conferma della fortuna medievale della rampa convessa, l'attracco fluviale del Palais de la Cité nella iconografia del mese di Giugno delle Trè Riches Heures di Jean de Berry (1413-1416).

⁶ Mi limito a ricordare, tra le riprese più ravvicinate, la *Madonna con il Bambino e san Giovannino* di Raffaellino del Colle (The Walters Art Museum, Baltimora), il criptoportico del giardino del Castello di Anet di Philibert de l'Orme, il disegno GDSU, 2191A di Giorgio Vasari.

⁷ A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969, con la consueta finezza argomentativa, riconduce l'invenzione della scala convaco-convessa a una strategia puramente progettuale di salvaguardia della continuità della direttrice assiale.

⁸ P. DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, III, Firenze 1984, p. 128 e *sgg.*

⁹ Raccoglio e sviluppo uno spunto offerto da Francesco P. Di Teodoro, che ringrazio.

¹⁰ F. ALBERTINI, *Opusculum de mirabilibus nove et veteris urbis Romae*, Romae 1515, *De belvedere*, c. XCIV.

¹¹ A. FULVIO, *Antiquitates urbis*, II, Romae 1527, *Montes*, f. XXVI.

¹² L.B. ALBERTI, *L'architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, VI, 4, p. 459.

¹³ *Cromatici Veteres*, editio C. Lachmann, Berlin 1848, pp. 26-27.

¹⁴ PLINIO IL GIOVANE, *Epistularum libri IX*, 6, 7.

¹⁵ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, IV, p. 155.

¹⁶ G. VISCONTI, *Rithimi*, Milano 1493, cnn. Le rime di Gasparo Visconti contengono numerosi riferimenti a Dante; G. VISCONTI, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a cura di P. Bongrani, Milano 1979, XXII, p. 20, LXXVIII, 61, LXXXV, 65, CLXXXVIII, 133, 199, appendice II. Per le riprese dantesche in Visconti cfr. A. CUTOLO, *Introduzione*, in G. VISCONTI, *Rime*, a cura di A. Cutolo, Bologna 1952, pp. 7-21: 14-15.

¹⁷ Cit. in R. SCHOFIELD, *Gaspare Visconti. Mecenate di Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento. 1420-1530*, a cura di A. Esch, C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 297-330: 308.

¹⁸ Cit. in D. ISELLA, *I sonetti delle calze di Donato Bramante*, in *Operosa parva per Gianni Antonini*, a cura di D. De Robertis, F. Gavazzoni, Verona 1996, pp. 123-134: 131 nota 11.

¹⁹ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortigiano*, a cura di A. Quondam, I, Milano 2002, IV, X, pp. 374-375.

²⁰ Clausole dantesche sono presenti soprattutto nei sonetti I-VI: BRAMANTE, *Sonetti e altri scritti*... cit.

²¹ È proprio la maestria dei sonetti a sconsigliare l'attribuzione a Bramante delle ruvide *Antiquarie Prospettiche*; D. ISELLA, *Le capre di Tivoli*, in *Antiquarie Prospettiche Romane*, a cura di id., G. Agresti, Parma 2004, pp. IX-XXVI: XIII-XIV.

²² VISCONTI, *I canzonieri*... cit., XXI, p. 19.

²³ G. VISCONTI, *De duobus Amantibus*, cit. in L. PATETTA, *Bramante autore di sonetti burleschi*, in *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, catalogo della mostra (Milano, 31 marzo-20 maggio 2001), a cura di id., Milano 2001, pp. 77-81: 77-78.

²⁴ Sulla cattiva nomea di Bramante: J. ACKERMAN, *Notes on Bramante's bad reputation*, in *Studi Bramanteschi*, atti del

congresso internazionale (Milano, Urbino, Roma, 1970), Roma 1974, pp. 339-349.

²⁵ SABBA DA CASTIGLIONE, *Ricordi ovvero ammastramenti*, Venetia 1563, CXI, *Cerca il creare delli figliuoli*, p. 139r; SABBA DA CASTIGLIONE, *Ricordi ovvero ammastramenti*, a cura di S. Cortesi, Faenza 1999, p. 191.

²⁶ B. FELICIANGELI, *Un probabile indizio del nazionalismo di Giulio II*, "Arte e Storia", 35, 1916, pp. 225-231, cit. in SCHOFIELD, *Gaspere Visconti...* cit., pp. 318-319 nota 34.

²⁷ SCHOFIELD, *Gaspere Visconti...* cit., pp. 305-306.

²⁸ VITRUVIO, *De Architectura, traslato, commentato e affigurato da Cesare Caesariano*, Milano 1521, c. LXXXVv (ed. a cura di A. Bruschi, A. Caruso, F.P. Fiore, Milano 1981).

²⁹ G. PETRELLA, *Dante Alighieri, Comedia, Brescia, Bonino Bonini 1487, Repertorio iconografico delle xilografie*, Milano 2012.

³⁰ G. TANTURLI, *Il disprezzo per Dante dal Petrarca al Bruni*, "Rinascimento", XXV, 1985, 2, pp. 199-219.

³¹ R. CARDINI, *La critica del Landino*, Firenze 1973, p. 17.

³² C. PROCACCIOLI, *Introduzione*, in C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di C. Procaccioli, I, Roma 2001, pp. 9-105: 27-33.

³³ T. ZANATO, *Saggio sul 'Comento' di Lorenzo de' Medici*, Firenze 1979, p. 24 e sgg.; CARDINI, *La critica del Landino...* cit., p. 201.

³⁴ P. BELLINI, *Le due serie di disegni del Botticelli per la Commedia*, in *Botticelli e Dante*, catalogo della mostra (Torre de' Passeri, 1990), a cura di G. Gizzi, Milano 1990, pp. 41-50.

³⁵ LANDINO, *Comento sopra la Comedia...* cit., I, *Proemio*, pp. 270-271.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ 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*, XXXVII-XXXIX, Firenze 1897, ristampata da N. Zingarelli, Città di Castello 1897, pp. 134-135. Sul *Dialogo* cfr. C. RE, *Girolamo Benivieni fiorentino. Cenni sulla vita e sulle opere*, Città di Castello 1906, pp. 293-304; sull'opera poetica cfr. S. DI BENEDETTO, *'Depurare le tenebre delli amorosi miei versi'. La lirica di Gerolamo Benivieni*, Firenze 2020.

³⁸ *Ivi*, p. 45.

³⁹ "[...] il che seguita per uno modo d'arguire, el quale si chiama da' Mathematici commutata proportione", BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino...* cit., p. 99.

⁴⁰ *Ivi*, p. 129.

⁴¹ La relazione tra Brunelleschi e il *Dialogo* è stata sottolineata da E. BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1989, pp. 323-328.

⁴² BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino...* cit., pp. 128-129.

⁴³ *Ivi*, p. 43.

⁴⁴ *Ivi*, p. 44.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 43.

⁴⁷ F. CURRIERI, *Domenico di Michelino, Dante, la 'Divina Commedia' e Firenze*, Firenze 2017.

⁴⁸ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cod. Barb. Lat.*, 4424, f. 14v.

⁴⁹ BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino...* cit., p. 40.

⁵⁰ D. MACCANEI, *Chorographia Verbani lacus*, Mediolani 1490, cit. in SCHOFIELD, *Gaspere Visconti...* cit., pp. 305-307.

⁵¹ N. MINEO, *Ruina*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma 1970, pp. 1055-1057.

⁵² A. NICCOLI, *Scala, Scalea, Scaleo*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma 1970, pp. 47-49.

⁵³ Le fonti grafiche non sono unanimi sul numero dei gradini della scala, ma quello di otto e otto è il più condiviso e quindi il più probabile (si veda una tavola riassuntiva dei diversi computi in J. ACKERMAN, *The Cortile del Belvedere*, Roma 1954, p. 31). Di altro avviso C.L. FROMMEL, *Architettura alla corte papale del Rinascimento*, Milano 2003, pp. 111-112.

⁵⁴ P. PANZA, *Il Bramante in Paradiso*, "Albertiana", XXII, 2019, I, pp. 127-154: 133-136.

⁵⁵ A. GUARNA, *Scimmia*, a cura di G. Battisti, Roma 1970.

⁵⁶ *Ivi*, p. 96.

⁵⁷ *Ivi*, p. 118.

⁵⁸ *Ibidem*.