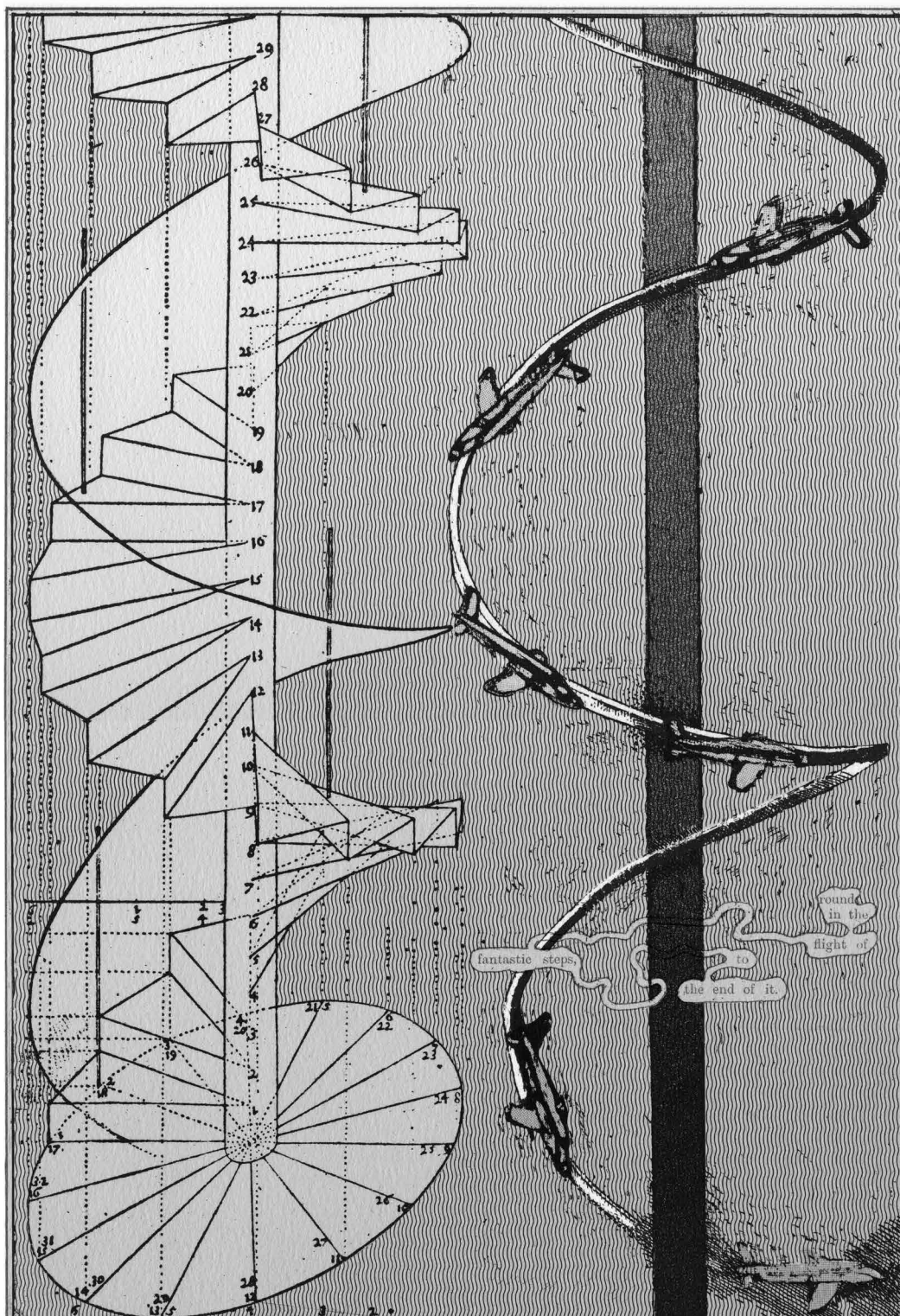


OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

DANTE E L'ARCHITETTURA

2021



OPVS INCERTVM

RIVISTA DI
STORIA DELL'ARCHITETTURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI FIRENZE

2021



OPVS INCERTVM

Rivista del Dipartimento di Architettura
Sezione di Storia dell'Architettura e della Città
Università degli Studi di Firenze

Pubblicazione annuale
Registrazione al Tribunale di Firenze
n. 5426 del 28.05.2005
ISSN 2035-9217 (print) ISSN 2239-5660 (online)

Direttore responsabile
Giuseppe De Luca | Università degli Studi di Firenze

Direttore scientifico
Emanuela Ferretti | Università degli Studi di Firenze

Vice-Direttori scientifici
Alessandro Brodini | Università degli Studi di Firenze
Lorenzo Ciccarelli | Università degli Studi di Firenze
Orietta Lanzarini | Università degli Studi di Udine

Comitato editoriale
Nadja Aksamija | Wesleyan University
Gianluca Belli | Università degli Studi di Firenze
Mario Bevilacqua | Università degli Studi di Firenze
Antonio Brucculeri | École Pratique des Hautes Études, Paris-Sorbonne
Ferruccio Canali | Università degli Studi di Firenze
Francesco Ceccarelli | Università degli Studi di Bologna
Maria Grazia D'Amelio | Università Roma Tor Vergata
Elena Dellapiana | Politecnico di Torino
Lamia Hadda | Università degli Studi di Firenze
Lorenzo Mingardi | Università degli Studi di Firenze
Denis Ribouillault | Université de Montréal
Saverio Sturm | Università Roma Tre
Davide Turrini | Università degli Studi di Ferrara

Comitato scientifico
Amedeo Belluzzi | Università degli Studi di Firenze
Cammy Brothers | Northeastern University
Caroline Bruzelius | Duke University
Paolo Bolpagni | Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Raghianti, Lucca
Vincenzo Cazzato | Università del Salento
Francesco Paolo Di Teodoro | Politecnico di Torino
Francesca Fiorani | University of Virginia
Martina Frank | Università Ca' Foscari Venezia
Delfín Rodríguez Ruiz | Universidad Complutense de Madrid
Georg Satzinger | Universität Bonn
Hermann Schlimme | Technische Universität Berlin

Coordinamento redazionale e segreteria scientifica
Daniela Smalzi | Università degli Studi di Firenze

Segreteria organizzativa
Donatella Cingottini | Università degli Studi di Firenze

Nuova Serie, anno VII | 2021

Dante e l'architettura Dante and Architecture

a cura di ALESSANDRO BRODINI

In copertina
Tom Phillips, *Canto XVII/4 Flight*
©Tom Phillips 1983

Tutti i saggi sono sottoposti a un procedimento di revisione affidato a specialisti disciplinari, con il sistema del 'doppio cieco'.
All essays are subjected to a double-blind peer review process prior to publication.

L'opera è stata realizzata grazie al contributo del DIDA
Dipartimento di Architettura | Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 - 50121 Firenze



Coordinamento editoriale e progetto grafico
Susanna Cerri, Federica Giulivo

Caratteri albertiani della testata
Chiara Vignudini

Logo "Opus"
Grazia Sgrilli da Donatello

Copyright: © The Author(s) 2021
This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>)

Published by Firenze University Press | Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella, 7 - 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

SOMMARIO

- 8 | **Dante e l'architettura: una premessa**
Alessandro Brodini
- 16 | **Architetture dell'aldilà: Dante, gli artisti, gli architetti**
Lucia Battaglia Ricci
- 32 | **Dante e la figura dell'architetto**
Carlo Tosco
- 38 | **L'architettura fiorentina 'visibile' a Dante (1265-1301) fra conservazione e progresso**
Marco Frati
- 48 | **"L'ardüa sua opra" (Par., XXXI, 34): Architectural Aspects of Dante's Rome**
Theodore J. Cachey Jr., Chiara Sbordonì
- 62 | **Leggere Dante "con le sexte, et con il regolo"**
Filippo Camerota
- 76 | **Terragni e il progetto del Danteum, fra 'primordialismo', astrazione geometrica e sperimentalismo tecnologico**
Emanuela Ferretti, Attilio Terragni
- 92 | **Dalle pietre agli alberi: celebrare Dante a Firenze fra il 1865 e il 2021**
Federica Rossi
- 104 | **La via per l'*Inferno*. Una possibile genealogia figurativa per un film italiano del 1911**
Francesco Galluzzi
- 116 | **"Fecerat egregia constructum ex arte sepulcrum": il monumento dantesco di Pietro Lombardo a Ravenna**
Matteo Ceriana
- 130 | **Ravenna de la Zona dantesca à la Zona del silenzio**
Thomas Renard
- 142 | **Tra culto e fascinazione. Il progetto di Roberto Papini per la Tomba di Dante a Ravenna (1927-1957)**
Lorenzo Mingardi
- 152 | **La scala concavo-convessa nel Cortile del Belvedere: un 'Danteum' bramantesco?**
Alessandro Rinaldi
- 160 | **"Venimmo al piè d'un nobile castello". Un disegno di Bruno Bossi per il secentenario dantesco del 1921**
Orietta Lanzarini



OPVS INCERTVM

DANTE E L'ARCHITETTURA: UNA PREMESSA

The celebration for the seventh centennial of Dante's death has given rise to various initiatives that have analysed the figure of the poet from different perspectives. The aim of this issue of Opus Incertum is to explore the complex relationship that exists between Dante and architecture from two different points of view. The first concerns the importance of architecture in Dante's work, in particular the Divine Comedy; the second involves the reception of Dante in architectural circles and examines what resonances the poem has had in architects' thought and projects. An aspect of such a reception relates to the history of the city, both Florence, which presents a 'Dantesque topography', shaped as a result of interventions undertaken as part of the various celebrations from the 19th century onwards, and Ravenna, which is where Dante's tomb is located.

Morta Beatrice, perduta per sempre Beatrice, Dante giocò con la finzione di ritrovarla per mitigare la tristezza; io personalmente penso che abbia edificato la triplice architettura del suo poema per introdurvi quell'incontro¹.

Jorge Luis Borges

“A riveder le stelle” è il motto dietro al quale Foster & Arup hanno scelto di celarsi per partecipare al concorso per la nuova stazione ferroviaria di Firenze Belfiore. Il progetto, risultato vincitore, si basa su una singolare distribuzione verticale, in cui la direzione ascensionale dei percorsi – i binari sono collocati 25 metri sotto il livello stradale – e l'accesso alla città dal basso verso l'alto rimandano proprio al passo che chiude l'*Inferno*². L'impiego del celeberrimo verso in un concorso bandito nel 2003 per la città di Dante racconta, se ce ne fosse bisogno, di quanto il poeta sia vivo anche nell'immaginario degli architetti contemporanei.

La presenza dantesca nella cultura italiana, e non solo³, è tutt'oggi pervasiva e le iniziative intraprese per celebrare il settecentenario della morte del poeta, che ne analizzano l'apporto dalle più diverse angolature, sono innumerevoli: ha senso, dunque, parlare anche di Dante e l'architettura? E in che senso se ne può parlare?

Se la componente figurativa nella poesia di Dante, così come il suo ruolo nell'ambito delle arti visive sono già stati ampiamente esplorati e gli studi hanno raggiunto esiti anche notevoli⁴, e

sebbene qualche affondo per sondare il rapporto tra il poeta e l'architettura sia già stato effettuato, la ‘materia architettonica’ rimane ampiamente da indagare e anche questo numero di *Opus Incertum* non ambisce a esaurirla, ma la affronta da alcuni punti di vista che rendono conto di come sia necessario un approccio interdisciplinare, che alla storia dell'architettura e delle arti affianchi, per esempio, anche quella della topografia, della cartografia e della città.

Cosa intendiamo, quindi, quando diciamo “Dante e l'architettura”? Innanzitutto, c'è un'accezione secondo la quale Dante indossa le vesti di poeta-architetto, cioè di creatore di un'opera in particolare, la *Commedia*, che per la complessità della sua struttura formale e narrativa è paragonabile a un'architettura: in questo senso Borges citato in epigrafe parla di “triplice architettura” in riferimento alle Cantiche. Da questa immagine di Dante architetto di parole derivano da un lato la generica comparazione del poema a una cattedrale – e così Emile Mâle parlava di “cathédrale invisible”⁵ –, dall'altro il più specifico paragone con una cattedrale gotica: come ricorda Rosario Assunto, lo storico francese Antoine-Frédéric Ozanam nel suo *Dante et la philosophie catholique au XIII^e siècle* (1839-45) fu uno dei primi a rilevare questa analogia, divenuta successivamente quasi un luogo comune⁶.

Vi sono poi altre modalità, per noi più significative, di considerare il binomio Dante e archi-

tettura. Per introdurre, giova citare quanto Maria Monica Donato afferma in merito al rapporto tra il poeta (più specificatamente, la *Commedia*) e l'arte, rapporto che può essere declinato come

‘le arti in Dante’, ossia ‘Dante di fronte alle arti’, oppure ‘Dante nell'arte’, ossia ‘le arti di fronte a Dante’ [...] Nel primo caso si tratta di indagare, nel testo, le impronte dell'esperienza figurativa, artistica, urbanistica di Dante [...] nel secondo caso è in gioco l'immensa fortuna del poeta e del poema nel mondo dell'immagine⁷.

La prima situazione riguarda la ricerca di quel “vocabolario di segni e figure”⁸, ampiamente condiviso nella cultura medievale ma solo in parte oggi ricostruibile, a cui Dante poteva attingere per comporre il suo poema; nella seconda entra in gioco quella che Gianfranco Contini definisce “illustrabilità” del poema. Afferma infatti il critico: “direi che la *Commedia* è un libro illustrabile, cioè un libro autorizzato dall'autore all'illustrazione perché contiene passi capitali in cui si è invitati a una rappresentazione visuale”⁹. Quella della traduzione in immagini della *Commedia*, ovvero della sua ricezione visiva, è una storia di lunga durata, iniziata già con la prima diffusione del poema e tutt'ora assai vivace¹⁰; una storia della quale si è a lungo occupata Lucia Battaglia Ricci, che qui ci offre un prezioso affresco – per rimanere nella metafora del ‘Dante visualizzato’ – popolato da alcuni dei molti artisti e architetti che hanno cercato di dare forma alle visioni dan-



pagina 9

Fig. 1 2A+P (Gianfranco Bombaci, Matteo Costanzo), Dante, 2016 (foto 2A+P/A).

Fig. 2 A. Vellutello, G. Britto (?), *Inferno*, canto XVII (da *La comedia di Dante*, Venezia 1544; Biblioteca civica Queriniana di Brescia, 4a.R.III.21).



¹ J.L. BORGES, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid 1982, trad. it. *Nove saggi danteschi*, a cura di T. Scarano, Milano 2001, p. 94.

² Sul progetto cfr. *a riveder le stelle. foster + arup*, in *La nuova stazione alta velocità di Firenze*, allegato a "Casabella", 709, 2003, pp. 10-19.

³ Si veda ad esempio il sito web: *Dante Today: Citings and Sightings of Dante's Works in Contemporary Culture*, edited by E. Coggeshall, A. Saiber, <https://research.bowdoin.edu/dante-today/> (consultato nell'ottobre 2021).

⁴ Impossibile qui indicare una bibliografia anche solo minima sul tema, mi limito quindi a segnalare l'imprescindibile L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino 2018, il recente L. PASQUINI, "Pigliare occhi per aver la mente". *Dante, la "Commedia" e le arti figurative*, Roma 2020 e la collana monografica *Dante visualizzato*, edita dal 2017 in quattro volumi. Da considerare anche la rivista on line "Dante e l'arte", <http://revistes.uab.cat/dea> (consultato nel luglio 2021).

⁵ "Dante accepta la loi des nombres comme un rythme divin auquel l'univers obéit [...] c'est ainsi qu'il édifie 'cum pondere et mensura' sa cathédrale invisible"; E. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1948, pp. 12-13. Con la stessa caratterizzazione di poeta-costruttore lo presentano anche A. BLANCHET, *Dante l'architecte*, "Études", 279, 1953, pp. 153-167 e A. FERRIGUTO, *Architettura del "Paradiso"*, in ID., *Abbozzi e frammenti*, Verona 1972, pp. 147-165.

⁶ R. ASSUNTO, *Architettura*, in *Enciclopedia dantesca*, I, 1970, pp. 351-352. Cfr. per esempio A. ORIENTAR, *Dante, ein gotischer Baukünstler*, "Mitteilungsblatt der Deutschen Dante-Gesellschaft", 1964, 3-4, pp. 28-36.

⁷ M.M. DONATO, *Dante nell'arte civica toscana. Parole, temi, ritratti*, in *Dante e le arti visive*, Milano 2006, pp. 9-47: 9.

⁸ PASQUINI, "Pigliare occhi..." cit., p. 11.

⁹ G. CONTINI, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino 2007 (prima ed. 1970), p. 278.

¹⁰ BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini...* cit., p. XV.

¹¹ U.M. MILIZIA, *La pittura di Dante. La concezione delle arti figurative in Dante*, "Quaderni di letteratura, storia e arte", 1996, 1, pp. 7-44; G. FROSINI, *Dante disegnatore*, in "In principio fuit textus". *Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, a cura di V. Castrignanò, F. De Blasi, M. Maggiore, Firenze 2018, pp. 83-92.

¹² M. BARBI, *L'ufficio di Dante per i lavori di via S. Procolo*, in ID., *Problemi di critica dantesca. Seconda serie (1920-1937)*, Firenze 1941, pp. 385-414.

¹³ "In and out of various governing bodies in the later 1290s, Dante would have often been physically present on the architectural scene, and would have probably followed the planning and building process even when not"; M. TRACHTENBERG, *Dante and the Moment of Florentine Art*, in *Art and Experience in Trecento Italy*, conference proceedings (New Orleans, 10-12 november 2016), edited by H. Flora, S. Wilkins, Turnhout 2018, pp. 19-27: 26.

¹⁴ PASQUINI, "Pigliare occhi..." cit., p. 13.

¹⁵ Marvin Trachtenberg a questo proposito parla di "architecture of the roaring 1290s"; TRACHTENBERG, *Dante and the Moment...* cit., p. 23.

¹⁶ Sulla possibilità che Dante conoscesse il mondo del cantiere, sulla scorta della descrizione della Torre di Babele nel *De vulgari eloquentia*, riflette A. MONCIATTI, "Figurando il Paradiso": appunti per le arti del visibile e Dante, "Libri & Documenti", XL-XLI, 2014-2015, 2, pp. 249-259: 256-257, nota 36.

¹⁷ C.A. LEVI, *Dante a Torcello e il Musaicò del Giudizio Universale: comunicazione all'Ateneo di Venezia letta la sera del 12 dicembre 1905*, Treviso 1906.

¹⁸ PASQUINI, "Pigliare occhi..." cit., pp. 20-21.

¹⁹ M.C. RICCI, *Le parole del castello nelle opere di Dante Alighieri*, Firenze 2021.

²⁰ E. REBUFFAT, "Luogo è in Inferno detto Malebolge": una ricerca di topografia dantesca, "L'Alighieri. Rassegna dantesca",

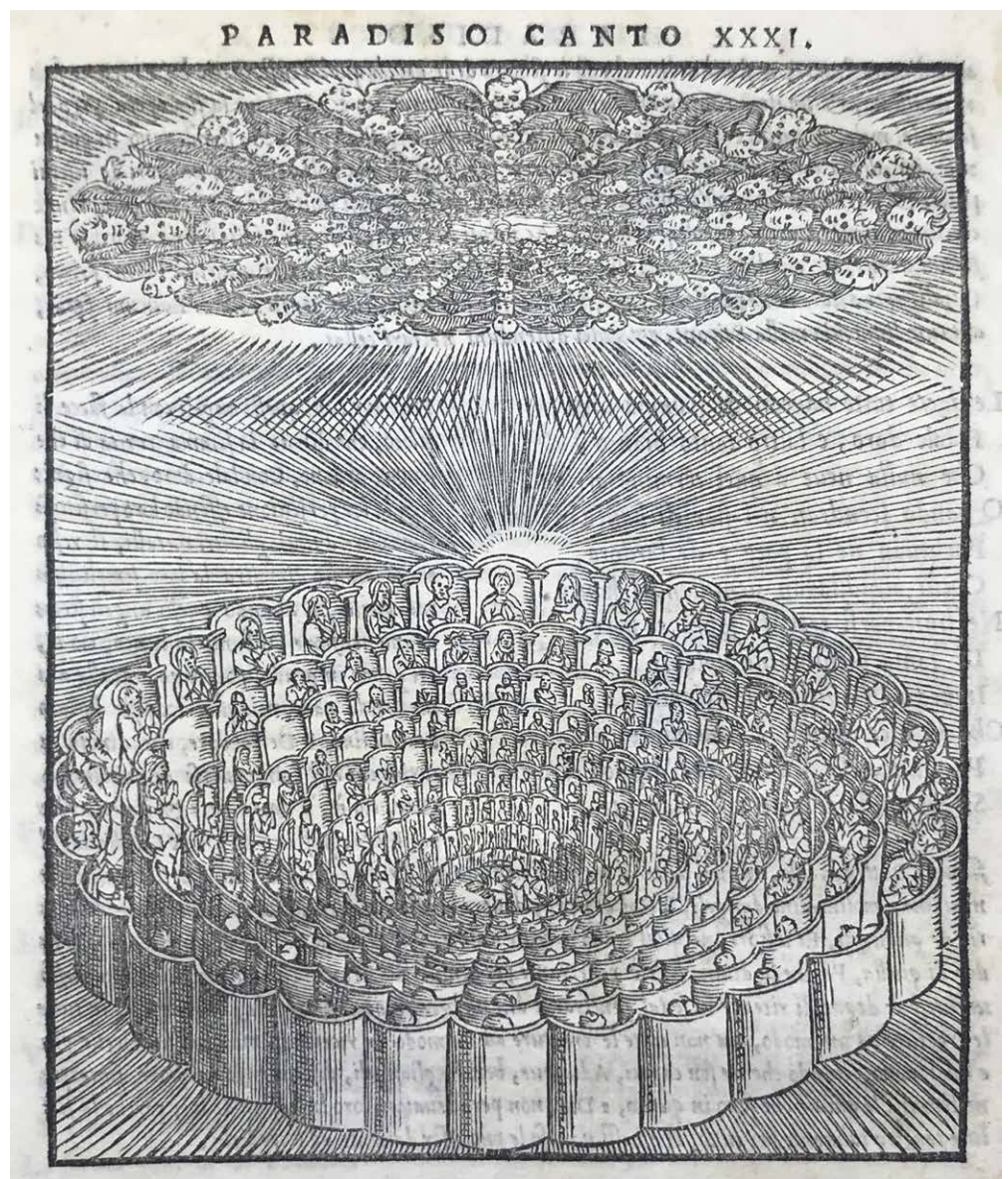
tesche dell'aldilà. La studiosa sceglie di concentrarsi in particolare sulla topografia infernale così come viene raffigurata in due specifici momenti: tra Quattro e Cinquecento e ai giorni nostri.

Traslando al nostro campo lo schema binario proposto da Donato, ne deriva che possiamo indagare 'l'architettura di Dante', ossia 'Dante di fronte all'architettura', oppure 'Dante nell'architettura', ossia 'l'architettura di fronte a Dante'. Che il poeta fosse un attento osservatore di ogni forma d'arte, apprezzandone anche le particolarità tecniche e molto probabilmente avendo competenze da disegnatore/pittore, è un aspetto ormai consolidato nella letteratura¹¹; così come noto è il suo incarico di soprastante ai lavori di rettifica della via di San Procolo, nell'ambito del suo impegno politico e amministrativo nel comune di Firenze (1301)¹². È dunque legittimo pensare che Dante si interessasse anche all'architettura¹³, sebbene, come chiarisce qui Carlo

Tosco, nella sua opera in latino o in volgare tratti raramente di questo tema in modo esplicito e l'immagine che egli ha dell'architetto sia sostanzialmente in linea con la concezione elaborata dalla contemporanea cultura scolastica. Così, se Dante non ci aiuta molto a capire quali luoghi e monumenti ha effettivamente visto¹⁴ e ci troviamo in difficoltà a ricostruire il suo 'atlante delle architetture', è pur vero che egli ha vissuto in una Firenze segnata da una profonda trasformazione urbana¹⁵, come ricostruisce dettagliatamente il contributo di Marco Frati, e non può certo essergli sfuggita la traboccante vivacità degli importanti cantieri monumentali cittadini¹⁶. Dante, quindi, non descrive puntualmente edifici o paesaggi reali, ma metabolizza gli spunti visivi e, rielaborati, li dissemina nella *Commedia*. Già nel 1905 Cesare Augusto Levi rifletteva sui possibili stimoli che il paesaggio lagunare veneziano può aver offerto a Dante¹⁷, così come la de-

Fig. 3 A. Vellutello, G. Britto (?), *Paradiso, canto XXXI* (da *La comedia di Dante*, Venezia 1544; Biblioteca civica Queriniana di Brescia, 4a.R.III.21).

scrizione dell'arsenale di quella città (*Inf.*, XXI, 7-18) difficilmente sarebbe plausibile senza una conoscenza diretta¹⁸. Anche il diffuso ricorso a una puntuale terminologia castellana appare come il frutto di una certa esperienza sul campo, o quanto meno di una conoscenza non superficiale di quegli apprestamenti difensivi che punteggiavano il paesaggio contemporaneo¹⁹. O ancora, il complesso sistema degli scogli-ponte che caratterizza l'orrida topografia di Malebolge (fig. 2) sembra esser stato elaborato sulla scorta dell'osservazione di una tipologia ben precisa, il cosiddetto Ponte del Diavolo, di cui almeno due esempi potevano essere ben noti a Dante: il ponte dell'Abbadia a Vulci e quello della Maddalena a Borgo a Mozzano²⁰. Ma il tema dei ponti di Malebolge può anche essere interpretato come un rimando alla topografia di Roma, città che ovviamente riveste una posizione eccezionale nell'opera dantesca e che Theodore J. Cachey e Chiara Sbordoni ricostruiscono qui, riannodando i riferimenti ai monumenti dell'urbe dispersi nelle tre Cantiche in un affascinante itinerario che sottolinea il ruolo della cartografia nell'approccio di Dante all'architettura della città eterna. Sull'importanza della cartografia, quella nautica in particolare, come strumento essenziale per l'interpretazione e ricostruzione dell'anfiteatro infernale da parte dei commentatori rinascimentali – ma forse anche come supporto impiegato da Dante stesso per l'ideazione della topografia ultraterrena – riflette anche Filippo Camerota, che sottolinea come Antonio Manetti per primo ritenesse che per comprendere l'architettura dell'Inferno fosse indispensabile non solo la conoscenza della geometria e dell'aritmetica, ma anche della cosmografia e del disegno. Le indagini dei commentatori però, da Manetti (e Benivieni) fino a Galileo, concordano nel sottolineare la “complicazione sconcertante della topografia infernale”²¹ e, dopo averne evidenziato contraddizioni e aporie spaziali, concludono, da una parte, che nem-



meno lo strumento del disegno si rivela sufficiente per visualizzare la complessità di tale fabbrica, dall'altra, che l'Inferno inteso come edificio rischia di crollare²².

Dante come progettista di megastrutture è quindi straordinariamente verosimile ma incoerente²³, bisognerà perciò rivolgersi a tipologie più contenute, o persino a singoli elementi architettonici, per saggiarne la ‘sapienza costruttiva’. È Beatrice stessa che introduce il paragone con l'edificio ecclesiastico, quanto definisce l'empireo la “nostra basilica” (*Par.*, XXV, 30). E su questa scia Dante parla di “angelico tempio che solo amore e luce ha per confine” (*Par.*, XXVIII, 53-54); dunque una ‘costruzione’ dai confini infiniti che prende forma grazie a materiali ‘immateriali’ di cui ogni architetto si giova, come la luce e il colore²⁴. E la geometria. In quanto manifestazione dell'astratto, la geometria si connota come il linguaggio attraverso cui Dante può esprimere

41, 2013, pp. 33-62: 53-58; l'autore chiarisce che questa analogia era già stata rilevata a inizio Novecento da autori come Alfred Bassermann e William W. Vernon, ma le loro intuizioni non furono raccolte.

²¹ R. BRUSCAGLI, *La “meravigliosa fabbrica” dell'aldilà*, in *Divina Sezione. L'architettura italiana per la Divina Commedia*, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 8-29 marzo 2018), a cura di L. Molinari, C. Ingresso, Milano 2018, pp. 22-29: 27-28.

²² “Ma lasciamo stare l'architettura, e veggiamo se tal fabbrica può reggersi; che, al parer mio, troveremo non potere”; G. GALILEI, *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, a cura di R. Pratesi, Livorno 2011, p. 53.

²³ Mi pare, tuttavia, valga la pena richiamare qui quanto Trachtenberg afferma in merito alla tettonica dell'Inferno e come gli effetti prospettici della pittura giottesca possano aver influenzato la descrizione dantesca: “the vast and lucid, visionary yet highly articulate tectonics of the Inferno, its pointedly described geometry, structure, and spatial levels, and especially the way these are presented to the readers' eye are inherently architectural as well perspectival. This is not to mention the Inferno's gates, towers, stairs, and cities”, TRACHTENBERG, *Dante and the Moment...* cit., p. 27.

²⁴ Significativamente, secondo John Ruskin, Dante “aveva un senso così sottile di ogni effetto di luce”; J. RUSKIN, *Mornings in Florence*, 1875, trad. it. *Mattinate fiorentine*, a cura di A. Rossatti, Milano 1998, p. 109. Dell'interesse per Dante, nello specifico per l'Inferno, Borges ricorda che Ruskin “approvò la severa topografia in base alla quale Dante aveva costruito la sua mappa infernale”, BORGES, *Nove saggi...* cit., pp. 14-15.

l'indicibile del divino (Dio è un punto luminosissimo, entità primaria della geometria – e dunque dell'architettura), ma anche l'orrore del diabolico, tant'è che per descrivere la morfologia 'fisica' dell'Inferno il poeta ricorre più volte al termine "cerchio" (per la verità impiegato pure per indicare i diversi livelli del Purgatorio e del Paradiso)²⁵. Ancora alla chiesa si lega quella che è stata vista come un'analogia tra la candida rosa dei beati in Paradiso (fig. 3) e il rosone nelle facciate delle cattedrali gotiche²⁶; mentre alla scultura architettonica, più precisamente ai telamoni, si riferisce Dante stesso quando li paragona ai superbi nel Purgatorio, i quali sembrano pietrificati nell'atto di reggere l'enorme peso dei massi che sono costretti a trasportare:

Come per sostentar solaio o tetto
per mensola talvolta una figura
si vede giunger le ginocchia al petto
(*Purg.*, X, 130-133)²⁷.

Un altro elemento fortemente 'architettonico' che arreda l'aldilà dantesco è la scala. Per esempio, è "di color d'oro" lo "scaleo eretto in suso" a perdita d'occhio che Dante, con Beatrice, vede nel settimo cielo di Saturno (*Par.*, XXI, 28-30). Ed è una scala anche quella che appare nella nostra copertina: Tom Phillips trae l'immagine da una tavola de *La perspective* di Jean Vredeman de Vries (1639) e la associa alla traiettoria elicoidale di un aereo in caduta; sfruttando il gioco di parole che si instaura tra "flight" e "flight of stairs", l'artista inglese si riferisce così al volo di Dante e Virgilio sulla groppa di Gerione ("le ruote larghe e lo scender sia poco", *Inf.*, XVII, 98), rinviando a un altro tema architettonico, quello del vuoto²⁸.

Il valore simbolico della scala è connesso al percorso di ascesa spirituale e per questa ragione nel Purgatorio se ne trovano diverse: brulle, ripide e rocciose, che disegnano un paesaggio simile a quello di rupi e scogliere disteso "tra Leri-

ci e Turbia" (*Purg.*, III, 49)²⁹. Del resto, il Purgatorio stesso è una montagna a gradoni, che ha già fatto pensare alle ziqqurat mesopotamiche³⁰. Anche se non è necessario ipotizzare che Dante conoscesse direttamente quegli antichi monumenti, è significativo il ricorso a un'immagine archetipica che esprime il bisogno di ascesa, connotato nell'uomo³¹.

Come archetipico è anche il paesaggio della foresta misteriosa in cui Dante, in apertura del suo poema, "scaraventa il lettore"³². Quest'immagine primordiale continua a esercitare il suo fascino tutt'oggi, anche nell'opera *Alla fine del labirinto* (fig. 4), dove Lorenzo Capobianco sembra voler indicare una via di salvezza raggiungibile attraverso una porta aperta nella bruma, dalla quale emergono il Colosseo e la Torre Velasca, monumenti assurti a simboli – quasi salvifici – della cultura architettonica italiana³³.

Quest'ultima immagine ci traghetta ora verso il secondo versante del fenomeno che vogliamo analizzare, ovvero la ricezione di Dante da parte della cultura architettonica. Si tratta di un aspetto assai più sfuggente rispetto all'analisi della fortuna dantesca nelle arti visive, anche perché l'unica vera traduzione in architettura della *Commedia* – sebbene rimasta allo stato di progetto – è il Danteum di Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri. La celeberrima opera, nonostante sia già molto studiata, si lascia ancora indagare da punti di vista inediti, come quello che ci offrono Emanuela Ferretti e Attilio Terragni: la prima si occupa di una precisa ricostruzione del contesto artistico e culturale, in particolare comasco, in cui alla fine degli anni Trenta il progetto prende corpo, evidenziando anche i contatti con il futurismo; il secondo propone una lettura e interpretazione, svolta anche sulla scorta di restituzioni grafiche da lui elaborate, degli spazi del monumento. Ancora agli influssi del futurismo rimanda un disegno inedito di Bruno Bossi, dedicato al "nobile ca-

²⁵ J. USHER, *Fra lessico e architettura: ipotesi per i 'cerchi' danteschi*, "Electronic Bulletin of the Dante Society of America", 7-12-2020, <http://www.princeton.edu/~dante/ebds/> (consultato il primo ottobre 2021) in cui si ipotizza che la ricorrenza del termine si debba a un commento di Servio a Virgilio.

²⁶ G. DI SCIPIO, *La "candida rosa" di Dante e la cattedrale gotica*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, atti del convegno (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985), I, a cura di A. Franceschetti, Firenze 1988, pp. 253-259. Di parere opposto J.C. BARNES, "Ut architectura poesis? The Case of Dante's 'Candida rosa'", *The Italianist*, VI, 1986, pp. 19-33 in cui si sottolinea la mancanza di prove che nell'età di Dante il rosone fosse percepito come rosa. Per una recentissima interpretazione della candida rosa come una sorta di città circolare cfr. G. FERRONI, *Tra Firenze e Roma: modelli danteschi*, "Firenze Architettura", XXV, 2021, 1, pp. 26-31: 30.

²⁷ C. UBALDINI, *La metafisica delle statue vive nei canti X-XII del Purgatorio*, in EAD., *Metamorfosi, parodia ed eros. Studi su Dante, Ariosto e Dosso Dossi*, Manziana 2012, pp. 9-46; PASQUINI, "Pigliare occhi... cit.", pp. 100-107.

²⁸ Sul libro illustrato *Dante's Inferno* che l'artista realizza nel 1983 cfr. T. PHILLIPS, *Hershey Heaven and Dante's Hell*, in *Italy's Three Crowns. Reading Dante, Petrarch, and Boccaccio*, edited by Z.G. Baranski, M. McLaughlin, Oxford 2007, pp. 104-116.

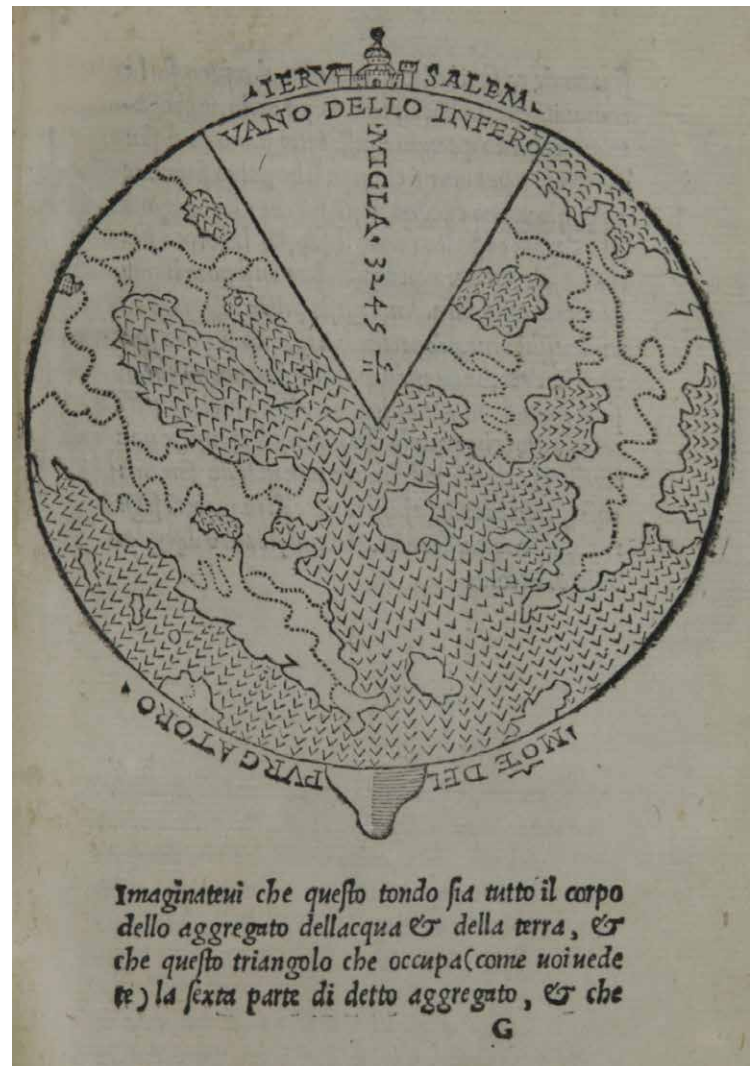
²⁹ A. PEGORETTI, *Dal "lito deserto" al giardino. La costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bologna 2007.

³⁰ M. FAGIOLO, *Il mondo simbolico della "Divina Commedia" tra Illuminismo e Simbolismo*, in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, catalogo della mostra (Foligno-Ravenna-Firenze, 1988-1989), a cura di P. Rusconi, Perugia 1989, pp. 153-266: 193.

³¹ PASQUINI, "Pigliare occhi... cit.", p. 87.

³² BRUSCAGLI, *La "meravigliosa fabbrica"...* cit., p. 24. Per la verità, Rebuffat avverte che il primo vero paesaggio si incontra solo in *Inf.*, XVIII, 1-20 con la descrizione di Malebolge; REBUFFAT, "Luogo è in Inferno..." cit., pp. 33-34. Sul tema cfr. anche A. MOMIGLIANO, *Il paesaggio della "Divina Commedia"*, in ID., *Dante Manzoni Verga*, Messina-Città di Castello 1944, pp. 9-33.

³³ L'opera è stata esposta in occasione della mostra *Divina Sezione. L'architettura italiana per la Divina Commedia*, Reggia di Caserta, 8-29 marzo 2018, a cura di L. Molinari, C. Ingresso.



stello” del IV canto dell’*Inferno*, presentato da Orietta Lanzarini.

A dire il vero, già in occasione della mostra romana per la celebrazione del cinquantenario dell’unità d’Italia (1911) – dunque pochi anni prima rispetto al Danteum di Terragni e Lingeri – il pittore veneziano Cesare Laurenti aveva proposto un progetto per un monumento a Dante a Roma che, in forma di grande rotonda troncoconica, avrebbe dovuto rappresentare la cosmografia della *Commedia*, con i suoi tre regni; ma anche in quel caso l’iniziativa era naufragata³⁴.

Qualche altra traccia, più o meno convincente, più o meno labile, di una ‘traduzione’ dantesca in architettura si trova anche in altri edifici effettivamente costruiti, come per esempio il Palacio Barolo di Mario Palanti a Buenos Aires (1919-1923), che vorrebbe riflettere aspetti numerologici della *Commedia*³⁵; o la facciata della chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Charles Fantoni a North Beach, San Francisco (anni Venti), nel cui fregio del primo livello sono incisi i primi due versi, in italiano, del Paradiso; o infine

il museo ARoS di Schmidt/Hammer/Lassen ad Aarhus (2001-2004), che viene letto come un’interpretazione, ancora in chiave numerologica, delle tre Cantiche³⁶.

Sembra tuttavia ben più interessante la riflessione critica sull’opera di Dante che, nel corso del tempo, si è sedimentata nell’orizzonte culturale di alcuni architetti, cristallizzandosi talvolta in pensieri, talvolta in disegni o altri elaborati. Racconta Vasari che in gioventù Filippo Brunelleschi “diede ancora molta opera in questo tempo alle cose di Dante, le quali furono da lui bene intese circa li siti e le misure; e spesso nelle comparazioni allegandolo, se ne serviva ne’ suoi ragionamenti”³⁷; è Brunelleschi, quindi, il primo a vedere che l’*Inferno* può essere interpretato come una vera e propria architettura reale e i suoi ragionamenti, che sfortunatamente possiamo solo immaginare, hanno dato avvio a una feconda stagione di quello che potremmo chiamare il ‘rilievo topografico’ dell’*Inferno*, conclusasi con Galileo (1588). Questa stagione, i cui frutti sbocciano prevalentemente in ambito fiorentino, vede coin-

Fig. 4 L. Capobianco, *Alla fine del labirinto [selva selvaggia e aspra e forte con vista sul colle]*, 2017 (foto L. Capobianco).

Fig. 5 G. Benivieni, *Il vano dell’Inferno e il monte del Purgatorio* (G. BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti, cittadino fiorentino circa al sito, forma et misure dello inferno di Dante Alighieri poeta eccellentissimo*, Firenze 1506).

³⁴ Il pittore specifica che la fonte di ispirazione è un disegno di Leonardo; C. LAURENTI, *Progetto per il monumento a Dante Alighieri in Roma da un disegno di Leonardo da Vinci*, Venezia 1911, p. 1. Sulla vicenda cfr. C. BELTRAMI, *Il monumento a Dante di Roma: un progetto di Cesare Laurenti*, in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell’Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, 31 maggio-31 luglio 2011), a cura di E. Querci, Torino 2011, pp. 149-155.

³⁵ Sul palazzo cfr. M. COELHO, E. OLIVA, *El Palacio Barolo: “La Divina Comedia” representada, in Dante en América Latina*, actas de primer congreso internacional (Salta, 4-8 Octubre 2004), al cuidado de N. Bottiglieri, T. Colque 2007, pp. 451-468; C. ELGUE-MARTINI, “La Divina Comedia” en la arquitectura argentina: el Palacio Barolo de Mario Palanti, ivi, pp. 491-503; R. VENTURA-PISELLI, *Las tipologías arquitectónicas tradicionales en el Palacio Barolo de Buenos Aires y la “Comedia” de Dante*, ivi, pp. 835-858.

³⁶ N. HARTVIG, *A Bold New Art World Is Lighting Up Western Denmark*, “The New York Times”, 14 ottobre 2011.

³⁷ G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, II, Firenze 1878, p. 333.



Fig. 6 V. Latina, *Cerchi di Dante? Cerchi Wright!*, 2017 (foto V. Latina).

volti anche altri architetti, come il “Bramante sviscerato partigiano di Dante”³⁸ e progettista della scala concavo-convessa del Belvedere Vaticano che Alessandro Rinaldi propone ora di leggere come il risultato di una profonda conoscenza e di una acuta interpretazione architettonica dei tre regni ultraterreni. O come Francesco da Sangallo, l’artista-architetto-letterato che esibisce la sua familiarità non comune con Dante (conosce non solo la *Commedia*, ma anche il meno scontato *Convivio*) quale strumento di costruzione della propria identità culturale nella Firenze di metà Cinquecento³⁹. È così che, in un componimento della metà degli anni Quaranta, il poeta ducale Alfonso de Pazzi lo invitava a realizzare una rappresentazione visiva dell’Inferno, forse un disegno, forse una sorta di modello tridimensionale:

Se voi farete, San Ghallo, di Dante
il magnio Inferno che già il Manetto
ispeculò; e scrisse, et io l’ò letto,
il Giamburlari ancor tanto prestante,
Vo’ mostrerete che da voi innante
non s’è veduto se non imperfetto,
et così, col disegno e spirito eletto
vostro, haren noi un sì bel lume innante⁴⁰.

La sensibilità di alcuni architetti verso la poesia di Dante non è diminuita nemmeno nel Novecento. Per Lodovico Barbiano di Belgiojoso diventa una sorta di ancora di salvezza in quell’inferno, questa volta tutto terreno, del campo di concentramento di Gusen, dove l’architetto milanese recita agli altri deportati i famosi versi del canto di Ulisse (*Inf.*, XXVI, 118-120)⁴¹. Per Francesco Venezia Dante è una miccia che accende la creatività progettuale, o una chiave per interpretare opere costruite da altri. Nel primo caso, racconta l’architetto che, dovendo allestire la mostra *Pompei e l’Europa* (Napoli 2015), l’idea di realizzare una piramide, disposta al centro dell’anfiteatro di Pompei per ospitare i famosi calchi dei corpi delle vittime dell’eruzione del 79 d.C., gli è venuta sorvolando al tramon-

to il Vesuvio: il gran cratere del vulcano, con al centro il cono, gli ricorda il processo di estrusione che sembra impiegato da Dante quanto giustifica l’elevazione del Purgatorio come conseguenza della creazione della voragine conica infernale⁴² (fig. 5). Nel secondo caso, Venezia ritiene che la struttura architettonica dell’Inferno e del Purgatorio (per quest’ultimo in particolare la rappresentazione a ziggurat che ne dà Domenico di Michelino in Santa Maria del Fiore) possa aver plasmato l’immaginazione di Frank Lloyd Wright intento a progettare la grande spirale del Guggenheim Museum⁴³. Su questa stessa scia si muove anche Vincenzo Latina in *Cerchi di Dante? Cerchi Wright!* (fig. 6) dove, giocando sull’ambiguità di cercare/cerchio (quest’ultimo termine che rimanda ai cerchi infernali, ma anche alla spirale wrightiana) e affiancando la sezione del museo a quella del famoso Inferno botticelliano, immagina il Guggenheim come una discesa agli inferi, dall’alto verso il basso, proprio come accade nel percorso della visita museale⁴⁴.

La fortuna di Dante nella cultura architettonica non si limita a singoli edifici, ma coinvolge anche la città. Già la cultura di Dante stesso si forma tutta dentro uno specifico spazio urbano, quello fiorentino⁴⁵; così come i primi due regni ultraterreni ‘progettati’ da Dante sembrano rispecchiare assetti urbani precisamente organizzati in “immense città penitenziarie”⁴⁶. Ma l’influsso del poeta riesce, nei secoli, a modellare la città natale definendo una topografia dantesca fatta di spazi, edifici e monumenti che sono stati creati o ripristinati in occasione delle diverse celebrazioni tenutesi dal 1865 ad oggi, come illustra il contributo di Federica Rossi. Di un altro spazio, questa volta cinematografico – dunque illusionistico e spettacolare – si occupa invece Francesco Galluzzi, che ci mostra qual è stato il peso della fortuna di Dante tra Sette e Ottocento, nell’ambito precinematografico, per la nasci-

³⁸ Così lo definisce Gasparo Visconti; cfr. l’introduzione in D. BRAMANTE, *Sonetti e altri scritti*, a cura di C. Vecce, Roma 1995, p. 15.

³⁹ D. GAMBERINI, *The Artist as a Dantista: Francesco da Sangallo’s Dantism in Mid-Cinquecento Florence*, “Dante Studies”, CXXXV, 2017, pp. 169-191.

⁴⁰ Ivi, p. 181.

⁴¹ Ringrazio Serena Maffioletti per aver condiviso con me questo ricordo, frutto delle sue lunghe frequentazioni con Lodovico Barbiano di Belgiojoso. L’architetto stesso, per altro, nel suo racconto della prigionia ricorda che recitava poesie di poeti greci, latini e italiani, tra cui Leopardi; cfr. L. BARBIANO DI BELGIOJOSO, *Notte, nebbia. Racconto di Gusen*, Milano 2009 (prima ed. 1996), pp. 41, 78. Sul valore salvifico del canto di Ulisse non è superfluo ricordare anche l’esperienza che Primo Levi racconta in *Se questo è un uomo*.

⁴² Umberto Riva, *Alvaro Siza, Francesco Venezia e il tempo*, incontro all’Accademia di San Luca, Roma, 28 ottobre 2016; in quell’occasione Venezia proietta anche degli schizzi di ‘paesaggi danteschi’ che non mi risultano pubblicati altrove; il filmato della conferenza è disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=-Rq5gzb6j3g> (consultato nell’agosto 2021).

⁴³ F. VENEZIA, *Divertimento. Un’interpretazione del Guggenheim Museum di F. L. Wright*, Genova 2012, p. 52. Si ricordi che Wright stesso, in merito al museo, aveva parlato di ‘tarrugiz’ come inversione di ‘ziggurat’.

⁴⁴ L’opera è stata esposta in occasione della mostra *Divina Sezione...* cit.

⁴⁵ FERRONI, *Tra Firenze e Roma...* cit., p. 26.

⁴⁶ Ivi, p. 29.



Fig. 7 A. Kucherova, *Foodcourt, da Inferno revisited*, 2019 (foto A. Kucherova).

ta dello spettacolo moderno, di cui il film italiano *Inferno* del 1911 rappresenta un momento fondamentale.

Un ultimo, particolare aspetto della ricezione di Dante riguarda il suo corpo⁴⁷. Come una reliquia, le spoglie mortali del poeta hanno richiesto attorno a sé prima la costruzione di uno 'scrinio' che le ospitasse e poi hanno innescato una serie di progetti – molti rimasti tali – e trasformazioni della zona in cui si trova la chiesa di San Francesco a Ravenna, luogo della sepoltura. Matteo Ceriana ricostruisce la vicenda della tomba realizzata da Pietro Lombardo nel 1483, successivamente rimaneggiata e ricollocata all'interno del tempio tardo settecentesco progettato da Camillo Morigia. Memoria del poeta, la tomba quattrocentesca era anche parte di un più ampio programma di monumentalizzazione urbana messo in atto dalla Repubblica di Venezia. Del potere che il corpo di Dante ha avuto nel generare modifiche dello spazio urbano intorno a sé, tra 1865 e 1939, si occupa Thomas Renard, mostrando come la *Zona del silenzio*, con le diverse connotazioni politiche via via assunte, rappresenti simbolicamente il tributo che l'Italia ha reso al suo poeta nazionale. Infine, Lorenzo Mingardi analizza un episodio specifico di questa vicenda di trasformazioni urbane, ovvero il tentativo trentennale di Roberto Papini, storico e critico dell'architettura tra i più significativi del Novecento, di proporre – caso unico nella sua para-

bola di intellettuale – un proprio progetto per la sistemazione dell'area intorno alla tomba.

Passaggio conclusivo di questo itinerario mi sembra possa essere la recente opera *Dante* (fig. 1) di 2A+P/A. Muovendo dal fascino che il San Carlone di Arona aveva suscitato su Aldo Rossi⁴⁸, lo studio romano rielabora un'immagine della famosa statua di Enrico Pazzi in piazza Santa Croce, proponendone una sezione all'interno della quale trovano posto i tre regni ultraterreni. L'*Inferno* nel basamento e nella parte bassa delle gambe è un paesaggio roccioso di cunicoli che ricordano i meandri intestinali⁴⁹, il Purgatorio al centro si struttura in una sequenza di nette figure geometriche, mentre il Paradiso è un grande spazio aperto che si conclude, nella testa, con la candida rosa. Il corpo cavo è popolato di figure, di edifici futuribili, di mezzi di trasporto aerei e di pianeti così che, a questo punto, non è più sufficiente parlare di Dante e l'architettura, perché ora Dante è architettura.

⁴⁷ Sul significato politico, religioso e artistico del corpo di Dante cfr. G.P. RAFFA, *Dante's bones: how a poet invented Italy*, Cambridge-London 2020.

⁴⁸ Conversazione con Matteo Costanzo. L'opera è stata esposta in occasione della mostra *Divina Sezione...* cit.

⁴⁹ Curiosamente anche l'illustratrice Anna Kucherova nel suo fumetto *Inferno revisited* (2019) propone una vignetta in cui il terzo cerchio è rappresentato come una specie di centro commerciale del cibo, con Cerbero food-blogger e lunghi tratti di intestino che si avvolgono come spire attorno alle logge del grande invasore (fig. 7). La ricezione delle architetture dantesche nei fumetti è un tema che qui non si ha avuto modo di approfondire.

* Prima di "riveder le stelle" mi pare doveroso ringraziare le numerose persone che hanno collaborato alla costruzione di questa architettura, spero non infernale. Innanzitutto, Francesco Paolo Di Teodoro, che ha condiviso con me le fasi iniziali di questo lavoro nato da una sua idea; gli artisti che hanno generosamente concesso di pubblicare le loro opere: Jems Koko Bi, Anna Kucherova e Tom Phillips, così come gli architetti: 2A+P/A (Gianfranco Bombaci e Matteo Costanzo), Lorenzo Capobianco, Vincenzo Latina, ma0 studio di architettura (Ketti Di Tardo, Alberto Iacovoni, Luca La Torre), Tamassociati (Massimo Lepore, Raul Pantaleo, Simone Sfriso); Daniela Smalzi per il fondamentale contributo redazionale e Federica Giulivo per quello grafico; i ventisei lettori anonimi, inoltre Diletta Gamberini, Giulia Pili, Gianluca Umiliacchi e il personale della Fumettoteca regionale A. Callegati. Infine, ma non ultimi, tutti gli autori che, anche in tempi così difficili per la ricerca, hanno contribuito a questo numero sopportando i miei sproni, con la speranza di non esser loro sembrato un troppo solerte Malacoda.

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

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

La storia della traduzione in immagini della *Commedia* inizia nei primi anni Trenta del Trecento e continua ancor oggi implicando artisti di culture e tendenze le più diverse. Si tratta di una tradizione ricchissima ed estremamente variegata sia sul piano tipologico che su quello estetico e storico-culturale: impossibile offrime qui una sia pur sommaria ricostruzione¹. Mi limiterò pertanto ad accennare alle linee di tendenza prevalenti già individuate dagli studi, oggi fecondissimi, per privilegiare alcune esperienze più recenti o meno frequentate allogabili sotto il cartellino 'architetture dell'aldilà', che qui assumo nella prospettiva della storia del secolare commento a Dante, prescindendo, per totale incompetenza, da quella della disciplina – codicologia, storia dell'arte figurativa, architettura – di volta in volta implicata. A legittimare un approccio siffatto è l'ormai acquisita consapevolezza che le varie soluzioni figurative esperite nel corso del tempo per dare corpo visivo a quanto è narrato o descritto nella *Commedia* sono strettamente dipendenti dall'idea che di essa nutre chi quelle soluzioni ha progettato e realizzato, e che pertanto esse pertengono a pieno titolo alla storia della ricezione del poema, cui contribuiscono certificando modalità di fruizione dell'opera altrimenti disattese.

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

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

to cartaceo o pergameneo, nell'altro dal rapporto puramente memoriale col testo che le immagini destinate a vivere di vita propria fuori del libro possono, eventualmente, attivare in lettori competenti. Proprio all'interno della tradizione del 'Dante visualizzato' si colloca la maggior parte delle opere figurative che, più o meno indifferenti a storia prima o a storie seconde, mirano a dare spessore di realtà visiva ai vari ambienti in cui si muove il pellegrino con le sue guide o addirittura all'intera, complessa realtà dei mondi ultraterreni immaginati dall'Alighieri. Esempio, da questo punto di vista, l'*Inferno* affrescato verso la metà del XIV secolo, da Nardo di Cione nella Cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze (fig. 1), che costituisce un vero e proprio *unicum* nella storia degli *Inferni* dipinti di tradizione monumentale giunti fino a noi².

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



pagina 17

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

le è accuratamente visualizzato, l'artista prestando pari attenzione al tipo di pena e alla configurazione del luogo, e calibrando con estrema cura la composizione dell'insieme, a esplicitare affinità, differenze e rapporti tra i singoli 'reparti' o loro eventuali aggregazioni, come nel caso delle malebolge separate dai ponti e disposte a raggiera attorno al pozzo dei giganti nella porzione inferiore dell'affresco. Per lettori competenti – come dovevano essere i fruitori previsti dall'intellettuale domenicano domiciliato nel convento di Santa Maria Novella cui si deve la responsabilità intellettuale di questo complesso assieme – la rigorosa griglia grafica che così precisamente organizza la superficie dipinta definisce e fissa differenze e gerarchie di tipo morale e penale, evidenziando tanto la logica del castigo quanto l'ordinamento dell'intero sistema che, per l'ardita operazione compiuta dall'Alighieri, si traduce in una ben precisa configurazione e articolazione fisica della voragine infernale. I cartigli utilizzati per esplicitare il tipo di peccato punito in ognuno dei reparti infernali e la totale assenza di particolari che leghino questa raffigurazione dell'Inferno alla peculiare esperienza narrata nella *Commedia* assolutizzano, per così dire, la raffigurazione stessa, fissando per l'immaginario collettivo una rappresentazione esattamente definita e strutturata del luogo deputato all'eterno castigo dei peccatori. Si tratta di una novità assoluta rispetto all'iconografia tardomedievale dell'Inferno, tradizionalmente caratterizzata da un caos di rocce e di confusi grovigli di figure esposte alle più diverse torture, la cui nulla o debole differenziazione dei destini previsti per i vari tipi di peccati è "ben lungi dal fare dell'Inferno il luogo di una riflessione coerente sui peccati" stessi⁴. Così si verifica ancora in opere realizzate in età dantesca come l'*Inferno* di Coppo di Marcovaldo presente nel *Giudizio Universale* del battistero fiorentino di San Giovanni e sicuramente noto all'Alighieri, o quello affresca-

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

I principi organizzatori che presiedono alla generale revisione dell'Inferno operata dall'Alighieri sono essenzialmente due: l'adozione di un asse portante 'alto-basso' di fortissima valenza simbolica e pregnanza ideologica e la divisione della "valle d'abisso dolorosa" (*Inf.*, IV, 8), che lo scrittore immagina aprirsi sotto Gerusalemme ed allungarsi, a forma di imbuto, fino al centro della terra⁶, in grandi sezioni marcate dalla presenza di imponenti barriere fisiche destinate a contenere, classificare e differentemente punire in spazi a ciò deputati una serie di peccati più o meno liberamente riconducibili sotto categorie etiche di matrice aristotelico-tomistica. La combinazione dei due schemi permette a Dante di mettere in sistema e graduare i vari tipi di peccato, esposti a forme di punizione differenti e rigorosamente ponderate sulla base di precise categorie etico-giuridiche nei vari reparti penali che scandiscono la voragine infernale.

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

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

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

³ P. CAMPORESI, *La casa dell'eternità*, Milano 1987, p. 19.

⁴ Così BASCHET, *I peccati capitali...* cit., p. 238.

⁵ CAMPORESI, *La casa dell'eternità...* cit., p. 19.

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

dell'aldilà costruito in maniera del tutto personale dall'Alighieri, tracciando sulle carte dei manoscritti diagrammi concepiti come strumenti ermeneutici, atti a esplicitare le linee portanti di una topografia fisica e morale di non immediata evidenza per qualsiasi lettore contemporaneo⁷. La tradizione scolastica ci ha abituati alle rappresentazioni in sezione di questa complessa architettura 'piena di senso', replicando, con maggiore o minore efficacia rappresentativa, uno schema a forma di imbuto con profilo a gradini atto a visualizzare le partizioni topografico-morali dell'Inferno dantesco. Il modello è stato elaborato nel corso del Quattrocento da artisti/architetti che, a differenza di Nardo, si preoccupano non di offrire ai fruitori delle loro costruzioni figurative immagini programmate per scatenare processi emotivi di tipo catartico-penitenziale, immettendoli dentro una dettagliatissima sezione dell'Inferno, ma di definire, tanto sul piano teorico che sul piano pratico, forma e struttura della "fabbrica" infernale sfruttando gli indizi matematici sparsi nel testo⁸. Questo particolare interesse per la ricostruzione su base matematica della struttura dell'Inferno dantesco, e per la sua rappresentazione grafica, inizia, per quanto oggi è dato sapere, con Filippo Brunelleschi⁹ verisimilmente negli anni Venti del '400 e culmina negli anni Ottanta del secolo successivo con due lezioni tenute da Galileo Galilei all'Accademia Fiorentina, coinvolgendo, nel corso del tempo, matematici, letterati, architetti, ma anche pittori più o meno noti. Non mi soffermo qui sui contributi specifici degli intellettuali coinvolti in questa riflessione, salvo ricordare che si radica all'interno di questa appassionata stagione di studi la celeberrima mappa dell'Inferno dantesco miniata attorno al 1480-1495¹⁰ da Sandro Botticelli in apertura dell'intero ciclo delle pergamene del suo "Dante in cartapeccora", ora diviso tra la Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Reginense Lat. 1896: otto disegni) e il Gabinetto di Disegni

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

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

Di poco successivi¹⁴ dovettero essere gli studi che Antonio Manetti, architetto e matematico fiorentino, nonché appassionato cultore di Dante legato al circolo di Marsilio Ficino, dedicò in particolare al problema della struttura dell'Inferno. A lui si deve una trattazione su *Sito, forma e misura dell'Inferno e statura de' giganti e di Lucifero* mai edita nella forma originale, ma presente, in forma sintetica, nella premessa all'*editio princeps* del commento di Landino del 1481, prima di essere stampata, in forma di dialogo e con il corredo di xilografie, da Girolamo Benivieni nel 1506 in appendice all'edizione giuntina del poema da lui curata¹⁵ (fig. 2). Il tema di-

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

G iiiij

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

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

Molti artisti dovettero infatti essere coinvolti nel tentativo di rendere realtà visibile la "valle d'abisso" dantesca, scontrandosi con le aporie sempre più vistose emergenti dall'analisi dei dati matematici forniti da Dante¹⁶. Se Giuliano da Sangallo, o il figlio Francesco¹⁷, si limitarono a riprodurre con estrema fedeltà la voragine infernale di Botticelli nei margini di una copia dell'edizione landiniana della *Commedia* ora conservata a Roma, nella Biblioteca Vallicelliana (incunabolo Z 79 A, c. 13r: fig. 3), un altrimenti sconosciuto "Raggio sensale", raffigurato da Filippino Lippi in una delle storie da lui frescate tra il 1483 e il 1485 nella cappella Brancacci in Santa Maria Novella a Firenze, "in una conca condusse di rilievo tutto l'Inferno di Dante con tutti i cerchi e partimenti delle bolgie e del pozzo, misurate appunto tutte le figure e minuzie, che da quel gran poeta furono ingegnossissimamente immaginate e descritte, che fu in questi tempi cosa meravigliosa"¹⁸. Così scrive Vasari nella vita di Filippino Lippi, ma quello di Raggio non doveva essere un esperimento destinato a rimanere isolato, se ancora negli anni tra il 1546 e il 1547, in San Gavino, dove era intento, con Benedetto Varchi e altri studiosi, a collazionare codici della *Commedia* in funzione di una nuova edizione del poema, anche il celebre dantista e ingegnere Luca Martini, trovatosi a riflettere insieme all'amico Varchi sulle "vere misure dell'Inferno di Dante" non esitò a "fabbricar certo modello del sito"¹⁹; e se in quegli stessi anni (attorno agli anni 1545-

¹⁶ Una sintetica informazione in BRUSCAGLI, *La "meravigliosa fabbrica"*... cit.

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

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

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

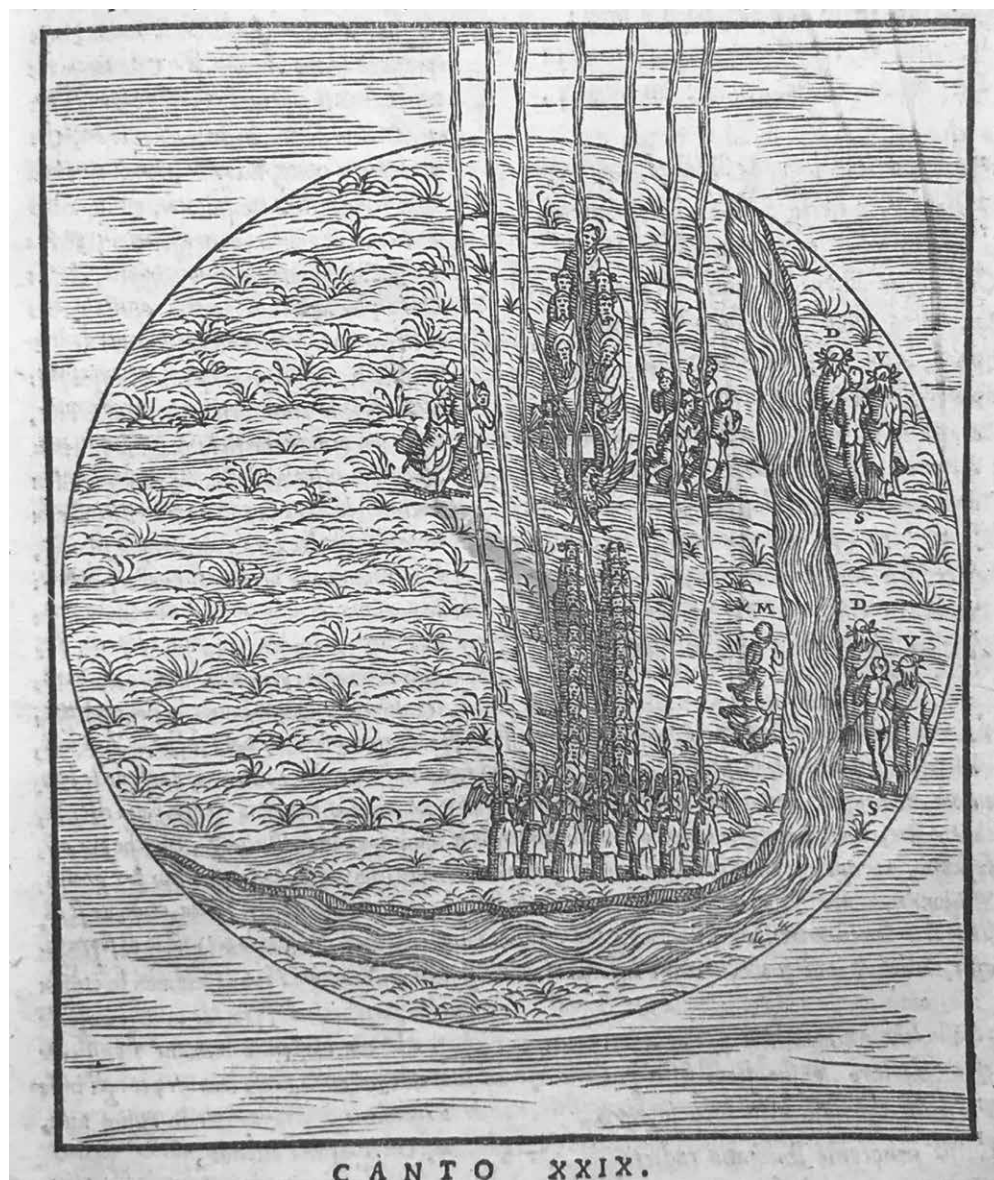
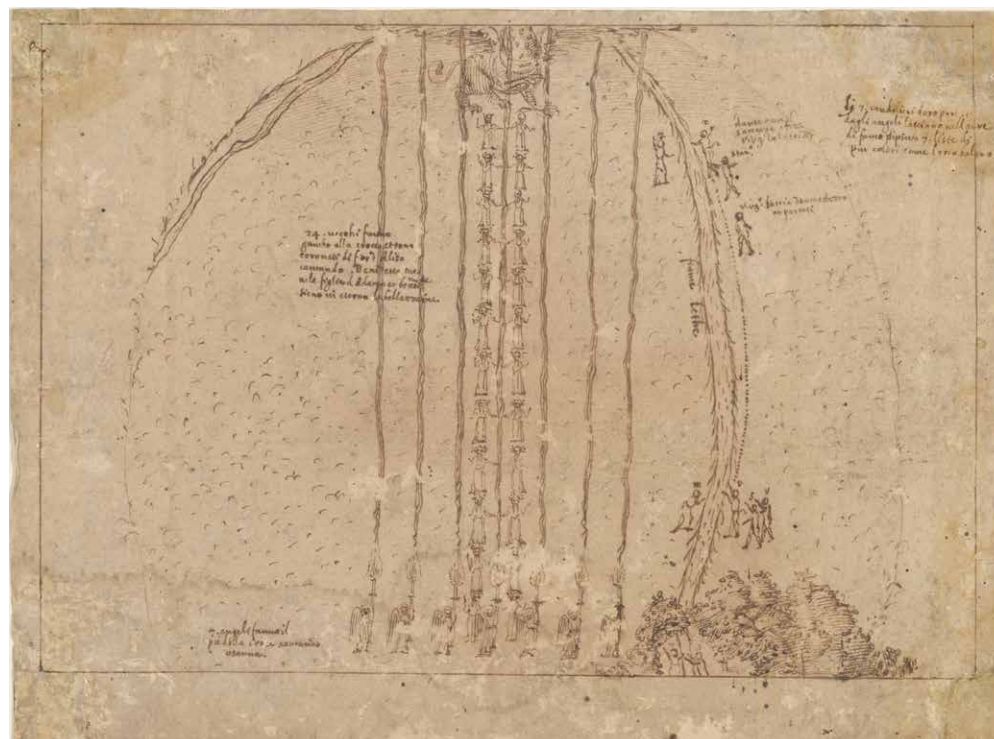


Fig. 4 A. Vellutello, G. Britto (?), Purgatorio, canto XXIX-XXX (da *La comedia di Dante*, Venezia 1544; Biblioteca civica Queriniana di Brescia, 4a.R.III.21).

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



tornano anche in alcune delle tavole di corredo figurativo presenti nell'edizione Marcolini della *Commedia* col commento di Vellutello, che è uscita a stampa a Venezia nel 1544 e che si caratterizza, rispetto alla tradizione editoriale pregressa, proprio per l'utilizzo di immagini programmate per illustrare il testo focalizzando l'attenzione sulla topografia delle varie sezioni dell'aldilà dantesco²⁴, sì da generare l'impressione che "il motivo strutturale dell'*iter per mortuos*, con i suoi gironi, i suoi dirupi, i suoi sentieri, le sue balze e cornici conti più dei personaggi incontrati, che risultano certamente meno individuati"²⁵.

L'operazione è sicuramente da addebitare al responsabile del commento, il lucchese Alessandro Vellutello, attivo a Venezia, che torna a contare i diametri delle bolge e la profondità dei cerchi, in aperta polemica con gli intellettuali fiorentini, che "non avevano cercato di seguire l'autore", ma "s'avevano fabricato ne la fantasia"²⁶ una costruzione su basi matematiche e scientifiche. In questo senso sono stringenti i precisi contatti rilevabili e rilevati tra quanto si legge nel commento e quanto si vede nelle xilografie di corredo, alle quali è affidato esplicitamente il compito di "suplir" con la forza dimostrativa del "disegno" all'eventuale scarsa efficacia della glossa verbale²⁷. Proprio lo stretto legame che corre tra commento e immagini di corredo figurativo conforta a credere che il responsabile intellettuale di queste raffigurazioni, se non addirittura la mano che ha eseguito i disegni poi tradotti forse da Giovanni Britto in incisioni²⁸, sia stato lo stesso Vellutello. Così, ad esempio, osserva il più recente editore: "Molto probabilmente il commentatore elaborò degli schemi che poi fornì al disegnatore e/o all'incisore, e seguì con attenzione la fase di realizzazione delle xilografie". Le vistose affinità che legano queste xilografie ai disegni ora alla Pierpont Morgan Library hanno portato di recente a ipotizzare che siano proprio questi i disegni preparatori per le inci-

sioni e che essi si debbano appunto alla mano di Alessandro Vellutello²⁹. Le due opere presentano in effetti molti tratti comuni, tra questi, in particolare, l'adozione della prospettiva 'a volo d'uccello' per la raffigurazione dall'alto dei cerchi digradanti della voragine infernale, la raffigurazione delle cornici purgatoriali fatta adottando come schema base un tronco di cono su cui sono incise le cornici stesse, nonché la collocazione del Paradiso terrestre sul piano che delimita in alto il tronco di cono, per non dire della fedelissima replica di soggetti iconografici decisamente singolari come l'immagine dei candelabri sostenuti da angeli nella processione mistica di *Purgatorio* XXIX, oltretutto non giustificata dal testo³⁰ (figg. 4-5).

In un caso come questo, dove la contiguità iconografica tra le due serie è vistosa, ma discontinua, più che le affinità contano però le differenze. Le estese disuguaglianze rilevabili tra ogni singolo disegno e la corrispondente xilografia provano anzitutto che i disegni Morgan sono stati utilizzati come modelli di riferimento, non certo come matrici per le incisioni, come accerterebbe invece il fatto, segnalato dagli studi³¹, che le composizioni grafiche delle xilografie risultano invertite – speculari – rispetto a quelle dei disegni. Dovremmo piuttosto immaginare che i disegni destinati a fungere da matrici siano stati realizzati rielaborando ora più ora meno estesamente i disegni Morgan e che il responsabile di tale rielaborazione sia stato il medesimo Vellutello considerata la rilevanza esegetica da lui attribuita alle immagini di corredo. Se poi l'assieme dei disegni da cui, con importanti interventi di sintesi e rielaborazione grafica, sono state ricavate le matrici utilizzate per le xilografie sia davvero opera del medesimo Vellutello, è ipotesi cui, a mio avviso, si oppone il fatto che almeno per un disegno le soluzioni iconografiche adottate sono coerenti più con le tesi che circolano ampiamente in area fiorentina, trovando la

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



simile che imitando Virgilio”, Dante abbia posto l’entrata nel suo Inferno nel “lago Averno non molto lontano da Napoli”³², e più precisamente che la “selva oscura”, il “diletto monte” e il “cammino alto e silvestro” si trovino “tra Cuma e Miseno circa a Pozzuolo verso la marina”³³. L’Averno virgiliano per Vellutello è solo fonte stilistica da cui derivano gli attributi che caratterizzano la valle inferna³⁴: nella sua ricostruzione la porta di Inferno si colloca anzi esattamente a 1500 miglia a est da Gerusalemme, ovvero “a Babilonia già capo de gl’infedeli Maumetani, che

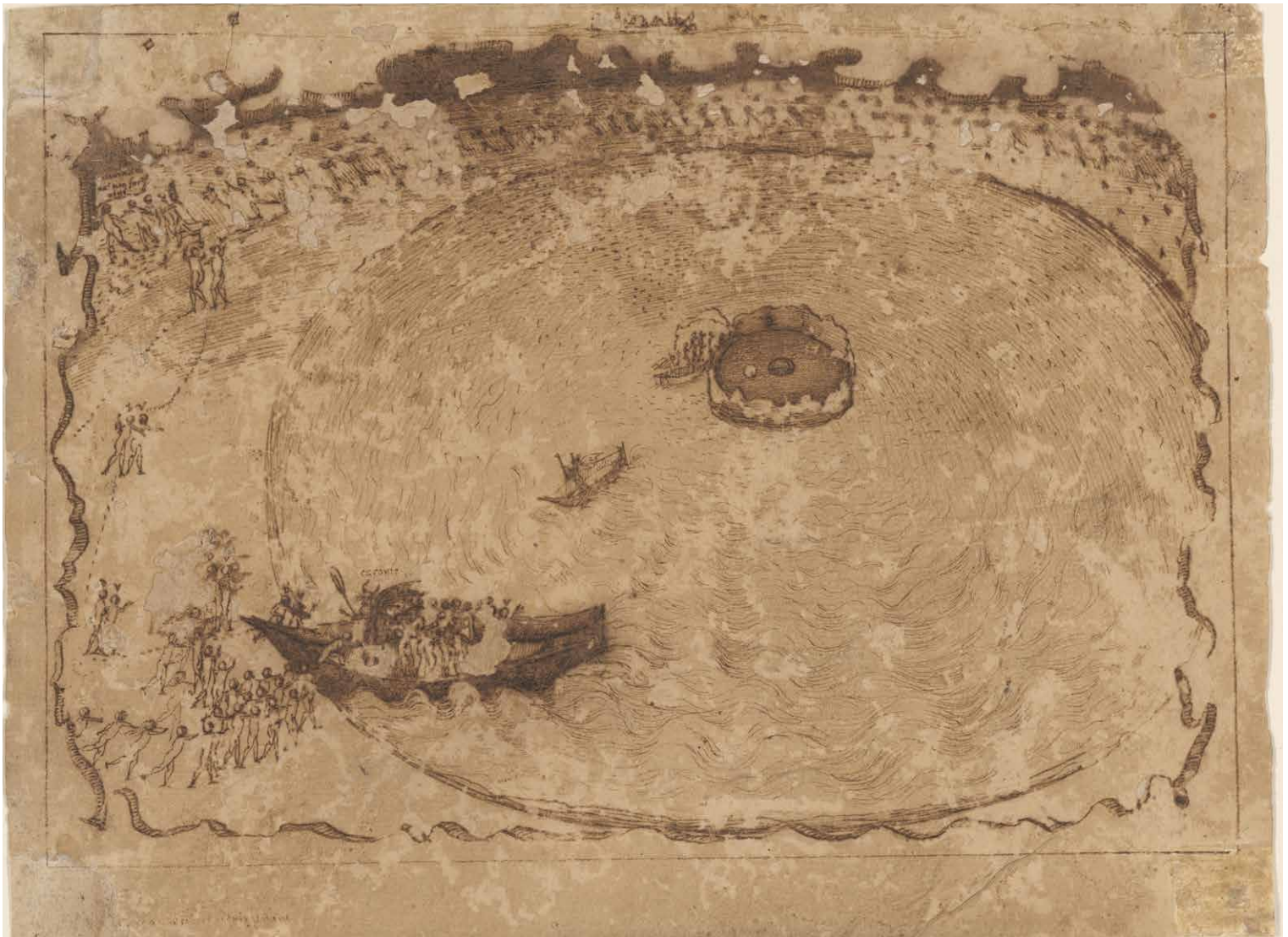
s’hanno a dannare”³⁵, e Gerusalemme, collocata esattamente al vertice dell’asse su cui si sviluppa la voragine infernale, è l’unico referente geografico concreto nella xilografia di corredo al canto III (fig. 9). Per non dire che nessuna xilografia ripete l’iconografia del disegno dedicato ai canti incipitari dell’*Inferno*. Tutto questo contribuisce a dar credito piuttosto all’idea che i disegni Morgan si debbano a mani diverse da quelle di Vellutello: quelle, è stato ipotizzato³⁶, di un artista attivo a Firenze negli anni Venti-Trenta del Cinquecento. Non si hanno in merito prove dirimenti,

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

³⁴ VELLUTELLO, *La “Comedia” di Dante...* cit., p. 239.

³⁵ *Ivi*, p. 190.

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



ma una serie di indizi abbastanza significativi³⁷, che sembrano appunto spostare il luogo in cui essi furono eseguiti da Venezia, dove fu realizzata l'edizione e dove viveva Vellutello, a Firenze, dove non si ha notizia che Vellutello sia transitato. La filigrana delle carte su cui sono stesi tre disegni è simile a Briquet 8390, attestato in un documento fiorentino del 1529; sul retro di uno dei disegni era attaccato un foglio di un libro contabile della banca dei Medici, con annotazioni datate 1475; diversi particolari presenti nei disegni provano che chi li eseguì ha avuto modo di vedere le pergamene di Botticelli; per non dire che è a Firenze che, si è visto, nasce e va incontro a grande successo la riflessione sulla topografia dell'aldilà dantesco, articolandosi in forme che paiono affini a quelle certificate dai disegni. Nella serie di venti disegni che visualizzano l'*Inferno* e il *Purgatorio* approdati nella Pierpont Morgan Library nel 1996, si potrebbe forse riconoscere quanto resta di uno di quei tentativi di "rendere" l'*Inferno* "in pittura" cui alludeva Var-

chi nel passo già citato e di cui in effetti pressoché nulla è arrivato a noi, nonostante si abbia notizia di un ciclo di illustrazioni dantesche di Leonardo da Vinci (dal quale secondo Degenhart deriverebbero i disegni di Sangallo presenti nel Dante vallicelliano) e soprattutto di una *Commedia* illustrata da Michelangelo andata perduta in un naufragio³⁸. I disegni Morgan potrebbero essere una minima testimonianza di quella stagione, parzialmente scampata al diluvio della storia, che porta su di sé i segni di una vita intensamente vissuta. Macchie di colore, usura delle carte, rattoppi operati utilizzando carte stampate³⁹ provano infatti che questi disegni hanno viaggiato nelle tipografie, veneziane e non solo, a dimostrazione di un loro successo, sostanzialmente finora ignorato dagli studi pur oggi fecondissimi sul 'Dante per immagini'. Quelle 'inventate' da Vellutello forse sulla scorta dei disegni Morgan ebbero un qualche successo nel corso del Cinquecento: tornano nelle edizioni Sessa del 1564, 1577 e 1596, vengono utilizzate da Anton Fran-

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

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

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

³⁹ Su questo ancora COLLINS, *The Forgotten Morgan Dante Drawings...* cit.

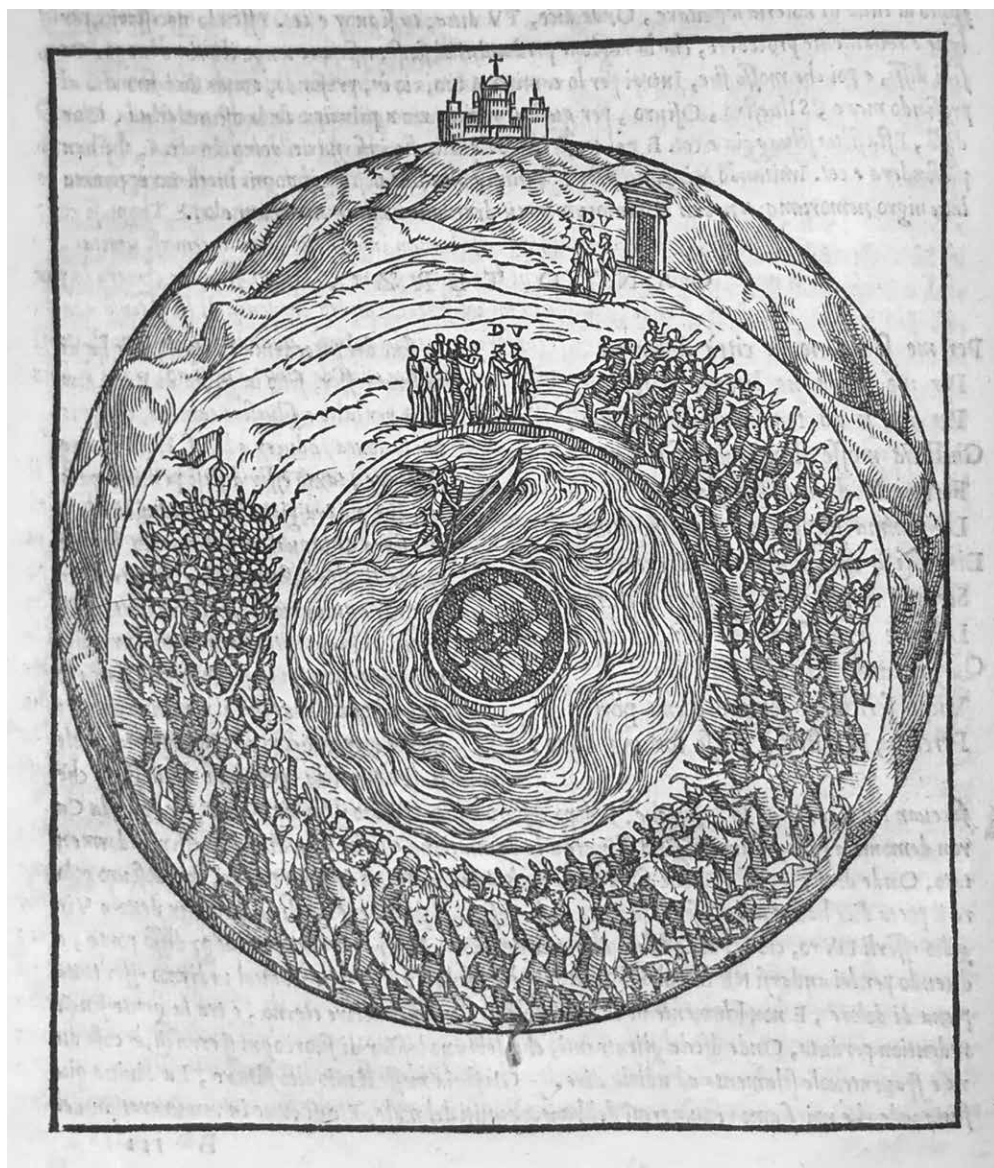


Fig. 9 A. Vellutello, G. Britto (?), *Inferno, Canto III* (da *La comedia di Dante*, Venezia 1544; Biblioteca civica Queriniana di Brescia, 4a.R.III.21).

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

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

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

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

⁴⁰ Pirovano, *L'apparato iconografico...* cit., I, p. 75.

⁴¹ Il rimando al celeberrimo B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari 1921.

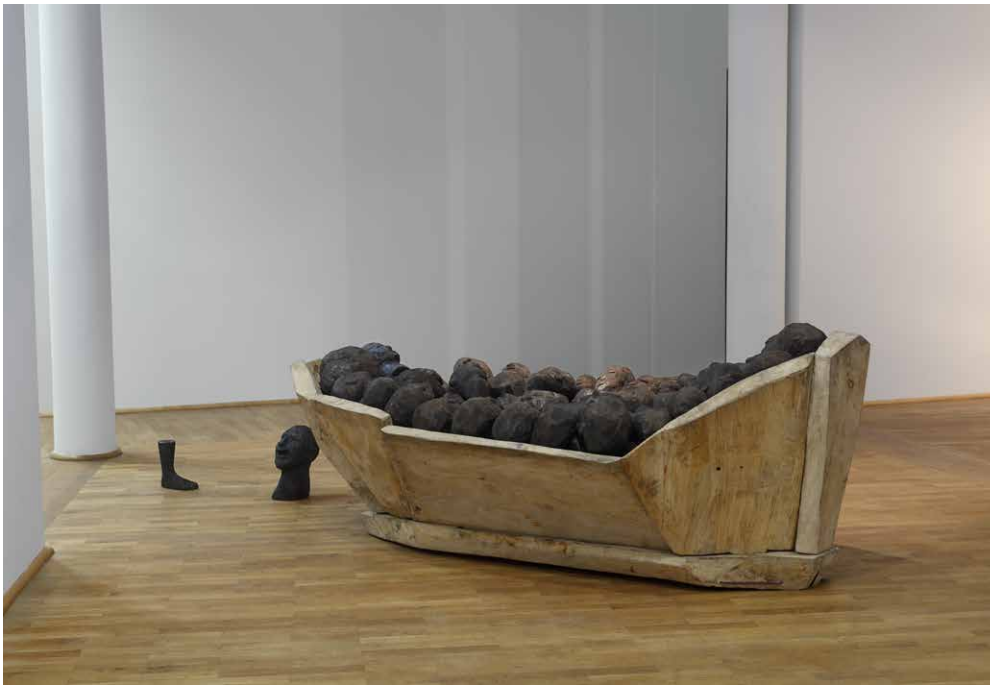


Fig. 10 J.R. Koko Bi, *Convoi Royal*, alias “Barca di Caronte”, 2007, installazione al Museum MMK für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (foto A. Schneider, J.R. Koko Bi).

dall’Alighieri per i vari tipi di peccato⁴². Ridotta a nudo scheletro, la struttura della fabbrica dantesca è così diventata puro significante grafico che trasmette (significa) una valutazione etica su ciò che (singoli individui, specifici tipi di comportamento, ecc.) è contenuto (ovvero rappresentato) dentro quello schema (nella sua interezza o nelle sue singole partizioni).

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

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

Comedy: Heaven, Purgatory and Hell, revisited by Contemporary African Artists che ha esordito al Museo d’Arte Moderna di Francoforte nella primavera del 2014 e in cui i lavori di sessanta artisti di ogni parte d’Africa sono stati distribuiti in tre sezioni, “Paradiso”, “Purgatorio”, “Inferno”, ovviamente evocanti le tre cantiche, e le diverse sezioni dell’aldilà dantesco, ma disposte in ordine inverso, a rovesciare il percorso del pellegrino Dante⁴⁴. Nella sezione “Inferno” il curatore ha collocato, tra le altre opere, un’intensa scultura lignea realizzata dall’artista ivoriano Jems Robert Koko Bi nel 2007 e da lui intitolata, con scelta dolorosamente ironica, *Convoi Royal* (fig. 10): una barca-bara di legno, con ottanta teste nere mozzate a bordo e altre fuori, sparse sul pavimento-mare, che si presta facilmente ad essere letta come “a clear metaphor for the many in Africa who have to leave their countries and embark on a perilous journey to the unknown, with death as their companion”⁴⁵. Possibile, come afferma il curatore della mostra, Simon Njami, che lo scopo dell’artista fosse piuttosto una denuncia della schiavitù. Ma per quanto qui interessa, vale la pena registrare un’ulteriore informazione offerta dal medesimo Njami: “quando l’artista ha realizzato questo insieme, non pensava a Dante, beninteso”. È stato lui, il curatore, a, per così dire, ‘tirare’ l’opera nel mondo dantesco: “Ma quando ho cominciato a pensare all’esposizione, questa opera mi è subito tornata alla mente. Per me era la barca di Caronte e non fluttuava sull’Oceano Atlantico con la stiva piena di

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

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

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

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

'legno', ma faceva attraversare lo Stige [sic!] alle anime dannate". La scelta di collocare una rudimentale barca carica di teste nere mozzate e ironicamente identificata con un "Convoi Royal" nella sezione "Inferno" ha finito per fortemente esaltare la forza emozionale e la carica ideologica dell'opera, stabilendo una precisa analogia tra il viaggio dei dannati verso il dantesco mondo senza speranza e le più tragiche realtà del mondo moderno, in una sorta di rovesciamento della prospettiva figurale di auerbachiana memoria⁴⁶. Quella barca evoca infatti storie che 'inverano' e pienamente realizzano nella storia e nel 'mondo di qua', dismessa la prospettiva cristiano-centrica e trascendente dell'*Inferno* dantesco, quella sorta di loro prefigurazione che è il traghettamento dei dannati tra le due rive d'Acheronte, verso "le tenebre eterne" d'Inferno.

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

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

⁴⁶ E. AUERBACH, *Figura* [1944], in *Studi su Dante*, Milano 1967³, pp. 174-235.

⁴⁷ *Divina sezione...* cit.

⁴⁸ STABILE, *Cosmologia e teologia nella "Commedia"*... cit., p. 170.



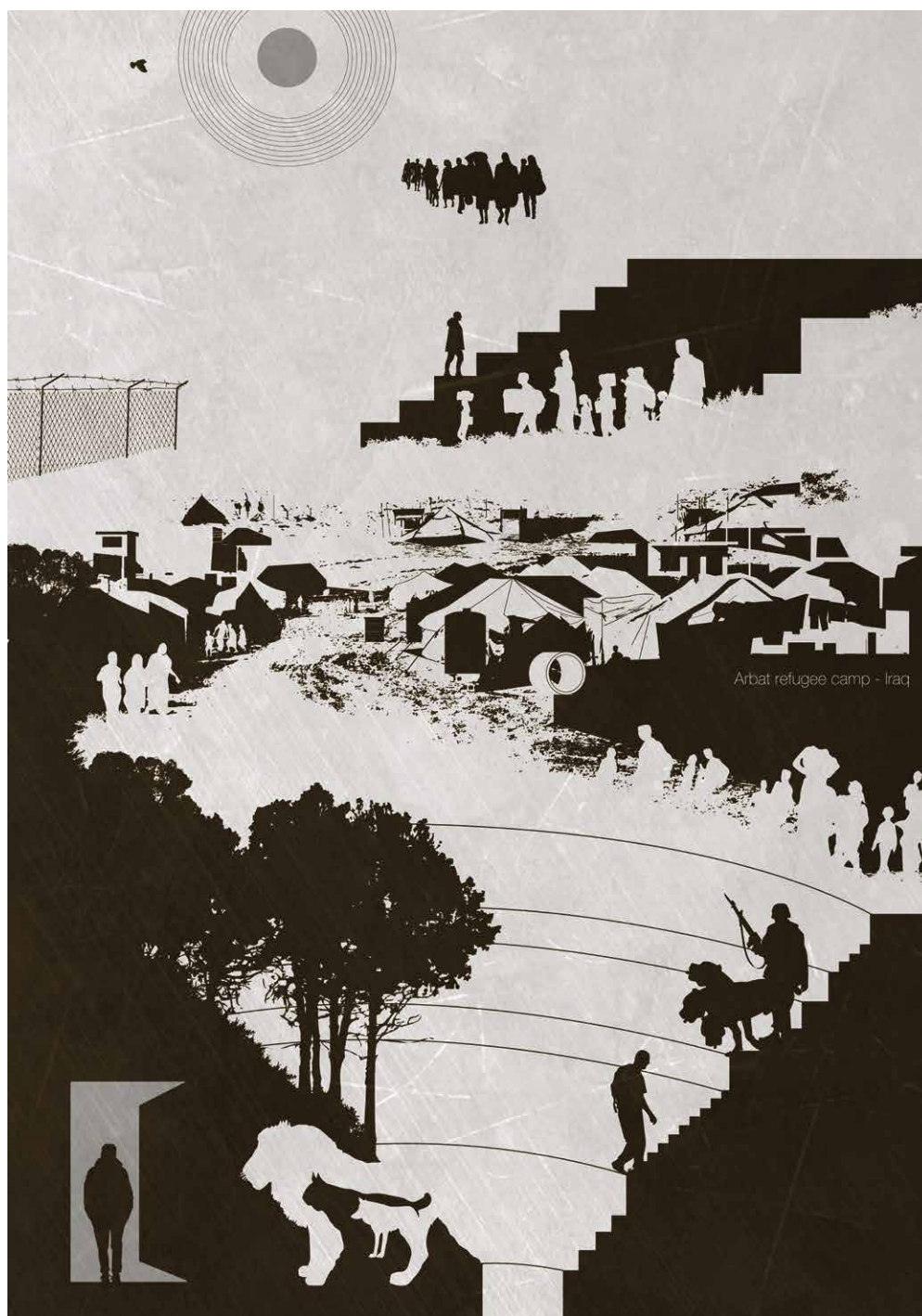
Fig. 11 A. Jacovoni / ma0 studio d'architettura, Knockin' On Heaven's Door, 2016 (foto ma0 studio d'architettura).

un evento numinoso per certi versi prossimo al “turbo” nato da “la nova terra” di *Inf.*, XXVI, 137 e, soprattutto, la figurina sull'altalena. Posta nella nicchia collocata più in alto, quest'immagine decisamente sorprendente evoca un mitologema, quello dell'altalena appunto⁴⁹, che trasmette un'idea di oscillazione, di sospensione tra la

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

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

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



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

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

ginazione topografica e struttura generale del cosmo da lui costruito per caricare di senso il viaggio-visione del pellegrino ultraterreno Dante. In basso a sinistra, un individuo, su cui incombono le *silhouettes* delle tre fiere dantesche, entra in una porta che si apre sotto il monte coperto dalla selva oscura. Un Cerbero con tre teste e un militare armato ricordano, dal bordo della tradizionalissima voragine a imbuto con le sue varie partizioni che evoca l'Inferno, i guardiani della valle oscura, che si oppongono alla discesa di Dante: una discesa che, come è ben chiaro dalla ricostruzione della cosmografia dantesca⁵⁰, è in realtà una salita che porta il pellegrino ultraterreno a “riveder le stelle” e approdare alla montagna del Purgatorio. Anche nel disegno *Arbat refuge camp-Iraq l'homo viator* sta risalendo dalle viscere della terra, abbandonando l'orrore dell'Inferno. Sopra, sulla superficie abitata del globo terrestre, si trova un primo approdo salvifico, la tendopoli, nella quale altri – uomini, donne, bambini – sono raffigurati in cammino: un *exodus* collettivo che attraversa il campo, e continua oltre la linea che ne segna il confine, oltre il limite marcato dalla rete. Al di là dello skyline della tendopoli un altro *homo viator* è impegnato a scalare un monte, assimilato al monte purgatorio dantesco dal caratteristico profilo di tronco di cono a gradoni tagliato in alto dalla superficie piana del paradiso terrestre codificato dalla tradizione iconografica⁵¹. Da lì l'*exodus* collettivo continua: una fila di migranti in cammino si dirige, sospesi nel vuoto come in un sogno, verso una meta raffigurata, a vaga imitazione del Paradiso dantesco, come un sole circondato da una serie di cerchi. A confermare la matrice dantesca sottesa all'intera costruzione di un disegno che ‘racconta’ visivamente un'esperienza analoga (o auspicata analoga) a quella dantesca, è qui istituita una sorta di intuitiva analogia tra la lenta processione di migranti verso il sole-paradiso e il volo dell'uccello diretto verso la medesima meta.

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

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

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

⁵² CROCE, *La poesia di Dante...* cit., p. 58.

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

DANTE E LA FIGURA DELL'ARCHITETTO

*The essay explores the relationship between Dante and the professional figure of the architect. In his works, both in Latin and in vernacular, the poet rarely deals with architecture and never describes prominent personalities of architects, either from the ancient world or the Middle Ages. Using philological tools, the essay investigates an interesting passage from *De monarchia*, where Dante affirms the superiority of the architect over all other categories of artists. The research shows how Dante's opinion was shared by contemporary scholars, while the literary image of the architect was widespread in the scholastic culture of 13th century.*

L'interesse di Dante verso le arti figurative era certamente notevole, e diversi passi tratti dalle sue opere confermano le sue capacità di osservazione. È significativo allora tentare di sondare le idee che il poeta aveva maturato circa la figura dell'architetto, osservando le trasformazioni di Firenze alla fine del Duecento, mentre erano in piena attività i cantieri di Santa Maria Novella, di Santa Croce, della cattedrale, della Badia e dei palazzi privati appartenenti alle maggiori famiglie cittadine. Per un esame di queste architetture, e del paesaggio monumentale fiorentino dell'epoca, rimando al valido contributo di Marco Frati in questo numero della rivista, mentre da parte mia vorrei tentare una riflessione sul ruolo dell'architetto (fig. 1), basata sulle parole di Dante. Sarà un'indagine testuale, attenta ai pochi riferimenti reperibili della sua opera, con l'intenzione di ricostruire le fonti letterarie, filosofiche e teologiche alla base dei suoi giudizi. Iniziamo con l'osservare che Dante non utilizza mai nelle sue opere volgari e latine la parola architettura/architectura. In due occasioni invece si riferisce alla figura dell'architetto, nell'ambito degli scritti in lingua latina: nel *De vulgari eloquentia* e nel *De monarchia*. Il termine s'incontra nel primo libro del *De vulgari* in riferimento ai costruttori della torre di Babele, quando si descrive la nascita delle lingue agli albori dell'umanità. È da notare che Dante inserisca di sua iniziativa una presentazione degli antichi archi-

tectores e degli altri responsabili dei lavori, mentre il testo biblico della *Vulgata* presentava una narrazione più essenziale, che non distingueva le categorie di costruttori della torre. Con un'immagine viva, Dante sfrutta l'episodio biblico per descrivere l'attività di un cantiere dell'età gotica, dove le diverse specializzazioni delle maestranze concorrono alla realizzazione dell'opera:

Siquidem pene totum humanum genus ad opus iniquitatis coierat: pars imperabant, pars architectabantur, pars muros moliebantur, pars amussibus regulabant, pars trullis linebant, pars scindere rupes, pars mari, pars terra vehere intendebant, partesque diverse diversis aliis operibus indulgebant; cum celitus tanta confusione percussi sunt ut, qui omnes una eademque loquela deserviebant ad opus, ab opere multis diversificati loquelis desinerent et numquam ad idem commercium convenirent¹.

Un altro riferimento, reperibile nel *De monarchia*, si rivela di maggiore interesse per la nostra indagine, e su questa citazione vale la pena di soffermarsi. In apertura del quarto capitolo del libro III, quando il poeta affronta il delicato problema del conflitto tra le massime autorità del mondo medievale, il papa e l'imperatore, esamina gli argomenti di coloro che affermano la superiorità del papato utilizzando una similitudine: l'Impero dipende dalla Chiesa come l'artista dipende dall'architetto. Ecco il testo nell'edizione critica più recente:

Isti vero ad quos tota disputatio sequens, asserentes auctoritatem Imperii ab auctoritate Ecclesie dependere, velut artifex inferior dependet ab architecto².

Nel *De monarchia* Dante procede con il metodo rigidamente scolastico dell'*inquisitio*, esaminando gli argomenti contrapposti e formulando le sue conclusioni, in base alla logica aristotelica e all'autorità delle Scritture. Sebbene concluda che la similitudine non si può applicare correttamente all'argomentazione esaminata (la superiorità del papato sull'impero), l'affermazione circa la superiorità dell'architetto rimane in sé valida. Si tratta dunque di una presa di posizione esplicita di Dante circa il ruolo direttivo e preminente assunto dall'architetto nei lavori di costruzione. Occorre però interrogarsi su un aspetto importante: si tratta di un'affermazione derivata dall'osservazione diretta dei cantieri della sua epoca, oppure di un argomento scolastico, elaborato nel quadro di un'opera come il *De monarchia* che non presenta alcun interesse tecnico nel settore dell'architettura? Non è difficile comprendere che la seconda affermazione è quella corretta, e che il passo in questione derivi dalla cultura teologica e filosofica del suo tempo. Per procedere meglio nel nostro esame del passo dantesco, è utile richiamare le linee essenziali dello sviluppo del termine *architectus* nella cultura latina medievale³. La sua fortuna non si deve all'eredità classica, ma piuttosto a quella bibli-

IGITUR AT SURE HVES LIBERGIER

LE FROUINAGTONOICLXI I LESEMOIAPRESAOWES PONROEVP I BZP OBI



S. OVI. O. O. P. A. S. A. G. E. S. T. A. E. G. L. I. S. E. A. N. L. A. N. O. G. L. I. N. C. A. R. N. A. C. I. O. N. O. O. O. O. X. X. I. X. L. E. O. M. A. R.

DI OEP AOVES TRS PASSALAN DE

* L'immagine introduttiva si riferisce alla lastra tombale dell'architetto Hugues Libergier, morto nel 1263, un anno vicino a quello in cui si colloca la nascita di Dante. La lastra era collocata in origine nella chiesa di Saint-Nicaise a Reims e, dopo la demolizione dell'edificio durante la Rivoluzione francese, venne trasferita nella cattedrale, dove oggi si trova (fig. 1). L'immagine sepolcrale presenta l'architetto non come un tecnico di cantiere, ma come appartenente all'alta società urbana: porta una veste lunga, simile ad una toga accademica, indice di un lavoro non manuale, un berretto e un elegante mantello cucullato. Nella mano destra sorregge un modello della chiesa di Saint-Nicaise, nella sinistra tiene un *baculum*, segno di autorità. Le tacche presenti sulla canna sembrano indicare che si tratti di una *virga metricalis*, con segnate le unità di misura adottate dall'architetto. Il modello nelle mani del defunto riprende l'iconografia tradizionale di offerta della chiesa da parte di un committente ma, per la prima volta in un'immagine medievale a noi nota, è lo stesso architetto a presentare il prodotto del suo lavoro. Ai suoi piedi sono presentati gli strumenti del mestiere: una squadra e un compasso graduato a punta secca. Quest'ultimo strumento è significativo perché utilizzato per le misurazioni grafiche e quindi indice di un impiego sistematico del disegno nella progettazione. Le analisi condotte sul manoscritto di Villard de Honnecourt hanno dimostrato l'applicazione di questo tipo di compasso per il tracciamento dei disegni, in base ai fori ancora rilevabili sulla pergamena.

¹ Nuova edizione commentata delle opere di Dante, III (*De vulgari eloquentia*), a cura di E. Fenzi, Roma 2012, I, VII, 6, pp. 46-48. Sulla similitudine dantesca tra la confusione delle lingue durante la costruzione della torre e la specializzazione dei cantieri medievali: G. STABILE, *La Torre di Babele. Confusione dei linguaggi e impotenza tecnica*, in *Id., Dante e la filosofia della natura. Percezioni, cosmologie, linguaggi*, Firenze 2007, pp. 230-231.

² Nuova edizione commentata delle opere di Dante, IV (*De monarchia*), a cura di P. Chiesa, A. Tabarroni, Roma 2013, III, IV, 1, p. 168 (il corsivo è mio).

³ La bibliografia sul tema è molto vasta, per limitarci ai contributi più significativi: N. PEVSNER, *The Term "Architect" in the Middle Ages*, "Speculum", 17, 1942, 4, pp. 549-562; J. GIMPEL, *Les bâtisseurs de cathédrales*, Paris 1958; P. DU COLOMBIER, *Les chantiers des cathédrales: ouvriers, architectes, sculpteurs*, Paris 1973 (prima ed. Paris 1953); M. AUBERT, *La construction au moyen âge*, "Bulletin monumental", 118, 1960, 4, pp. 241-259; F.B. ANDREWS, *The Medieval Builder and his Methods*, Wakefield 1974; J.H. HARVEY, *The Mediaeval Architect*, London 1972; E. CASTELNUOVO, *L'artista*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Bari 1987, pp. 237-269; A. DIETL, "In arte peritus". Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos, "Römische Historische Mitteilungen", 29, 1987, pp. 75-123; G. BOZZONI, *Architetto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma 1991, pp. 276-281; C. Tosco, *Gli architetti e le maestranze*, in *Arti e storia del Medioevo*, II (*Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*), a cura di E. Castelnovo, G. Sergi, Torino 2003, pp. 43-68; G. COPPOLA, *L'architetto nell'Alto Medioevo: cultura, ruolo e prestigio di un'antica professione*, "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", 86, 2019, pp. 166-199.

ca: in un versetto molto noto della Prima lettera ai Corinti (3,10), san Paolo dichiara: "Ut sapiens architectus fundamentum posui". Evocando un'immagine edificatoria, l'apostolo si presenta come il fondatore sapiente della prima comunità cristiana di Corinto. Data l'autorità assoluta del testo biblico, il termine classico di architetto entrava così nel linguaggio teologico delle scuole, con un riferimento privilegiato però al *fundamentum*, al compito di fondare edifici. In questo senso lo interpreta all'inizio del VII secolo Isidoro di Siviglia nelle *Etymologiae*, proponendo la definizione seguente: "Architecti autem caementarii sunt qui disponunt in fundamentis"⁴, citando di seguito il passo paolino per giustificare la sua affermazione. Data la grande diffusione dell'opera isidoriana negli sviluppi della cultura latina medievale, nei secoli successivi si registra la tendenza da parte degli intellettuali di attribuire all'architetto il ruolo limitato di un tecnico, un *caementarius*, esperto nella fondazione di nuovi edifici. La qualifica rimane generalmente rara e nell'Italia dei secoli XI e XII (che nella terminologia stilistica definiamo "romantica"), il titolo *architectus* non compare quasi mai nelle fonti letterarie ed epigrafiche, mentre i costruttori sono ricordati abitualmente con il termine generico di *magistri*⁵.

La riscoperta di una piena dignità della figura dell'architetto si registra a partire dal Duecento, nell'ambito della filosofia scolastica. Questa nuova interpretazione si deve a due fattori d'ordine culturale: la riscoperta dell'origine greca del termine, soprattutto tramite la mediazione di Aristotele, e la diffusione del *De architectura* di Vitruvio. Il trattatista romano conosce infatti una certa fortuna nel tardo medioevo e risulta noto a diversi maestri universitari, soprattutto di ambito parigino, che lo utilizzano non soltanto in riferimento all'architettura ma anche ad altre discipline, come l'astronomia e la costruzione di macchine⁶. D'altra parte, la conoscenza degli auto-

ri greci, mediati dal mondo arabo, aveva aumentato l'interesse e le riflessioni nei diversi ambiti del sapere tecnologico. La dignità professionale della figura dell'architetto era quindi ormai riconosciuta nell'età gotica e il manoscritto di Villard de Honnecourt rimane la testimonianza più chiara di tale consapevolezza⁷. Dopo questa premessa, che riassume in breve un percorso semantico in realtà più complesso, possiamo tentare di riconoscere le fonti che Dante utilizza per la sua affermazione nel passo del *De monarchia*. Tale esplorazione sarà anche utile per approfondire l'immagine dell'architetto nella cultura scolastica dell'età gotica.

Occorre subito ricordare che, sebbene alcuni studiosi abbiano privilegiato l'autorità di Alberto Magno per il riconoscimento della dignità dell'architetto nella filosofia del Duecento⁸, a ben vedere si tratta di un'idea condivisa dai pensatori più importanti, perché alla base c'era l'autorità di Aristotele. Cominciamo con un passo tratto da un'opera minore di Tommaso d'Aquino, le *Sententiae Metaphysicae*, che rende esplicito il ricorso all'etimologia (sebbene Tommaso possedesse una conoscenza soltanto lessicale del greco): "Sciendum est, quod architector dicitur quasi principalis artifex: ab *archos* quod est princeps, et *techne* quod est ars"⁹. È l'etimologia corretta del termine quindi che impone la preminenza dell'architetto, riconosciuto come "principalis artifex". Come si vede è lo stesso concetto che esprime Dante nel passo in questione. Ben più nota negli ambienti scolastici invece era un'affermazione analoga formulata in una delle opere maggiori dell'Aquinate, la *Summa contra Gentiles*, che dichiara: "Unusquisque legis capax suscipit legem a quo ad finem perducitur, sicut inferior artifex ab architectone et miles a duce exercitus"¹⁰. Dunque l'architetto è superiore al semplice *artifex* (che qui potremmo tradurre con "artigiano") perché conosce i principi finalistici, le leggi della sua arte, così come il coman-

dante è superiore al soldato in un esercito. È probabilmente questo l'autorevole passo che Dante aveva in mente quando ha formulato il suo giudizio (ricorre il medesimo sintagma "inferior artifex ab architecto"), considerando l'importanza della *Summa contra Gentiles* per la sua formazione filosofico-teologica e il fatto che, nel libro precedente del *De monarchia*, aveva citato a memoria un'altra argomentazione tratta dalla stessa opera di Tommaso¹¹.

Per arricchire il nostro quadro però, e comprendere meglio la fortuna del termine *architetctus* nella scolastica della seconda metà del Duecento, è utile richiamare anche le analoghe affermazioni di Alberto Magno. Il maestro di Colonia sviluppa riflessioni interessanti sul nostro tema, e in un passo della *Metafisica* dichiara:

Architectus magis participat ipsum quam usualis qui manu artifex vocatur, eo quod manu utitur ad opus apotelesmate quod praeparavit artifex, sicut miles utitur gladio qui praeparatur a fabro ferrario, non considerans in eo nisi speciem et actum: et sic speculativae scientiae magis sapientiae nomen participant quam activae¹².

Si argomenta qui l'idea che l'architetto, in virtù della sua conoscenza dei principi dell'arte, è superiore all'*artifex*, che utilizza l'abilità della mano per la sua attività, come il soldato utilizza bene la spada, ma è merito del fabbro l'averla forgiata. La superiore dignità dell'architetto è ripresa poi in altri passi di Alberto, che si spinge a definire lo stesso Creatore del mondo, in riferimento al passo paolino, come "sapiens architectus Deus gloriosus"¹³, e attribuisce anche a san Pietro, con un'immagine ricca di fascino, il ruolo di "Ecclesiae architectus"¹⁴, come primo edificatore di tutte le comunità cristiane.

Oltre alla testimonianza dei due grandi maestri, dobbiamo ricordare che l'argomento della superiorità dell'architetto sugli altri costruttori era una similitudine ampiamente utilizzata nella scolastica dell'epoca. Le ricorrenze più significa-

tive si distinguono nelle opere di argomento politico ed ecclesiologico. Così Giacomo da Viterbo, nel trattato *De regimine christiano*, aveva dichiarato "Ita se habet spiritualis potestas ad temporalem, sicut ars architectonica ad subservientem"¹⁵, con un riferimento interessante non tanto all'architetto, quanto all'*ars architectonica*, superiore alle altre arti implicate nella costruzione, sottoposte alla sua autorità. Allo stesso modo Agostino d'Ancona, considerando le differenze tra la potestà dei chierici e quella dei laici, proponeva un'immagine simile: "Ars domificativa [l'arte di costruire una *domus*], que habet ipsam domum pro fine, imperat arti inferiori"¹⁶.

In definitiva, quindi, Dante nel passo del *De monarchia* non fa che utilizzare una similitudine molto comune nell'ambito della cultura scolastica del suo tempo. Sebbene la data di composizione del trattato politico dell'Alighieri sia ancora, come ricorda Contini, "fra le più controverse che offra la filologia dantesca"¹⁷, è ormai condivisa la sua collocazione agli anni centrali dell'esilio, in diretto rapporto con la discesa di Arrigo VII in Italia (1311-1313). A quell'epoca tutte le opere che abbiamo ricordato di Tommaso, di Alberto e degli altri autori, costituivano un patrimonio comune e condiviso della filosofia più aggiornata.

A questo punto potremmo tentare qualche riflessione ulteriore, in rapporto alla cultura architettonica del tempo di Dante. Se dalle aule delle università medievali ci trasferiamo nell'ambito dei cantieri e della prassi operativa dei costruttori, possiamo constatare che il termine *architectus* era quasi del tutto assente. Nella documentazione amministrativa di ambito comunale (il settore delle fonti più importante per comprendere il lavoro delle maestranze attive in Italia tra XIII e XIV secolo) il termine con cui veniva abitualmente designato quello che oggi definiamo un "architetto" era quello di *caputmagister*. Con tale qualifica i documenti ufficiali indicavano il

⁴ I. HISPALENSIS, *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum, libri XX*, II, editio W.M. Lindsay, Oxford 1911, XIX, 8; cfr. anche C. Tosco, *Isidoro di Siviglia e l'architettura dell'alto medioevo*, "Studi storici", 34, 1993, 1, pp. 95-124.

⁵ C. Tosco, *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Roma 1997.

⁶ S. SCHULER, *Vitruv in Mittelalter. Die Rezeption von "De architectura" von der Antike bis in die frühe Neuzeit*, Köln-Weimar-Wien 1999, e C. Tosco, *Vitruvio in età gotica*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, atti del convegno internazionale (Genova, 5-8 novembre 2001), a cura di G. Ciotta, I, Genova 2003, pp. 306-316.

⁷ Per una rilettura recente dell'opera di Villard: J. WIRTH, *Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle*, Genève 2015; la bibliografia aggiornata sull'architetto francese è pubblicata on line nel sito *Villardman.net* (www.avista.org/villard/archived-villardman-net-bibliography; consultato il 22 settembre 2021).

⁸ Così R. ASSUNTO, *Architettura*, in *Enciclopedia dantesca*, I, Roma 1970, pp. 351-352: 351.

⁹ SANCTI THOMAE AQUINATIS, *In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis expositio*, editio M.R. Cathala, R.M. Spiazzi, Taurini-Romae 1971, lib. I, lect. 1, n. 26.

¹⁰ SANCTI THOMAE AQUINATIS, *Sancti Thomae de Aquino Opera omnia*, XIII (*Summa contra gentiles*), Romae 1918, III, p. 114; si noti l'impiego di *architecton*, che si presenta come un calco del termine greco corrispondente.

¹¹ *De monarchia*... cit., II, IV, 1, p. 90. La citazione tratta dalla *Summa contra Gentiles* non è corretta, probabilmente perché Dante riporta il passo di Tommaso a memoria.

¹² ALBERTUS MAGNUS, *B. Alberti Magni Ratisbonensis episcopi, ordinis praedicatorum, Opera omnia*, 6 (*Metaphysicorum lib. 13*), editio A. Borgnet, Parisiis 1890, lib. I, tract. 1, cap. 11, p. 21b.

¹³ ALBERTUS MAGNUS, *B. Alberti Magni Ratisbonensis episcopi, ordinis praedicatorum, Opera omnia*, 29 (*Commentarii in IV Sententiarum*), editio A. Borgnet, Parisiis 1894, lib. III, dist. 14, art. 5, p. 263b.

¹⁴ *Ivi*, lib. III, dist. 25, art. 8, p. 486b.

¹⁵ *Le plus ancien traité de l'Église. Jacques de Viterbe De regimine christiano (1301-1302)*, édition H.X. Arquillière, Paris 1926, p. 236.

¹⁶ AGOSTINO D'ANCONA, *Tractatus brevis de duplici potestate praelatorum et laicorum*, in *Die Publizistik zur Zeit Philipps des Schönen und Bonifaz VIII*, herausgegeben von R. Scholz, Stuttgart 1903, pp. 486-501: 498.

¹⁷ G. CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze 1976, p. 501; sulla cronologia dell'opera il bilancio critico più aggiornato è di P. CHIESA, A. TABARRONI, *Introduzione al De monarchia*, in *Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, IV (*Monarchia*), a cura di P. Chiesa, A. Tabarroni, Roma 2013, pp. LX-LXVI.

¹⁸ J. WIENER, *Lorenzo Maitani und der Dom von Orvieto: eine Beschreibung*, Petersberg 2009, p. 41. In Italia meridionale invece si afferma il termine analogo di *prothomagister*, documentato a partire dai cantieri promossi da Federico II e in seguito nell'età angioina: H. BRESCH, L. SCIASCIA, *All'ombra del grande Federico. Riccardo da Lentini architetto*, Palermo 2016, p. 32.

Fig. 2 Arnolfo di Cambio, Badia Fiorentina, Firenze. Facciata tergale (foto Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut; fotografo H. Lotz-Bauer).



professionista posto dall'autorità pubblica a capo di un cantiere, con il compito di dirigere le opere e di organizzare con autorità il lavoro delle diverse maestranze. Tra i tanti documenti che si potrebbero citare, ricordiamo soltanto, negli stessi anni di redazione del *De monarchia*, il contratto di affidamento dei lavori per il duomo di Orvieto a Lorenzo Maitani, siglato il 16 settembre del 1310, dove al maestro senese veniva riconosciuto il ruolo di "universalis caputmagister ad fabricam"¹⁸.

La distanza tra l'immagine letteraria e la prassi di cantiere non si rivela però così decisiva. A ben vedere il termine *caputmagister* esprime lo stesso concetto di quello aulico di *architectus*, con-

diviso da Dante e dalle sue fonti scolastiche: un esperto nell'arte del costruire che si pone a capo degli altri artefici, con un ruolo preminente e direttivo. Con le sue parole l'Alighieri quindi sembra descrivere una realtà effettivamente operante nei cantieri della sua epoca. È utile infatti ricordare che negli anni intorno al 1300 si erano imposte nelle grandi imprese edilizie, promosse dai comuni italiani, figure di alta professionalità, che venivano pubblicamente riconosciute e contese tra le città maggiori, con onorari di notevole impegno finanziario. Basti ricordare a proposito maestri del calibro di Nicola e Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio, Lorenzo Maitani, Giotto e fra' Bevignate. Questa tendenza all'af-

¹⁸ Sulla "progettazione corale" del pieno Trecento: V. ASCANI, *Modalità progettuali e fasi di controllo nell'edilizia monumentale di età gotica nell'Italia comunale: da Arnolfo di Cambio caputmagister alla progettazione corale*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, atti del convegno internazionale (Firenze-Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006), a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2006,

fermazione di un solo maestro verrà ridimensionata verso la metà del Trecento, soprattutto a Firenze, quando si diffonderà una prassi amministrativa diversa, che preferirà piuttosto affidare a commissioni miste, composte da professionisti di varie competenze, la gestione delle grandi opere pubbliche¹⁹. All'epoca di Dante prevaleva ancora la scelta di "un uomo solo al comando" per la direzione dei lavori, e il passo del *De monarchia* sembra riflettere proprio questa situazione.

Del resto è bene ricordare che Dante non era soltanto un uomo di lettere, ma anche un politico, e che nella sua sfortunata carriera al comune di Firenze aveva assunto, per breve tempo prima dell'esilio, un impegnativo compito amministrativo nel settore dell'edilizia pubblica. Sappiamo infatti che il 28 aprile del 1301 i sei ufficiali deputati a far rispettare i diritti del comune avevano incaricato Dante di dirigere i lavori di rettifica di una strada importante nel sistema urbano di Firenze²⁰. Si trattava della via detta di San Procolo, che dalle mura cittadine portava al borgo della Piagentina, proseguendo fino al corso del torrente Africo. L'incarico era delicato, e comportava delle scelte difficili, con l'esproprio di proprietà private, il taglio di alberi e la demolizione di strutture abitative che rendevano tortuoso il tracciato. Svolgendo quell'ufficio pubblico, Dante si era certamente rapportato con la realtà dei cantieri del suo tempo e con l'apporto professionale delle maestranze assunte dal comune per eseguire i lavori.

Infine è bene ricordare che all'epoca l'architettura di Firenze era dominata da un maestro dall'autorità indiscussa: Arnolfo di Cambio (fig. 2)²¹. Il cantiere per la ricostruzione del duomo era in piena attività e Arnolfo era stato dichiarato nel documento d'incarico dei lavori "Capudmagister laborerii et operis ecclesiae Beate Reparate"²². Con ogni probabilità Dante aveva personalmente conosciuto il maestro, e apprezzato le sue capacità, sebbene non lo menzioni

mai nelle sue opere. Lo stesso Arnolfo si era definito con orgoglio "architectus", ricorrendo alla qualifica al centro della nostra indagine che, come abbiamo visto, non era abitualmente utilizzata dai professionisti della sua epoca. Il titolo compariva a chiare lettere in un monumento d'eccezione: la tomba di Bonifacio VIII che il papa aveva affidato ad Arnolfo nella basilica di San Pietro²³. La tomba monumentale, addossata alla controfacciata, è oggi scomparsa insieme alla basilica, ma la sua struttura è documentata da descrizioni anteriori alla demolizione, mentre i resti del corredo scultoreo sono conservati nelle Grotte Vaticane. La firma epigrafica, perduta in originale ma trascritta nel Cinquecento, dichiarava: "Hoc opus fecit Arnolphus architectus". È una testimonianza che si colloca sulla linea che abbiamo tentato di sondare: la dignità dell'architetto era in piena affermazione nella cultura italiana del primo Trecento.

pp. 277-288.

¹⁹ Nuova edizione commentata delle opere di Dante, VII (*Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*), III (*Codice diplomatico dantesco*), a cura di T. De Robertis et al., Roma 2016, doc. 124, pp. 189-193. Per l'incarico pubblico e le sue difficoltà politiche: M. BARBI, *L'ufficio di Dante per i lavori di via S. Procolo*, in ID., *Problemi di critica dantesca. Seconda serie (1920-1937)*, Firenze 1941, pp. 385-414, e da ultimo A. BARBERO, *Dante*, Bari-Roma 2020, pp. 145-146.

²¹ C. TOSCO, *L'architettura italiana nel Duecento*, Bologna 2021, pp. 341-343. La ricostruzione della Badia è una delle opere più importanti attribuite ad Arnolfo di Cambio, e le recenti indagini dendrocronologiche sulle travi del tetto hanno confermato la datazione proposta da Vasari. La nuova chiesa era in funzione a partire dal 1291 e quindi Dante ebbe modo di vedere il termine dei lavori prima di lasciare per sempre Firenze. La Badia sorgeva di fronte al palazzo del Podestà e al palazzo del Popolo, all'epoca in corso di ristrutturazione con i lavori di accorpamento che avrebbero portato alla formazione di un unico blocco edilizio, poi detto del Bargello. Dal palazzo del Podestà, Cante Gabrielli da Gubbio pronunciò il 10 marzo del 1302 la condanna a morte per rogo di Dante e di altri suoi concittadini. È interessante ricordare che lo stesso Cante, rientrato in Umbria, promosse la nuova costruzione delle sedi pubbliche di Gubbio, distinguendo però nettamente il Palazzo del Popolo da quello del Podestà, con due blocchi edilizi affrontati sulla medesima piazza. La direzione dei lavori venne poi affidata, a partire dal 1337, ad Angelo di Orvieto, una delle figure di architetti più significative nell'Italia del primo Trecento.

²² *Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato*, a cura di C. Guasti, Firenze 1887, p. 20, doc. 24 (primo aprile 1300).

²³ A.M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio nella Basilica di San Pietro*, in *L'architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 7-10 novembre 1995), a cura di G. Spagnesi, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 25-30, 1995-1997, pp. 45-62.

L'ARCHITETTURA FIORENTINA 'VISIBILE' A DANTE (1265-1301) FRA CONSERVAZIONE E PROGRESSO

The dialectic between tradition and innovation is undoubtedly a powerful engine of the creative process, which makes every discourse on Dante and his time always current. In the period between 1265 and 1301 the process for defining the identity of the city and the renewal of culture was underway in Florence. In those same years Dante and Arnolfo di Cambio were facing problems of language, just as the urban landscape was being subjected to a partial replacement and an apparently limitless progressive accumulation. The new public spaces favoured a reflection on the view of the buildings, which are imposing not only in terms of size or height, but also as a result of their measured and meditated relationship with the void that surrounds them. Most of the monumental buildings were conceived and built during the last years of the century, at the height of the Popolo regime. The focus is on the isolation and unity of public (palaces, prison) and religious (convents) complexes with the involvement of masters equipped with new instruments (drawing, tools) useful for design and executive control. The new conception of space and the relationship between public and private produces unprecedented solutions: straight and 'perspective' streets, entrance halls to palaces, vast unitary basilicas. The construction and renewal of small private buildings brought about the replacement of the stony and wooden image of the city with one softened by plaster, brick and greenery.

In vista del settimo centenario della morte, la figura di Dante ha ricevuto nuova attenzione. Gli studi, alimentati da un certo distacco antiideologico in sintonia coi tempi correnti, presentano l'uomo Durante Alighieri realisticamente disponibile al compromesso e pienamente inserito nelle variabili dinamiche del potere¹. La sua estrazione sociale – da una famiglia radicata ma di poca rilevanza politica – e l'appartenenza partitica – a uno schieramento di recente affermazione e animato da ideali progressisti e antiautoritari, se non ancora pienamente democratici – appaiono in forte contraddizione, come il suo stesso matrimonio.

In una società violenta e dinamica la sopravvivenza delle istituzioni è sempre messa in pericolo: fisicamente nei loro rappresentanti, funzionalmente da altre forme concorrenti o sostitutive. La dialettica fra tradizione – pur di recente origine, non più di due o tre generazioni come fra Durante e Cacciaguada – e innovazione – propugnata dagli *homines novi* e dai giovani – è senz'altro un potente motore del processo creativo, che rende sempre attuale ogni discorso su Dante e il suo tempo.

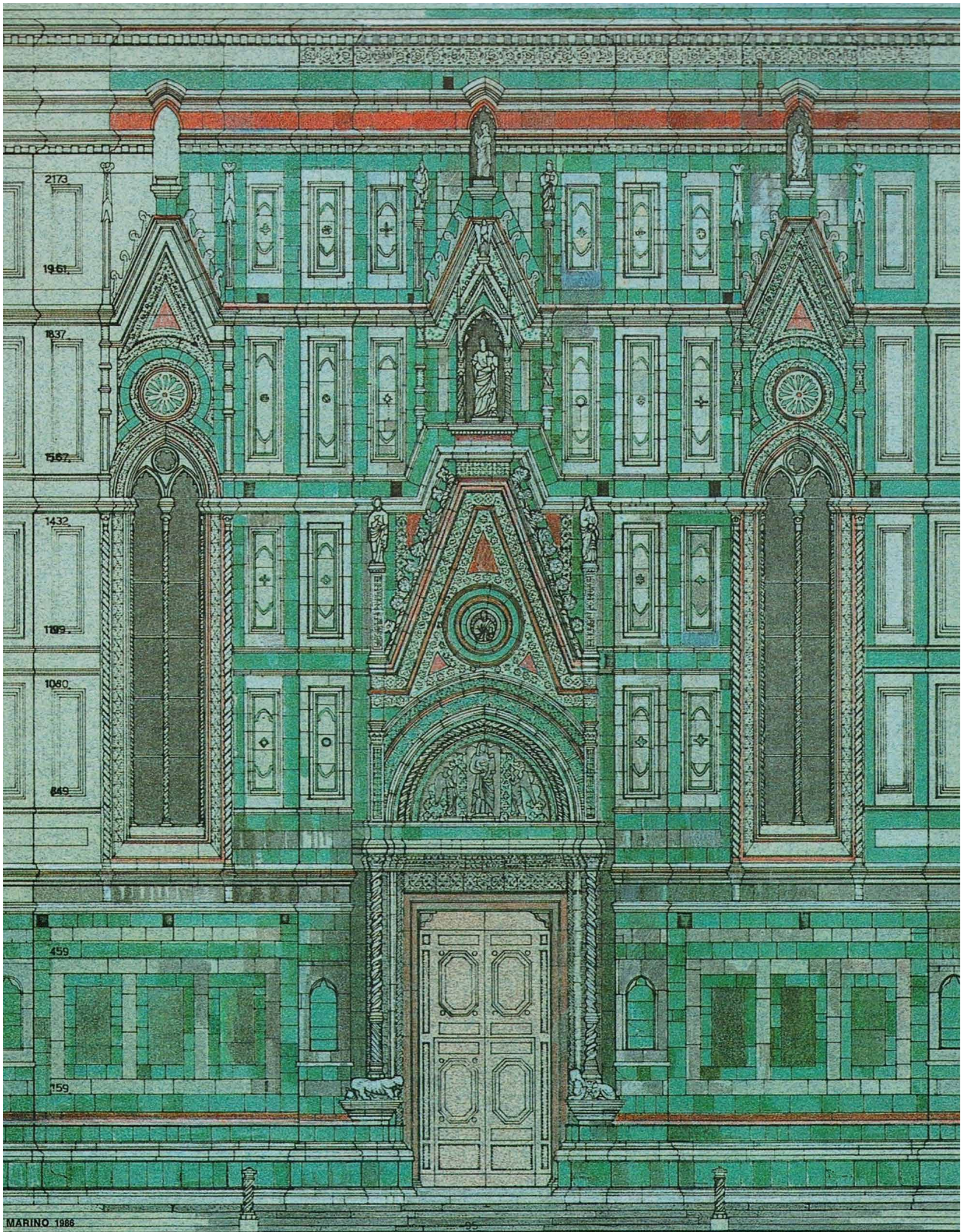
Qui, in particolare, ci si vuole occupare del rinnovamento del linguaggio architettonico a Firenze negli anni in cui il Sommo Poeta può fre-

quentare la città; dal 1265 al 1301: trentasei anni di definizione dell'identità cittadina e di profondo rinnovamento della cultura.

Il tema non apparirà nuovo: le celebrazioni arnolfiane (2002-2010) hanno già rilanciato la questione del passaggio dal romanico al gotico², della crescita quantitativa e qualitativa della città³, del rinnovamento tecnico e linguistico⁴. Infatti, i tempi di Dante sono esattamente gli stessi dell'attività di Arnolfo⁵ anche se i due, pur convergendo su Firenze, non si muovono nello stesso ambiente politico e culturale. Nei rispettivi campi essi affrontano problemi simili: la costruzione di una lingua nazionale – lo “stil novo”⁶ – capace di ogni contenuto, di ogni sfumatura espressiva e di ogni tono del discorso, l'elaborazione di un linguaggio elevato, strutturalmente utile al pensiero politico nonché filosofico e teologico. Se il primo obiettivo pertiene di più ad Arnolfo scultore, il secondo può dirsi perseguito anche in architettura, per quanto su questo versante l'artista colligano risultati ancora piuttosto evanescente⁷. Le ricerche più recenti, meno intense che negli anni delle celebrazioni, hanno però messo a punto problemi di contesto o di dettaglio della sua opera, con prevalente riferimento ai cantieri fiorentini⁸. La questione attribuita dei grandi monumenti del tardo Duecento

fiorentino e centroitaliano sembra temporaneamente accantonata, ma l'interesse nei confronti della loro consistenza materiale e formale non è ovviamente venuto meno, anzi: nell'ultimo decennio si sono accumulati studi monografici che hanno rivelato nuovi aspetti quantitativi e qualitativi sia delle grandi fabbriche sia del tessuto edilizio di età arnolfiana.

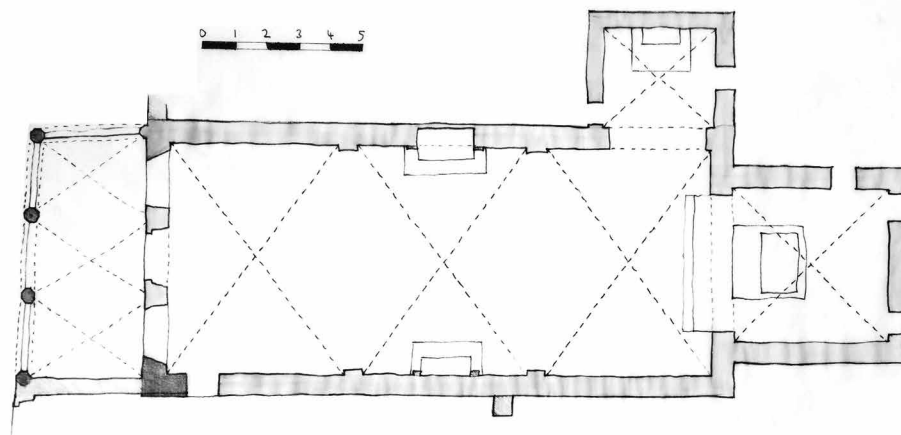
La concentrazione di iniziative e di personalità artistiche di assoluto livello (non dobbiamo dimenticare il ruolo di Cimabue e di Giotto) ha più volte suggerito un confronto fra la Firenze di Dante e l'Atene di Pericle, non senza una buona dose di retorica celebrativa⁹. Al di là dell'enfasi, è questo un periodo di veloce cambiamento culturale la cui portata non è sfuggita a Dante che lo sottolinea con le famose terzine sull'avvicendamento dei maestri nella pittura e nella miniatura in parallelo a quelli nella letteratura¹⁰. D'altra parte, i versi danteschi offrono spazio all'interpretazione: non è chiaro se si tratti di una mera constatazione del mutamento dei tempi e del gusto¹¹ e della caducità del successo o anche di un giudizio di valore (nostalgico piuttosto che rivoluzionario)¹². Fatto sta che le arti vi vengono mostrate come un fenomeno umano assai mutevole alle cui acquisizioni e innovazioni se ne sovrappongono o sostituiscono continuamente altre.



pagina 39

Fig. 1 Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze.
Rilievo del fianco settentrionale (da L. MARINO, *S. Maria del Fiore: rilievi, documenti, indagini strumentali, interpretazione il corpo basilicale*, a cura di G. Rocchi et al., Milano 1988, copertina del volume).

Fig. 2 Chiesa di San Jacopo in campo Corbolini, Firenze.
Pianta dello stato attuale (elaborazione M. Frati).



¹ Cfr. A. BARBERO, *Dante*, Bari-Roma 2020.

² *Firenze prima di Arnolfo: retroterra di grandezza*, atti del ciclo di conferenze (Firenze, 14 gennaio 2014-24 marzo 2015), a cura di T. Verdon, Firenze 2016.

³ *Arnolfo di Cambio urbanista*, a cura di E. Guidoni, Roma 2003; I. MORETTI, C. NENCI, G. PINTO, *La Toscana di Arnolfo: storia, arte, architettura, urbanistica, paesaggi*, Firenze 2004; *Città e architettura: le matrici di Arnolfo*, a cura di M.T. Bartoli, S. Bertocci, Firenze 2004; *S. Maria del Fiore e le chiese fiorentine del Duecento e del Trecento nella città delle fabbriche Arnolfiane*, a cura di G. Rocchi Coopmans De Yoldi, Firenze 2004; *La Toscana ai tempi di Arnolfo*, atti del convegno di studi (Colle di Val d'Elsa, 22-24 novembre 2002), a cura di C. Bastianoni, G. Cherubini, G. Pinto, Firenze 2005; *S. Maria del Fiore: teorie e storie dell'archeologia e del restauro nella città delle fabbriche Arnolfiane*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Firenze 2006; R. STOPANI, *Firenze prima di Arnolfo: città e architettura dall'XI secolo alla metà del Duecento*, Firenze 2014.

⁴ *Arnolfo: alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, 21 dicembre 2005-21 aprile 2006), a cura di E. Neri Lusanna, Firenze 2005; A. TOMEL, *Arnolfo di Cambio*, Firenze 2006; I. KRÜGER, *Arnolfo di Cambio als Architekt und die Stadtbaukunst von Florenz um 1300*, Worms 2007; *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, atti del convegno internazionale (Firenze-Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006), a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2006; *Arnolfo's Moment*, acts of an international conference (Florence, 26-27 maggio 2005), edited by D. Friedman, Florence 2009.

⁵ A.M. D'ACHILLE, *Bibliografia Arnolfiana*, Cinisello Balsamo 2006.

⁶ Secondo la felice locuzione, ovviamente mutuata dalla letteratura, di A.M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio e lo "stil novo" del gotico italiano*, Firenze 1980; A.M. D'ACHILLE, *Angiola Maria Romanini e Arnolfo di Cambio*, "Arte medievale", n.s., II, 2003, 2, pp. 87-100.

⁷ K. FREY, *Arnolfo di Cambio architetto è da identificare collo scultore Arnolfo fiorentino?*, Castelfiorentino 1893; A.M. ROMANINI, *Arnolfo "architectus"*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci 1994, pp. 71-94. Da ultimo, M. MEDICA, *Arnolfo di Cambio architetto e scultore*, in *Medioevo*, a cura di U. Eco, III (Castelli, mercanti, poeti), Milano 2011, pp. 638-642.

⁸ Per un aggiornamento critico all'ultimo decennio, D. FRIEDMAN, *Who designed the plan of the Florentine new town of San Giovanni Valdarno (1299)?*, "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico", XIX-XX, 2009-2010, 37-40, pp. 21-34; E. NERI LUSANNA, *Des vestiges au projet d'Arnolfo: réflexions autour des portails perdus de la cathédrale de Florence*, in *Mise en oeuvre des portails gothiques: architecture et sculpture*, actes du colloque (Amiens, 19 gennaio 2009), édition I. Kasarska, Paris 2011, pp. 65-78; F. CERVINI, *Né scultura né pittura: un esperimento "Arnolfiano" di decorazione architettonica*, "Ricerche di storia dell'arte", CII, 2010, pp. 5-12; G. FATTORINI, T. BARBARA DI GRAVELLONA, *Arnolfo di Cambio*, *Tino di Camaino e il duomo di Firenze*, Munich 2015; M. RICHETTI, *Il San Pietro di Arnolfo e altre tracce della basilica medievale*, in *La basilica di San Pietro*, a cura di P. Iacobone, Forlì 2015, pp. 131-143; I. MORETTI, *Aspetti dell'architettura toscana al tempo di Arrigo VII*, "Erba d'Arno", 2018, 152-153, pp. 22-35.

⁹ *Firenze: "l'Atene d'Italia"*, Milano 1925; S. ROGARI, *Firenze da capitale del Granducato ad Atene d'Italia*, "Nuova antologia", CXLIX, 2014, 2269, pp. 245-259.

Anche il paesaggio urbano – costituito di pieni e vuoti, di edifici e giardini – è soggetto a un progressivo accumulo e a una parziale sostituzione. In età medievale, e in particolare nei due decenni precedenti la nascita di Dante, il processo è accelerato dalle demolizioni giudiziarie¹³, talvolta con la perdita precoce di monumenti clamorosamente grandiosi e innovativi, come il palazzo dei Tosinghi a Firenze¹⁴. La città non sembra avere limiti fisici: le torri raggiungono quantità e densità impressionanti (circa 250 in meno di un kilometro quadrato)¹⁵ e altezze vertiginose, le vecchie mura comunali (1172-1175) appaiono ormai decisamente superate per dimensioni e consistenza, mentre le nuove constano solo del labile circuito geometrico segnato puntualmente dalle porte principali (1284) e da quelle secondarie (1299) legate da deboli difese in materiali deperibili (fossati, steccati). Firenze è orgogliosamente e ottimisticamente proiettata verso il futuro: le nuove cortine sono un obiettivo dimensionale da raggiungere, e le strade suggeriscono direzioni centrifughe. Queste ultime, più che le mura¹⁶, si propongono in forme innovative: dritte, larghe, innestate su snodi visivi (trivi e quadrivi segnati da colonne o altri elementi d'arredo)¹⁷.

I nuovi spazi pubblici – strade, slarghi, piazze ampie e regolari – favoriscono una riflessione sull'affaccio degli edifici, che non si impongono solo per la loro mole o la loro altezza, ma anche per un rapporto misurato e meditato con l'intorno vuoto. Già fra XII e XIII secolo si sono realizzate facciate su aree libere che ne consentono la contemplazione: San Miniato al Monte¹⁸, Santa Trinita¹⁹, Palazzo Tosinghi al Mercato Vecchio (distrutto nel 1248) presentano dei veri e propri schermi, autonomi dall'organizzazione interna dei volumi retrostanti (come invece i

Santi Apostoli, San Remigio, Santa Maria Maggiore) e non mediati da corpi aggiuntivi (come invece i portici di Santa Reparata, San Pier Maggiore, San Salvi) fingendo in filigrana o in rilievo una griglia di logge sovrapposte.

Le purghe contro i fuorusciti (1248, 1258, 1260, 1267)²⁰ forniscono con i loro corollari guasti giudiziari, di cui resta l'impressionante elenco delle ultime distruzioni²¹, continue occasioni di rinnovamento del patrimonio edilizio urbano, in termini sia quantitativi sia qualitativi. Le nuove costruzioni monumentali riguardano soprattutto chiese di medie dimensioni lungo le nuove direttrici di espansione della città: Santa Maria dei Servi, costruita fra il 1265 e il 1288 in sostituzione del precedente oratorio (1251-1262)²², Sant'Ambrogio delle benedettine, in costruzione nel 1266²³, Santa Maria del Carmine, fondata nel 1268²⁴, San Jacopo in campo Corbolini, realizzata dai templari fra il 1256 e il 1279²⁵. Si tratta di aule uniche con una o più scarselle (fig. 2), secondo un modello già adottato in città (Ognissanti entro il 1257)²⁶ a cui si conforma, non senza difficoltà topografiche, anche la ristrutturazione della chiesetta romanica di San Procolo (1278)²⁷. In un panorama urbano ancora slabbrato e costipato spiccano, per ambizione e innovazione, le grandi iniziative dei palazzi gentilizi – dei guelfi Mozzi e Frescobaldi, realizzati oltr'Arno fra il 1266 (loro rientro in città) e il 1273 (ospitalità offerta negli edifici)²⁸ – delle chiese conventuali – dei domenicani di Santa Maria Novella, ricostruita probabilmente a partire dagli stessi anni²⁹ – e delle infrastrutture pubbliche – il Ponte Vecchio, una *platea* commerciale su nove arcate fiancheggiata da botteghe fin dal 1280³⁰.

Con il nuovo regime oligarchico e corporativo (1282-1292)³¹, che progetta la frontiera dell'ul-



Fig. 3 Bargello, Firenze. La porta su via della Vigna Vecchia, 1296 (foto M. Frati).

tima cerchia di mura (1284), si assiste a un veloce susseguirsi di grandi lavori, i primi dei quali sono di iniziativa pubblica: la (perduta) loggia di Orsanmichele (1284-1287) con dieci pilastri in pietra³² che reggono presumibilmente quattro campate in linea, la chiesa della Badia Fiorentina (1284-1291)³³ con l'antistante palazzo del Capitano del Popolo (1285-1287)³⁴ e la sistemazione esterna del Battistero (piazza nel 1289, spigoli nel 1293, basamento nel 1296)³⁵, già incessantemente sottoposto a revisioni e ornamentazioni interne³⁶.

Le principali famiglie del popolo grasso non sono da meno e avviano la costruzione dei loro sontuosi palazzi: i Peruzzi sui resti dell'anfiteatro

romano (1283-1289)³⁷, i Cerchi accorpando torri e case (entro il 1292)³⁸, gli Spini impiegando il terreno devastato dall'alluvione del 1288 e fortificando il lungarno presso il ponte Santa Trinita³⁹. Caratteristiche comuni sono le ampie e regolari aperture, le dimensioni imponenti, il rivestimento bugnato, gli spazi vasti, a prescindere dalle diverse condizioni di visibilità e fondazione. Come luogo di riunione della consorteria e di dialogo con lo spazio pubblico tutti sono dotati di un portico o di un atrio sufficientemente vasto da ben accogliere la clientela e squadernare il fasto dei proprietari.

La maggior parte degli edifici monumentali viene però concepita e realizzata negli ultimi an-

¹⁰ Purg. XI, 94-99. Sul testo, cfr. D. GIORGI, *L'esordio della celebrazione di Giotto*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", s. 5, IX, 2017, 1, pp. 209-218, 294. Sul rapporto fra Dante e le arti visive, A. MONCIATTI, "Figurando il Paradiso": appunti per le arti del visibile e Dante, "Libri & documenti", XL-XLI, 2014-2015, 2, pp. 249-259; M. TRACHTENBERG, *Dante and the moment of Florentine art*, in *Art and experience in Trecento Italy*, conference proceedings (New Orleans, 10-12 novembre 2016), edited by F. Holly, S. Wilkins, Turnhout 2018, pp. 19-27; L. PASQUINI, "Pigliare occhi per aver la mente". Dante, la "Commedia" e le arti figurative, Roma 2020; *Con gli occhi di Dante. L'esperienza visiva nella Divina Commedia*, a cura di S. Corsucci, M. Frati, Sofia 2021.

¹¹ R. LONGHI, *Postilla all'apertura sugli umbri*, "Paragone", XVI, 1966, 195, pp. 3-8.

¹² M. BONICATTI, *Giotto*, in *Enciclopedia dantesca*, III, Roma 1971, pp. 176-178.

¹³ Cfr. la nota 20.

¹⁴ G. VILLANI, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma 1990-1991, I, p. 319 (lib. VII, rub. 33).

¹⁵ R. DAVIDSOHN, *Firenze ai tempi di Dante*, Firenze 1929, p. 452. Cfr. P. BARGELLINI, E. GUARNIERI, *Firenze delle torri*, Firenze 1973; L. MACCI, V. ORGERA, *Architettura e civiltà delle torri. Torri e famiglie nella Firenze medievale*, Firenze 1994; L. MERCANTI, G. STRAFFI, *Le torri di Firenze e del suo territorio*, Firenze 2003; F. CRIMALDI, *Le «case-torri» di Firenze. Itinerari storici e turistici*, Firenze 2005; A. FAVINI, *Medioevo nascosto a Firenze: case-torri e monumenti "minori" della città tra XI e XIV secolo*, Empoli 2012.

¹⁶ R. MANETTI, M. POZZANA, *Firenze: le porte dell'ultima cerchia di mura*, Firenze 1979; M. FRATI, *L'ultima cerchia dopo Arnolfo: un progetto di ricerca*, "Bollettino della Società di studi fiorentini", XVIII-XIX, 2009-2010, pp. 91-97.

¹⁷ Una delle prime è la via 'maggior' (Maggio) oltr'Arno (1257). R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Berlin 1896-1908, IV, p. 519.

¹⁸ G. TIGLER, *Toscana romanica*, Milano 2006, p. 163; N. MATTEUZZI, *Proposte per una cronologia delle opere fiorentine ad intarsio del XII secolo*, in *Il colore nel Medioevo, arte, simbolo, tecnica: tra materiali costitutivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea*, atti delle giornate di studi (Lucca, 24-26 ottobre 2013), a cura di P.A. Andreuccetti, D. Bindani, Lucca 2016, pp. 159-176.

¹⁹ E.D. PAGLIA, *Un passato romanico nella chiesa gotica di Santa Trinita a Firenze*, "Bollettino d'arte", s. 7, CI, 2016, 31, pp. 13-52.

²⁰ VILLANI, *Nuova Cronica...* cit., I, pp. 319, 360, 382, 438 (lib. VII, rub. 33, 65, 79; lib. VIII, rub. 15).

²¹ *Liber Extinctionum (Il libro degli Estimi An. MCCLXIX)*, a cura di O. Brattö, Göteborg 1956; *Il libro del chiodo: Archivio di Stato di Firenze*, a cura di F. Klein, Firenze 2004; R. DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz*, Berlin 1896-1927 (trad. it. *Storia di Firenze*, Firenze 1956-1968), II, pp. 856-860.

²² Il nuovo cantiere ha inizio nel 1265 durante l'interdetto della città; nel 1288 viene approntato il coro ligneo, a lavori evidentemente finiti. DAVIDSOHN, *Forschungen...* cit., IV, pp. 490-491; P. BERTONCINI SABATINI, *I primi due secoli: dal "tabernacolo di via" alla basilica tardo gotica*, in *La Basilica della Santissima Annunziata*, a cura di C. Sisi, I, Firenze 2013, pp. 27-41.

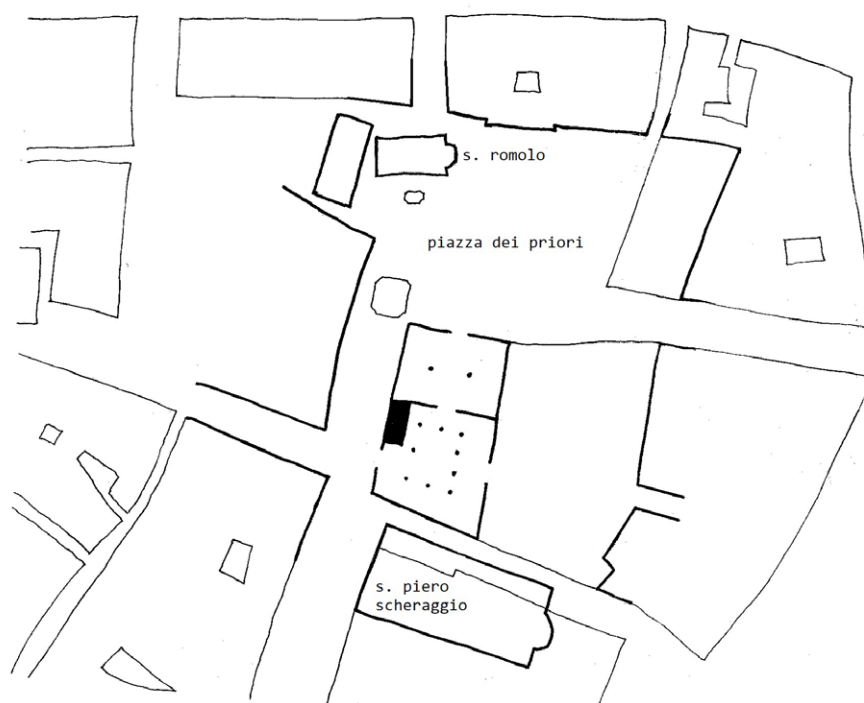
²³ Papa Clemente IV concede l'indulgenza plenaria a chi voglia contribuire al restauro della chiesa: M. FRATI, *Il culto delle reliquie gerosolimitane in Toscana e le modifiche spaziali degli organismi architettonici medievali*, "Rivista di Storia e Letteratura Religiosa", XXVII, 2001, pp. 201-229.

²⁴ DAVIDSOHN, *Forschungen...* cit., IV, p. 492.

²⁵ L. SEBREGONDI, *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze: percorsi storici dai Templari all'Ordine di Malta all'era moderna*, Firenze 2005. La chiesa appare agibile nel 1279: Archivio di Stato, Firenze (d'ora in avanti ASF), *Diplomatico*, Firenze, S. Donato in Polverosa o a Torri (benedettine), 1279 agosto 30.

²⁶ ASF, *Diplomatico*, Firenze, S. Caterina detta de' Covi (commendata), 1257 agosto 6; F. SOTTILI, "Vox super aquas intonuit": l'infinito cantiere di Ognissanti, in *San Salvatore in Ognissanti: la chiesa e il convento*, a cura di R. Spinelli, Firenze 2018, pp. 29-49.

Fig. 4 Piazza della Signoria, Firenze. Palazzo e piazza dei Priori (in grassetto) ai tempi di Arnolfo, sulla base degli acquisti del 1299-1307 (elaborazione M. Frati).



²⁷ La data è offerta da una lapide perduta: R. STOPANI, *Le Chiese Minori di Firenze*, II (San Procolo), Firenze 2002.

²⁸ DAVIDSOHN, *Storia...* cit., VII, pp. 490-492; F. SZNURA, *L'espansione urbana di Firenze nel dugento*, Firenze 1975, p. 107 nota 43.

²⁹ La posa della prima pietra è celebrata nel 1279, ma il cantiere potrebbe essere già aperto da tempo, come sostiene su base stilistica F. CERVINI, "Non racchiude l'indefinito gotico": l'orizzonte internazionale di una novella architettura, in *Santa Maria Novella: la basilica e il convento*, I (Dalla fondazione al tardogotico), a cura di A. De Marchi, Firenze 2015, pp. 37-85: 41-54. Negli stessi anni si costruisce il monastero cistercense di Settimo, a questo accomunato dalle ascendenze nicoliane della scultura e dall'uso (precoce per Firenze) della martellina dentata: M. FRATI, *I primi cistercensi in Toscana (XIII-XIV secolo): insediamento, architettura e decorazione fra innovazioni e adattamenti*, "Rivista cistercense", XXXIV, 2017, 1-2, pp. 5-86: 41-42. La conoscenza del cantiere duecentesco è facilitata dai lavori di G. ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, *Lo sviluppo dell'architettura fiorentina dal Duecento al Trecento*, in *S. Maria del Fiore e le chiese fiorentine...* cit., pp. 11-111: 55-69; L. BELLOSI, *I capitelli figurati del transetto di Santa Maria Novella*, ivi, pp. 113-132; S. FIAMMINGHI, *Santa Maria Novella. Indagini sulle murature del nucleo originario*, ivi, pp. 233-242.

³⁰ DAVIDSOHN, *Forschungen...* cit., IV, p. 441; ASF, *Diplomatico, Patrimonio Ecclesiastico*, 1299 ottobre 13 ("nella bottega che conduceva Feo di Dato, sul ponte Vecchio, Firenze").

³¹ Dopo l'istituzione dei priori delle arti (1282), l'accesso al priorato anche alle arti medie (1285) allarga la base di partecipazione popolare alle istituzioni.

³² DAVIDSOHN, *Forschungen...* cit., IV, p. 510. Cfr. VILLANI, *Nuova Cronica...* cit., III, p. 150 (lib. XII, rub. 67), secondo il quale i vecchi pilastri sono sottili, di mattoni e mal fondati.

³³ M. FRATI, *Progetto e percezione del palazzo pubblico nel tardo medioevo: il caso del Bargello di Firenze*, "Studi e Ricerche di Storia dell'architettura", II, 2018, 3, pp. 66-85: 74.

³⁴ A. YUNN, *The Bargello Palace: the invention of civic architecture in Florence*, London-Turnhout 2015.

³⁵ K. FREY, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Eine quellenkritische Untersuchung*, Berlin 1885, pp. 139-140, 144-145. Nel 1293 "si feciono intorno a San Giovanni i pilastri de' gheroni di marmi bianchi e neri per l'arte di Calimala, che prima era di macigni", come ricorda VILLANI, *Nuova Cronica...* cit., II, p. 14 (lib. IX, rub. 3).

³⁶ G. TIGLER, *Il Battistero di Firenze*, I, "Commentari d'arte", XXI, 2015, 60, pp. 5-22, 61; Id., *Il Battistero e il Pantheon*, in *Firenze prima di Arnolfo...* cit., pp. 35-53; M. FRATI, *Battisteri o cappelle palatine? Nuovi studi sulle grandi chiese a pianta centrale dell'XI secolo in Toscana: Arezzo, Lucca, Firenze*, "Studi e Ricerche di Storia dell'architettura", III, 2019, 6, pp. 22-37: 33-35.

³⁷ M. FRATI, *La committenza architettonica dei Peruzzi a Firenze (1283-1343)*, in *Architettura medievale: il Trecento. Modelli, tecniche, materiali*, atti del convegno internazionale (Torino, 2-4 dicembre 2019), a cura di S. Beltramo, C. Tosco, Sesto Fiorentino, in corso di stampa.

³⁸ B. PREYER, *Two Cerchi Palaces in Florence*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, edited by A. Morrough et al., II (Art, Architecture), Florence 1985, pp. 613-630; E. NERI LUSANNA, *Interni fiorentini e pittura profana tra Duecento e Trecento: Cacce e giostre a Palazzo Cerchi*, in *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 123-130.

³⁹ G. TROTTA, *Architettura e trasformazioni dal Duecento al Novecento*, in *Palazzo Spini Feroni e il suo museo*, a cura di S. Ricci, Milano 1995, pp. 43-93; *Un palazzo e la città*, catalogo della mostra (Firenze, 8 maggio 2015-3 aprile 2016), a cura di S. Ricci, R. Spinelli, Milano 2015. La casa degli Spini (1309) è chiamata palazzo (di Geri) nel 1316: cfr. ASF, *Diplomatico, Firenze, S. Donato in Polverosa o a Torri (benedettine)*, 1309 aprile 22; *Pistoia, Comune (e S. Iacopo, opere)*, 1316 agosto 8.

⁴⁰ *La legislazione antimagnatizia a Firenze*, a cura di S. Diaciaci, A. Zorzi, Roma 2013.

ni del secolo, quelli del governo guelfo antimagnatizio (1292-1300)⁴⁰. La larga base popolare del movimento – infoltito di artigiani e contadini inurbati – suggerisce ai suoi dirigenti – per lo più mercanti e banchieri – una vasta politica di lavori pubblici, inaugurando cantieri in gran parte destinati a rimanere aperti anche nel secolo successivo. Dalla forte e costante preoccupazione di difendere le istituzioni comunali e l'ordine pubblico nascono le maggiori fabbriche civili del decennio.

Il Bargello si presenta fino al 1292 articolato in due corpi: il palazzo del Capitano del Popolo e quello del Comune o del Podestà⁴¹, progressivamente saldati da un portico, una loggia e un alto muro e guardati da una sola torre (la Volognana) in segno di unità e autorità delle istituzioni cittadine. A seguito di un assalto militare, nel 1296 vengono riordinati gli accessi al palazzo dotandolo di un nuovo ingresso monumentale e autonomo (fig. 3) verso il cortile porticato, intorno al quale vengono dislocati gli uffici del tribunale, la cucina e il carcere.

Strettamente affiancato alla chiesa civica di San Pier Scheraggio, sede delle adunanze dei consigli comunali⁴², sorge nel 1299 il palazzo dei Priori (la Signoria)⁴³ come un parallelepipedo turrito completamente isolato su tre lati (est, nord e ovest) e circondato da una piazza a ferro di cavallo (fig. 4) che garantisce una buona visione della sua stereometria e della composizione delle sue

facciate, ancora prive del coronamento sporgente che gli conferisce un aspetto militaresco.

L'idea di un nitido volume puro compare anche nel carcere cittadino, realizzato nel 1299-1301 e dal 1304 detto 'delle Stinche'⁴⁴. Sebbene ciò avvenga per necessità strettamente funzionali – chiudere in un alto recinto gli spazi destinati alla detenzione – il risultato è la comparsa nel panorama urbano di un enorme blocco cubico (fig. 5) privo di aperture e di coronamento⁴⁵, sinistro ma ineccepibile riferimento topografico e identitario⁴⁶.

Anche gli altri attori economici della città – soprattutto gli enti religiosi – si fanno promotori di grandiose iniziative edilizie, inserite nel quadro di un intenso dinamismo sociale e di una forte competizione politica e culturale, e accompagnate dal sostegno finanziario pubblico⁴⁷. Si ricostruiscono le chiese mendicanti di Santo Spirito degli agostiniani (1293)⁴⁸ e di Santa Croce dei francescani (ideata entro il 1292, iniziata nel 1295)⁴⁹, la cattedrale di Santa Maria del Fiore (1294)⁵⁰, la canonica di Santo Stefano in Ponte (1297)⁵¹, le conventuali di San Domenico al Maglio delle domenicane (1297)⁵² e di San Marco dei silvestrini (1299)⁵³. Nel complesso abbaziale di San Miniato al Monte il vescovo Andrea de' Mozzi fa innalzare a proprie spese un formidabile palazzo (1295)⁵⁴ in dialogo con la città.

Durante il breve governo dei Bianchi (1300-1301) non si registrano nuove clamorose iniziati-

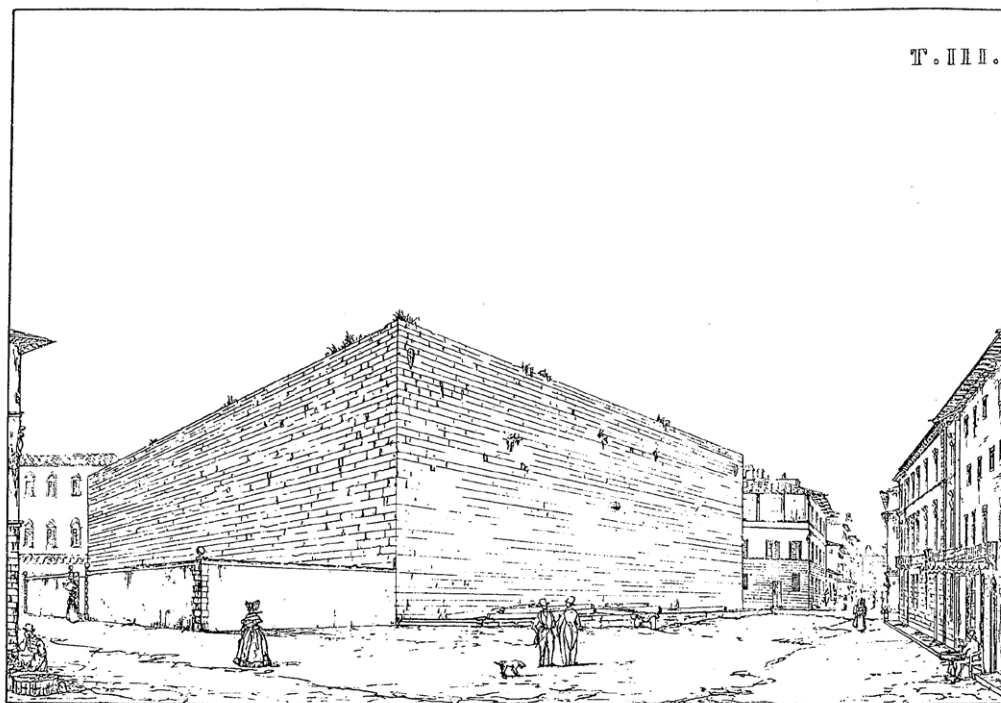


Fig. 5 Il carcere delle Stinche nel XIX secolo. (da BECCHI, *Sulle Stinche di Firenze... cit.*, tav. III).

ve, salvo, forse, quelle di ricostruzione delle chiese di San Salvatore a Ognissanti⁵⁵ e di Santa Maria degli Angeli⁵⁶, ma non ancora di Santa Trinita⁵⁷. Negli anni successivi non si può fare altro che continuare i lavori già intrapresi, ma le centinaia di maestranze impegnate in tutti quei cantieri ne vengono poi distratte dall'enorme e urgente realizzazione delle mura (dal 1310 in poi)⁵⁸. Ci chiediamo ora quali sono, in tanto fervore, le novità che segnano il dinamismo creativo della Firenze di Dante.

La formulazione di un nuovo linguaggio richiede un nuovo metodo di lavoro e nuovi strumenti progettuali, condensati nel disegno. Nell'ambiente fiorentino è probabilmente Arnolfo di Cambio a imprimere questo rinnovamento. Il maestro colligiano, infatti, esibisce già nel 1277 le sue capacità grafiche nell'invenzione della fontana minore della piazza del comune di Perugia, realizzata quattro anni dopo⁵⁹. Se è forse a Nicola Pisano che si deve l'introduzione in Italia dell'uso del disegno nell'ideazione architettonica⁶⁰, certamente sono i suoi allievi migliori, il figlio Giovanni⁶¹ e appunto Arnolfo, ad avvantaggiarsene. A Firenze sono piuttosto numerosi i più o meno espliciti riferimenti all'uso di progetti disegnati, dipinti o costruiti. Il primo noto è un modello ligneo tridimensionale, realizzato con ogni probabilità proprio da Arnolfo e sopravvissuto fino alla realizzazione della cupola brunelleschiana⁶². Nei decenni successivi si moltiplica-

no le citazioni di modelli bi- e tridimensionali e le descrizioni verbali la cui perfetta restituibilità grafica – con poche incertezze interpretative – fa pensare all'esistenza di disegni⁶³, anche se in qualche caso il riferimento è a edifici reali, come per la perduta porta a Verzaia (fig. 6) che imitava quelle arnofiane⁶⁴. Un mancato protagonista della cultura progettuale duecentesca è Giotto, che all'epoca di Dante ha già sviluppato nel ciclo di Assisi una lucida analisi degli oggetti architettonici, una buona visione dello spazio e un notevole illusionismo⁶⁵, ma non ancora la riproduzione dei nessi compositivi e costruttivi (cfr. la modernissima sezione prospettica della *Apparizione al Capitolo di Arles* nella cappella Bardi in Santa Croce) che derivano dal disegno esecutivo di architettura, e non dalle vedute o da altri generi pittorici.

L'invenzione cimabuesca e giottesca della (pseudo)prospettiva – ancora solo intuitiva, con più punti di fuga per lo stesso fascio di linee parallele⁶⁶ – può aver suggerito agli architetti di dare agli spazi scoperti e chiusi (piazze, cortili) una forma quadrangolare irregolare, in modo da renderli visivamente più dinamici e ampi⁶⁷, come le piazze di Santa Maria Novella (vecchia e nuova) e di Santo Spirito. In realtà, quando ciò accade nei cortili di palazzi della fine del Duecento, si tratta di edifici fortemente condizionati dalle preesistenze: il Bargello dalle strade circostanti⁶⁸, e Palazzo Vecchio dalla chiesa di San Pier Scherag-

⁴¹ YUNN, *The Bargello Palace...* cit.; FRATI, *Progetto e percezione...* cit.

⁴² ASF, *Provisioni, registri*, 1-10; sulla chiesa, TIGLER, *Toscana...* cit.; M. SALVINI, *L'indagine archeologica in San Pier Scheraggio all'interno del complesso degli Uffizi a Firenze*, in *Cantiere Uffizi*, a cura di R. Cecchi, A. Paolucci, Roma 2007, pp. 109-139.

⁴³ La decisione viene presa nel 1298 dopo un annoso dibattito: DAVIDSOHN, *Forschungen...* cit., IV, p. 499. Sul progetto, M. FRATI, *Palazzo Vecchio e l'area della Sala Grande nel XIV secolo: alcune precisazioni*, in *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci. Dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*, atti del convegno (Firenze-Vinci, 14-17 dicembre 2016), a cura di R. Barsanti et al., Firenze 2019, pp. 113-140.

⁴⁴ DAVIDSOHN, *Forschungen...* cit., IV, p. 525.

⁴⁵ P.J. FRATICELLI, *Delle antiche carceri di Firenze, denominate le Stinche, or demolite e degli edifizj in quel luogo eretti l'anno 1834*, Firenze 1834; F. BECCHI, *Sulle Stinche di Firenze e su' nuovi edifizj eretti in quel luogo: brevi cenni*, Firenze 1839; M.E. WOLFGANG, *A Florentine prison: le Carceri delle Stinche*, "Studies in the Renaissance", VII, 1960, pp. 148-166; G. MAGHERINI, *L'Isola delle Stinche e i percorsi della follia a Firenze nei secoli XIV-XVIII*, Firenze 1992; A. BIENERT, *Gefängnis als Bedeutungsträger: ikonologische Studie zur Geschichte der Strafarchitektur*, Frankfurt am Main 1996; G. GELTNER, *Isola non isolata: le Stinche in the Middle Ages*, "Annali di storia di Firenze", III, 2008, pp. 7-28; Id., *The medieval prison: a social history*, Princeton 2008, pp. 17-21, 122-124.

⁴⁶ Occhieggia ad esempio nello sfondo dell'enigmatica *Visitazione di Pontorno*. Per una prima ipotesi di ambientazione del dipinto, D. ROSSI, *Il restauro della Visitazione di Carmignano: tecnica e scoperte*, in *Incontri miracolosi: Pontorno dal disegno alla pittura*, catalogo della mostra (Firenze, 8 maggio-29 luglio 2018; New York, 7 settembre 2018- 6 gennaio 2019; Malibu, 5 febbraio-28 aprile 2019), a cura di B. Edelstein, Firenze-Milano 2018, pp. 68-79: 74. Manca del resto uno studio approfondito delle competenze architettoniche del pittore.

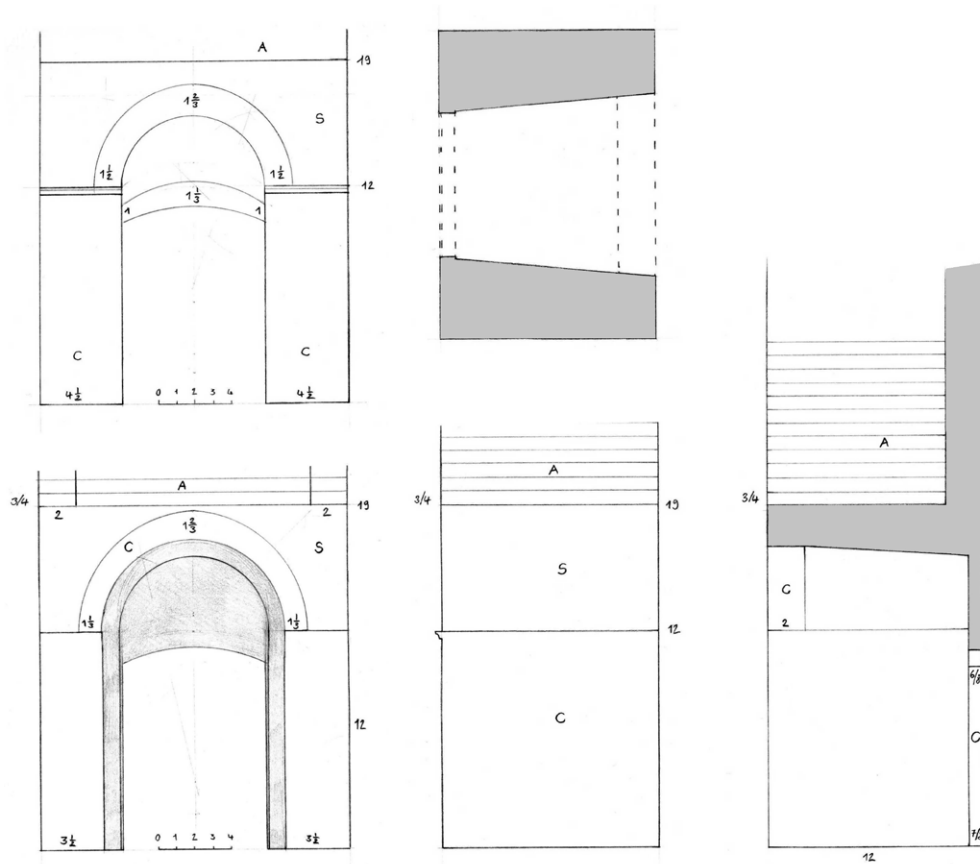
⁴⁷ FREY, *Die Loggia...* cit., pp. 140-144, 145-149, 152-155, 157-159.

⁴⁸ DAVIDSOHN, *Forschungen...* cit., IV, p. 492. La chiesa vecchia (in costruzione nel 1250) è ancora agibile all'inizio del 1294 e forse non più alla fine dell'anno: SZNURA, *L'espansione...* cit., p. 123; ASF, *Diplomatico*, Firenze, S. Maria del Carmine (carmelitani), 1294 marzo 26; Firenze, S. Spirito (agostiniani), 1294 dicembre 13. La nuova chiesa è già frequentata nel 1298: ivi, Firenze, S. Croce (minori), 1297 febbraio 17.

⁴⁹ L'intenzione di ricostruire la chiesa francescana è rammentata da un testamento "pro nova ecclesia... construenda" del 24 gennaio 1292. Probabili committenti ne sono i frati fiorentini Giovenale degli Agli e Illuminato dei Caponsacchi, con la complice tolleranza del provinciale Giacomo del Tondo: tutti accusati da Ubertino da Casale della rottura della regola della povertà. La posa della prima pietra (1295) è corroborata da una serie di sovvenzioni dal comune al cantiere iniziata nell'aprile dello stesso anno. A testimonianza della celerità dei lavori, poco dopo la nuova chiesa appare "opere plurimum sumptuoso" (1298) e dotata di un coro e altari (1299): DAVIDSOHN, *Forschungen...* cit., IV, pp. 483-487.

⁵⁰ Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato, a cura di C. Guasti, Firenze 1887, pp. 1-21; C. PIETRAMELLARA, S. Maria del Fiore a Firenze: i tre progetti, Firenze 1984, p. 5; F. GURRIERI et al., *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, I, Firenze 1994, pp. 35-40; J.M. NAJEMY, *The beginnings of Florence cathedral: a political interpretation*, in *Arnolfo's moment...* cit., pp. 183-210.

Fig. 6 Porta a Verzaia, Firenze. Il progetto del 1314 con indicate le misure in braccia e il grado di finitura superficiale: "lapides aconcie" (A), "de lapidibus conciiis" (C), "de concio subiato" (S) (elaborazione M. Frati).



⁵¹ La datazione dal 1297 in poi è fondata su alcuni indizi. Innanzitutto, intorno a quella data, il trasferimento delle attività dalla chiesa (fino al 1294) al chiostro (dal 1302): cfr. ASF, *Diplomatico, Passignano, S. Michele (badia, vallombrosani)*, 1293 febbraio 14, 1294 aprile 27; Firenze, *S. Maria Novella (domenicani)*, 1302 luglio 21. Secondariamente, l'improvviso crollo finanziario della canonica nel 1297, testimoniato dalle *rationes decimarum*: la situazione, florida negli anni settanta e ancora nel 1296, precipita nel 1297; l'imposta di oltre 44 lire semestrali viene ridimensionata a sole 15 sei mesi dopo, ma nonostante i canonici si limitano a pagarne solo 8; nel 1298-1299 le decime scendono ancora (13 lire semestrali); la disponibilità sembra migliorata nel 1302-1303 (poco più di 20 lire) ma comunque lontana da quella di sette anni prima. *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV, Tuscia*, I (*La decima degli anni 1274-1280*), a cura di P. Guidi, Città del Vaticano 1932, p. 5 nota 29; ivi, II (*Le decime degli anni 1295-1304*), a cura di M. Giusti, P. Guidi, Città del Vaticano 1942, p. 7 nota 73, p. 42 nota 844. In ultimo, le trasformazioni della basilichetta romanica in aula gotica con la facciata forata da tre grandi monofore centinate, coronata da archetti pensili e ornata da un portale bicromo ad arco crescente e architrave prefabbricata che presumono il cantiere di Santa Maria Novella. Sulla chiesa: A. SPAGNESI, *Santo Stefano al Ponte Vecchio*, a cura di S. Pacciani, Firenze 1999; M. FRATI, "de bonis lapidibus conciiis". *La costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio: strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*, Firenze 2006, p. 22 nota 3.

⁵² La chiesa appare in costruzione nel 1297 e agibile già un anno dopo: cfr. ASF, *Diplomatico, Firenze, S. Domenico del Maglio (domenicane)*, 1297 giugno 1, 1298 agosto 29.

⁵³ DAVIDSOHN, *Forschungen*... cit., IV, p. 495.

⁵⁴ M. FRATI, *Alle soglie della villa fiorentina: l'architettura delle dimore rurali nel Trecento*, "Opus Incertum", n.s., I, 2015, pp. 16-45: 29.

⁵⁵ M.T. BARTOLI, *Dal gotico oltre la maniera: gli architetti di Ognissanti a Firenze*, Firenze 2011.

⁵⁶ DAVIDSOHN, *Forschungen*... cit., IV, p. 495.

⁵⁷ Il coro della chiesa è perfettamente agibile all'inizio del XIV secolo: ASF, *Diplomatico, Passignano, S. Michele (badia, vallombrosani)*, 1302 novembre 20; sulla chiesa, G. MOROLLI, *L'architettura: gotico e umanesimo*, in *La Chiesa di Santa Trinità a Firenze*, a cura di G. Marchini, E. Micheletti, Firenze 1987, pp. 23-48.

⁵⁸ Cfr. la nota 16.

⁵⁹ S. BALZANI, *I documenti*, in *Arnolfo: alle origini*... cit., pp. 141-147; M.R. SILVESTRELLI, *Acqua per la città: lo spazio perduto della fontana di Arnolfo*, ivi, pp. 113-119.

⁶⁰ G. NICCO FASOLA, *Nicola Pisano: orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma 1941, pp. 209-211, docc. 4-5. Sul disegno architettonico, V. ASCANI, *Disegno Architettonico*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, V, Roma 1994, pp. 668-677; Id., *Il Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Roma 1997; C.L. FROMMEL, *Funzione ed evoluzione del modello dal primo Trecento fino a Antonio da Sangallo il Giovane*, in *Les maquettes d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception*, édition S. Frommel, Paris 2015, pp. 55-64.

⁶¹ P. BACCI, *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Firenze 1944, pp. 38-40.

⁶² A.M. ROMANINI, *La cattedrale gotica: il caso di Arnolfo di Cambio a Santa Maria del Fiore*, in *Storia dell'arte italiana*, XII (*Situazioni momenti indagini*), 5 (*Momenti di architettura*), a cura di F. Zeri, Torino 1983, pp. 3-45.

⁶³ FRATI, "de bonis"... cit., pp. 175-197.

gio⁶⁹. Il concetto di fuga è ben evidenziato nelle nuove strade urbane, lunghe, larghe e diritte: via Larga (Cavour), via Maggiore (Maggio), il Prato di Ognissanti fanno da assi rettori della saturazione della città murata ma anche da cannocchiali fra le porte urbane e il centro antico. L'imminente declassamento delle vecchie fortificazioni comunali (1283) è l'occasione per orchestrare un intervento complessivo di circoscrizione del centro (fig. 7) con l'apertura di improvvise e scenografiche visuali su piazze e slarghi⁷⁰.

Quando nel 1301 tocca all'Alighieri di occuparsi di urbanistica, in qualità di soprintendente, si tratta di raddrizzare, allargare, ripianare, inghiainare e lastricare una strada extramurale (continuazione di via dell'Agnolo)⁷¹ secondo principi estetici e funzionali ormai consolidati. Meno fortuna ha il progetto (1298-1302) di apertura di una nuova strada di collegamento fra Orsanmichele e il Bargello, che, innestando via Ghibellina nella via de' Cimatori dove si trova il palazzo di Gherardino de' Cerchi occupato dai priori delle arti e dal gonfaloniere di giustizia, avrebbe attraversato i terreni della Badia Fiorentina e lambito il suo campanile (ricostruito da Arnolfo)⁷² girandogli intorno: una soluzione, oltre che sgradata ai monaci, esteticamente superata e divenuta inutile con la costruzione di Palazzo Vecchio.

L'aumento degli spazi pubblici in città favorisce la creazione di un nuovo rapporto tra gli edifici monumentali e il loro intorno. In precedenza, le case torri nascono in punti strategici a controllo della viabilità urbana ma sono destinate a venire circondate da corpi minori, strutture lignee, altre torri che formano un insieme difficilmente districabile e sostanzialmente introverso (fig. 8). La moderna concezione dell'abitare – più tesa alla comodità che alla sicurezza – insieme alla manifestazione di un nuovo spirito di partecipazione democratica porta alla formulazione del tipo della facciata ampia e regolare, le cui grandi finestre garantiscono una buona luminosità all'interno e una trasparente introspezione. Prototipo ne è il palazzo dei Mozzi (fig. 9), le cui larghe monofore ad arco ribassato ricordano i fornicelli degli edifici per lo spettacolo romani, di cui anche a Firenze rimane memoria nei resti dell'anfiteatro, ma che i committenti, banchieri del Papa, potrebbero aver visto in monumenti ben più prestigiosi (Marcello, Flavio e Castrense). La struttura interna, a semplici e irregolari cellule separate da setti murari che ricordano le sostruzioni delle cavee, dialoga con un immenso giardino protetto dalle mura urbane e da una rocca. Nel 1309, al termine del possesso dei suoi costruttori e delle fasi edilizie, appare moder-

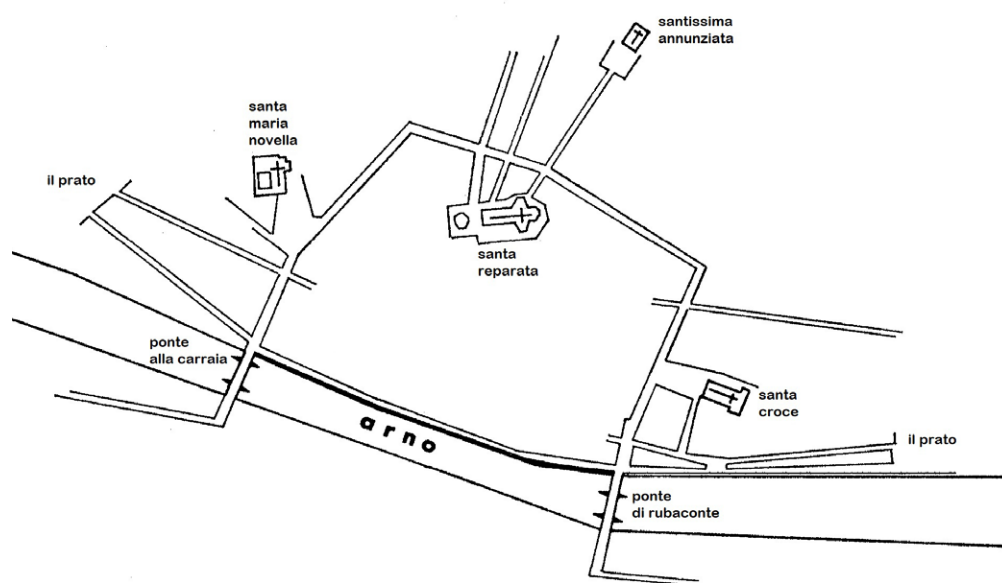


Fig. 7 Firenze. La "via nova mictenda circumcirca ipsos muros a ponte Rubacontis usque ad pontem Carrarie", 1283 (da SZNURA, *L'espansione... cit.*, p. 91).

namente dotato di cortile, portico e bagno caldo⁷³. Nell'estate del 1273 vi soggiorna papa Gregorio X, mentre re Carlo di Francia si trattiene nel 'giardino' dei Frescobaldi, in quanto sono i palazzi più sontuosi della città al pari del vescovado, dov'è ospite Baldovino imperatore di Costantinopoli⁷⁴.

Uno degli elementi necessari alla socialità delle consorterie sono le 'logge' ovvero ampi portici, spesso composti da più campate⁷⁵: un tipo recepito dall'architettura pubblica (le *laubie* imperiali e comunali)⁷⁶ e trasmesso a quella privata. Non sempre è possibile e opportuno costruire una loggia isolata o separata dal palazzo familiare: in alternativa, si può optare per un portico a piano terra, una sorta di endonartece civile che evoca anche gli atrii antichi delle *domus*, come si può vedere in palazzo Spini⁷⁷. Il portico fa da ingresso monumentale a edifici ormai definiti *palatia magna*, e costituisce efficacemente il filtro fra spazio pubblico e privato senza ingombrare il primo e ridimensionare il secondo⁷⁸.

A questo modello probabilmente si guarda quando si progetta Palazzo Vecchio: diversamente da ora, l'ingresso principale è la cosiddetta 'sala d'arme'⁷⁹, un enorme atrio di tre per due campate voltate a crociera (fig. 10) esattamente in mezzo alla piazza a U che avvolge il palazzo comunale. Dalla sala si accede al cortile, il quale, diversamente da ora, è ingombro di ballatoi lignei che servono per accedere agli uffici⁸⁰ e, quindi, funge più da snodo distributivo che da ambiente rappresentativo. Per la forma dell'atrio può essere suggestivo pensare all'originalissima 'cripta'

ionica del duomo di Siena, decorata con splendidi affreschi negli anni Ottanta del Duecento, qualche decennio dopo la sua costruzione⁸¹.

La frequentazione di Dante della scuola di teologia in Santa Maria Novella – dove può confrontarsi con la posizione prudentemente conservatrice di fra Remigio de' Girolami, suo probabile maestro⁸² – ci porta a considerare il grande cantiere domenicano. Qui si combina lo schema basilicale a tre navate con il transetto con cappelle orientate come già in San Domenico a Bologna, San Francesco a Pavia, San Domenico a Genova e, in Toscana, nella chiesa cistercense di San Galgano. Questa soluzione ha un buon successo nei decenni successivi, in città nella costruzione di Santa Croce e in campagna nella trasformazione delle chiese romaniche di San Salvatore a Settimo⁸³ e di Sant'Andrea a Empoli⁸⁴. In Santa Maria Novella si trovano altre caratteristiche destinate a rinnovare il linguaggio architettonico e decorativo dell'edilizia religiosa fiorentina: l'ampia spazialità (quasi a sala 'gradinata'⁸⁵, replicata in Santa Maria Maggiore, Santa Trinita e perfino nel Duomo talentiano)⁸⁶, la nitida geometria definita da linee lapidee e da schermi intonacati, la copertura a crociera ogivale, i valichi acuti e l'arco polilobato di ascendenza nicoliana (presente nelle nicchie liturgiche delle cappelle del transetto, finite ben entro il 1285)⁸⁷.

Gli apporti del cantiere del duomo arnolfiano, incommensurabile per dimensione e qualità con le altre chiese fiorentine, rischiano di rimanere isolati. Quel che si desume dalla facciata (ricomposta nel museo dell'Opera di San-

⁶⁴ La porta (a San Frediano) è rifatta dopo l'alluvione del 1333: M. FRATI, "Questo diluvio fece alla città e contado di Firenze infinito danno". Danni, cause e rimedi nell'alluvione del 1333, "Città & Storia", X, 2015, 1, pp. 41-60: 50.

⁶⁵ G. CURZI, Giotto "finxit": figurazione, rappresentazione degli edifici e illusionismo, "Rivista d'arte", s. 5, I, 2011, pp. 3-38.

⁶⁶ Per l'adozione di un solo punto di fuga si deve aspettare il Trecento: H. DAMISCH, *L'origine della prospettiva*, Napoli 1992, p. 94; M. TRACHTENBERG, *Perspective as artistic form: optical theory and visual culture from Giotto to Alberti*, in *Perspective as practice. Renaissance cultures of optics*, edited by S. Dupré, Turnhout 2019, pp. 19-70.

⁶⁷ A. RINALDI, *Forme e modelli nell'architettura delle residenze medievali di villa nei dintorni di Firenze. L'habitorium magnum dei Buonaccorsi al Querceto*, "Opus Incertum", n.s., I, 2015, pp. 46-63: 61-62.

⁶⁸ FRATI, *Progetto e percezione... cit.*

⁶⁹ FRATI, *Palazzo Vecchio... cit.*

⁷⁰ SZNURA, *L'espansione... cit.*, pp. 85-91.

⁷¹ G. PAMPALONI, *Firenze al tempo di Dante: documenti sull'urbanistica fiorentina*, Roma 1973, n. 70; SZNURA, *L'espansione... cit.*, p. 51 nota 39.

⁷² K. UETZ, *La Badia di Firenze - die Abteikirche von Florenz, 969-1310: die Kirche Santa Maria Assunta nella Badia Fiorentina und ihr Glockenturm; ein Beitrag zur Klärung der älteren Baugeschichte von Kirche und Campanile der Benediktinerabtei von Florenz*, Bamberg 2006, pp. 206-230.

⁷³ FRATI, *Alle soglie... cit.*, p. 29 n. 102.

⁷⁴ VILLANI, *Nuova Cronica... cit.*, I, pp. 478-480 (lib. VIII, rub. 42). Sulla consistenza degli altri due palazzi: G. OREFICE, *Rilievi e memorie dell'antico centro di Firenze 1885-1895*, Firenze 1986, pp. 178-182; F. QUINTERIO, *Lungarni e borghi d'Oltarno a Firenze. Un rapporto complesso col fiume, in La città e il fiume (secoli XIII-XIX)*, atti del convegno (Roma, 24-26 maggio 2001), a cura di C.M. Travaglini, Roma 2008, pp. 31-59: 42-46.

⁷⁵ A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, a cura di M. Sframeli, L. Pagnotta, Firenze 1983, I, pp. 67-72, 81-84; II, pp. 15-17, 22-23, tavv. 49-52; G. LEINZ, *Die Loggia Rucellai. Ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia*, diss., Universität Bonn, 1977; M.T. BARTOLI, *Le logge nel disegno della Firenze di Arnolfo, tra figura e geometria*, in *Logge e lonjas, i luoghi del commercio nella storia della città*, atti del convegno (Firenze, 20-21 novembre 2000), a cura di G. Cataldi, R. Corona, Firenze 2002, pp. 71-76.

⁷⁶ M. CAGIANO DE AZEVEDO, «Laubia», "Studi Medievali", X, 1969, 2, pp. 431-463; M. FERRARI, *Il broletto di Brescia: dalla prima laubia al palazzo nuovo del Comune*, in *Dalla "res publica" al comune: uomini, istituzioni, pietre dal XII al XIII secolo*, atti del convegno (Mantova, 3-5 dicembre 2014), a cura di A. Calzona, G.M. Cantarella, Verona 2016, pp. 207-229.

⁷⁷ Devo questo suggerimento a Brenda Preyer, che ringrazio della discussione.

⁷⁸ Sulla dialettica fra questi due ambiti: M. FRATI, *La definizione e la tutela dell'ambiente urbano nella costruzione delle città medievali, fra bene comune e proprietà privata*, "Città e Storia", I, 2006, 2, pp. 553-566.

Fig. 8 La distribuzione delle torri nella città di Firenze fino al 1300 (elaborazione M. Frati). In legenda le torri appartenute a famiglie citate da Dante nella *Commedia*



Fig. 9 Palazzo Mozzi, Firenze (foto M. Frati).

Fig. 10 Palazzo Vecchio, Firenze. La sala d'arme (foto Città di Firenze, CC BY 3.0 IT).

⁷⁹ E. FOSSI, *Geometrie e numeri nella "misura": le Sale Arnolfiane in Palazzo Vecchio*, "Materia e geometria", XV, 2005, pp. 109-119.

⁸⁰ M. TRACHTENBERG, *Founding the Palazzo Vecchio in 1299: the Corso Donati paradox*, "Renaissance quarterly", LII, 1999, pp. 967-993.

⁸¹ A. BAGNOLI, *Nuovi dipinti murali nella cripta del Duomo di Siena*, "Accademia dei Rozzi", X, 2003, 18, pp. 25-32; *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di R. Guerrini, Cinisello Balsamo 2003; L. GIORGI, *Architettura e pittura nella cripta ionica del duomo di Siena*, "Commentari d'arte", XIV, 2008, 41, pp. 5-29; *Duomo di Siena 1300: affreschi, policromie, apparati: un "network" di immagini*, a cura di F. Cervini, A. De Marchi, "Ricerche di storia dell'arte", XLI, 2016, 120.

⁸² DAVIDSOHN, *Storia...* cit., VII, pp. 229-234; S. GENTILI, *Remigio de' Girolami*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001, pp. 531-541; M.M. MULCHAHEY, *Education in Dante's Florence Revisited: Remigio de' Girolami and the Schools of Santa Maria Novella*, in *Medieval education*, edited by R.B. Begley, J.W. Koterski, New York 2005, pp. 143-181.

⁸³ FRATI, *I primi cistercensi...* cit., p. 50.

⁸⁴ M. FRATI, *La pieve di Sant'Andrea e il suo contesto: comunità e architettura dalle origini all'età moderna*, in *La Collegiata di Sant'Andrea a Empoli: arte e storia attraverso i secoli*, a cura di M. Collareta, Ospedaletto 2020, pp. 15-83; 55-60.

⁸⁵ Sul tipo della chiesa 'a sala', P. SESMAT, *Les "églises-halles": histoire d'un espace sacré (XII^e-XVIII^e siècle)*, Paris 2005; K.J. PHILIPP, *Hallenkirche "reloaded": die Halle als ideale Kirchenbauform des Spätmittelalters*, in *Die gebrauchte Kirche. Symposium und Vortragsreihe anlässlich des Jubiläums der Hochaltarweihe der Stadtkirche Unserer Lieben Frau in Friedberg (Hessen) 1306-2006*, Tagungsband zum Symposium (Friedberg, 2006), herausgegeben von N. Nußbaum, Stuttgart 2010, pp. 13-22; L. HELTEN, *Hallenkirchen: drei offene Fragen, in Architektur als Zitat. Formen, Motive und Strategien der Vergegenwärtigung*, herausgegeben von H. Brandl, A. Ranft, A. Waschbüsch, Regensburg 2014, pp. 83-98; S. BÜRGER, *Problem Typus Hallenkirche, in Gotik: der Paderborner Dom und die Baukultur des XIII Jahrhunderts in Europa*, Katalog zur Ausstellung (Paderborn, 21. September 2018-13. Januar 2019), herausgegeben von C. Stiegemann, Petersberg 2018, pp. 312-325. Sulle declinazioni regionali del tipo e sulla loro originalità rispetto alle *Hallenkirchen* nordiche: A.M. ROMANINI, *Le chiese a sala nell'architettura "gotica" lombarda*, "Arte lombarda", III, 1958, 2, pp. 48-64; G. ROCCHI, *Genesis e caratteri delle chiese a sala italiane in rapporto al duomo di Perugia*, in *Una città e la sua cattedrale: il duomo di Perugia*, atti del convegno (Perugia, 26-29 settembre 1988), a cura di M.L. Cianini Pierotti, Perugia 1992, pp. 227-241; M. GAMANNOSSI, *Il fenomeno delle Hallenkirchen nel contado fiorentino*, "De strata francigena", XXIII, 2015, 2, pp. 93-101.

⁸⁶ ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, *Lo sviluppo dell'architettura...* cit., pp. 85-90.

⁸⁷ S. COLUCCI, "Ymagines sculptas", *nonostante tutto: capitelli, arredi, tombe*, in *Santa Maria Novella...* cit., pp. 87-123.

⁸⁸ Nella versione offerta dall'affresco di Andrea di Bonaiuto nella sala capitolare di Santa Maria Novella.

⁸⁹ DAVIDSOHN, *Storia...* cit., VII, p. 488; UETZ, *La Badia...* cit., pp. 318-324; FRATI, "de bonis" ... cit., pp. 70-74.

Torri	Famiglia	Commedia	Torri	Famiglia	Commedia
1	Abati	<i>Inf.</i> , XXXII, 106	47-48	Gianfigliuzzi	<i>Inf.</i> , XVII, 59
2-7	Adimari Gangalandi	<i>Par.</i> , XVI, 115, 127	49-50	Giuochi	<i>Par.</i> , XVI, 104
8	Alberichi	<i>Par.</i> , XVI, 89	51-52	Greci	<i>Par.</i> , XVI, 89
9	Amidei	<i>Par.</i> , XVI, 136-139	53	Gualterotti e Importuni	<i>Par.</i> , XVI, 133
10	Ardinghi	<i>Par.</i> , XVI, 93	54	Guidi (conte di Poppi)	<i>Par.</i> , XVI, 64, 98
11-12	Arrigucci	<i>Par.</i> , XVI, 108	55	Lamberti	<i>Par.</i> , XVI, 110-111
13-14	Baldovinetti "novi vicin"	<i>Par.</i> , XVI, 134-135	56	Nerli	<i>Par.</i> , XV, 115
15-16	Barucci	<i>Par.</i> , XVI, 104	57-58	Ormani (poi Foraboschi)	<i>Par.</i> , XVI, 89
17	Della Bella	<i>Par.</i> , XVI, 131	59-62	Pazzi	<i>Inf.</i> , XXXII, 68-69
18-19	Bostichi	<i>Par.</i> , XVI, 93	63-65	Peruzzi	<i>Par.</i> , XVI, 126
20-21	Buondelmonti	<i>Par.</i> , XVI, 66, 135	66-68	Pigli	<i>Par.</i> , XVI, 103
22	Caponsacchi	<i>Par.</i> , XVI, 121	69	Della Pressa (poi Bonaguisi)	<i>Par.</i> , XVI, 100
23-24	Catellini	<i>Par.</i> , XVI, 88	70	Ravignani	<i>Par.</i> , XVI, 97
25-26	Cavalcanti	<i>Inf.</i> , X, 52-72	71-72	Sacchetti	<i>Par.</i> , XVI, 104
27-29	Cerchi	<i>Par.</i> , XVI, 65, 94	73-75	Della Sannella (poi Siminetti)	<i>Par.</i> , XVI, 92
30	Chiaromontesi	<i>Par.</i> , XVI, 105; <i>Purg.</i> XII, 105	76-77	Sizii	<i>Par.</i> , XVI, 108
31-36	Donati	<i>Par.</i> , XVI, 106	78-80	Soldanieri	<i>Par.</i> , XVI, 93
37-38	Fifanti	<i>Par.</i> , XVI, 104	81-82	Uberti	<i>Par.</i> , XVI, 109-110
39-42	Galigai	<i>Par.</i> , XVI, 101-102	83	Ughi	<i>Par.</i> , XVI, 88
43	Galli	<i>Par.</i> , XVI, 105	84-85	Vecchietti	<i>Par.</i> , XV, 115
44-46	Giandonati	<i>Par.</i> , XVI, 127	86-89	Visdomini	<i>Par.</i> , XVI, 112



ta Maria del Fiore) e dai fianchi (prime cinque campate: fig. 1) implica forti novità per la città, e fors'anche per Dante: cromatismo, composizione frammentata, slancio verticale, trine scultoree, dialogo struttura-decorazione. Ma si tratta di un fuori scala il cui linguaggio sembra destinato a non avere seguito, se non nel complesso episcopale (campanile, loggia del Bigallo) o nelle microarchitetture (arredo, oreficeria).

Anche altre innovazioni delle fabbriche arnofiane (o ritenute tali) sembrano esaurire presto la propria fortuna: ad esempio, la bipartizione verticale di sapore cistercense del coro di Badia o la spazialità basilicale di Santa Croce con la straordinaria trasversalità delle campate laterali. Invece, più durature e diffuse appaiono la soluzione di coronamento a timpano (Badia, Santa Croce e Santa Maria del Fiore⁸⁸), lo sviluppo a sezione poligonale delle torri campanarie (da Firenze a Settimo e Borgo San Lorenzo), la forma a lancetta delle monofore. Del resto, anche in età romanica il dispendioso linguaggio del Battistero fatica assai a penetrare in città e in campagna dove si preferiscono forme più semplici ed economiche.

Un certo conservatorismo investe anche il bagaglio tecnico delle maestranze chiamate a realizzare le opere architettoniche. Una città come Firenze, costruita con la pietra e sulla pietra, si apre con grande ritardo alla tecnologia laterizia⁸⁹, già diffusa in buona parte della regione dal XII secolo⁹⁰. D'altra parte, anche la martellina dentata

– lo strumento di lavorazione più efficiente del medioevo, destinato a finire le superfici lapidee di tutti gli edifici rinascimentali – fa il suo ingresso nell'armamentario degli scalpellini fiorentini due secoli dopo quello dei colleghi pisani⁹¹.

Complessivamente il tessuto edilizio si rinnova con la trasformazione del vecchio patrimonio immobiliare e con la saturazione della nuova periferia. Le diffuse strutture in legno⁹², facilmente e rapidamente travolte da incendi e demolizioni, vengono via via sostituite da fabbricati in muratura destinati a essere intonacati: sicuramente all'interno e sempre più anche all'esterno, secondo un uso reso continuo dalla più povera tecnica della terra cruda. L'immagine petrosa di Firenze, pervicacemente difesa nel corso del Trecento⁹³, si scontra con la realtà minutamente e diffusamente costituita anche da lisce superfici verticali intonacate⁹⁴, da coperture laterizie rosse brillanti⁹⁵ e da lussureggianti giardini⁹⁶ che avrebbero ispirato la letteratura del secolo successivo⁹⁷.

⁹⁰ M. FRATI, *La tecnologia del laterizio nella Toscana romana: dalla sperimentazione alla diffusione*, in *Costruire lo sviluppo. La crescita di città e campagna tra espansione urbana e nuove fondazioni (XII-XIII secolo)*, atti del convegno (San Miniato, 21 maggio 2016), a cura di F. Cantini, Borgo San Lorenzo 2019, pp. 107-119.

⁹¹ M. FRATI, *Uno strumento nuovo per una nuova città: Arnolfo e l'introduzione della martellina dentata nei grandi cantieri fiorentini di fine Duecento*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca...* cit., pp. 307-316; Id., *Ancora sulla martellina dentata a Firenze (Badia a Settimo, Battistero): aggiornamenti e nuovi quesiti fra archeologia e storia dell'architettura medievale*, in *Congresso nazionale di archeologia medievale, I (Sezione I. Teoria e metodi dell'archeologia medievale - Sezione II. Insediamenti urbani e architettura)*, atti del congresso (Matera, 12-15 settembre 2018), a cura di F. Sogliani et al., Sesto Fiorentino 2018, I, pp. 156-159.

⁹² DAVIDSOHN, *Storia...* cit., VII, pp. 487-488, secondo cui normale è la muratura. Effettivamente, le attestazioni di case in legname, falciate dagli incendi, diminuiscono progressivamente: *Liber Extiminationum...* cit., p. 24 nota 32, p. 36 nota 118, p. 39 nota 140, p. 41 nota 157, p. 73 nota 384, p. 74 nota 386; SZNURA, *L'espansione...* cit., p. 52 nota 43, p. 100 (1295). Resta comunque frequente l'uso di sopraelevazioni e partizioni orizzontali o verticali lignee: V. ORGERA, "De aedificibus communibus": fonti e problemi dell'edilizia minore a Firenze, Firenze 1995, p. 51 (1301).

⁹³ Cfr. la *Laudatio urbis* (1339), che esalta l'ottima qualità della pietra locale con cui sono realizzati gli edifici, e la *Madonna della Misericordia* (1342), che mostra solo strutture lapidee. FREY, *Die Loggia...* cit., p. 120; P. EARENFIGHT, "Civitas Florenti[a]": the New Jerusalem and the Allegory of Divine Misericordia, in *A scarlet Renaissance; essays in honor of Sarah Blake McHam*, edited by A.V. Coonin, New York 2013, pp. 131-160.

⁹⁴ SZNURA, *L'espansione...* cit., p. 37 nota 46; FRATI, "de bonis"... cit., p. 38.

⁹⁵ M. FRATI, *I tetti medievali di Firenze, dalle lastre alle tegole. Contributo alla storia del paesaggio urbano e della cultura materiale*, in *La Maremma al tempo di Arrigo. Società e paesaggio nel Trecento: continuità e trasformazioni*, atti del convegno (Suvereto, 22-24 novembre 2013), a cura di I. Del Punta, M. Paperini, Livorno 2015, pp. 233-243; Id., *Archeologia del paesaggio urbano a Firenze: i tetti medievali, da lapidei a laterizi*, in *VII congresso nazionale di archeologia medievale, I (1. Teoria e metodi dell'archeologia medievale; 2. Insediamenti urbani e architettura; 3. Territorio e ambiente)*, atti del congresso (Lecce, 9-12 settembre 2015), a cura di P. Arthur, M.L. Imperiale, Sesto Fiorentino 2015, pp. 202-207. Mi è sfuggita l'esistenza, almeno dal 1291, di un "Borgo Tegolaro": DAVIDSOHN, *Forschungen...* cit., IV, p. 522.

⁹⁶ Ivi, p. 495.

⁹⁷ C. Tosco, *Il castello, la casa, la chiesa. Architettura e società nel Medioevo*, Torino 2003, pp. 176-184.

“L’ARDÜA SUA OPRA” (PAR., XXXI, 34): ARCHITECTURAL ASPECTS OF DANTE’S ROME

*The aim of this article is to examine the specifically architectural and structural aspects of Dante’s Rome in the *Commedia* which have not received particular attention in the critical literature. Focusing on the Eternal City’s monumental and urban features and their placement in the order of the poem at pivotal junctures in each of the three canticles, reveals how the city was for Dante, paradoxically, both central and liminal. While Rome is central to Dante’s political ideology, like the poem itself, the city is situated at the threshold between this world and the next. A key meta-architectural literary theme, Rome can serve as a point of departure for investigating the structure and status of the poem itself taken as an artifact fashioned in imitation of the divine architect: “Colui che volse il sesto a lo stremo del mondo, e dentro ad esso distinse tanto occulto e manifesto” (Par., XIX, 40-42).*

Introduction

The central place of Rome in Dante’s map of the world has long been recognized¹, beginning with the city’s first appearance in his *oeuvre* in a key passage of the *Vita nova* that describes pilgrims passing through Florence on their way to Rome to see the Veronica, “the blessed image that Jesus Christ left us as a visible sign of his most beautiful countenance (which my lady [Beatrice] beholds in glory) [...]” (XL, 1)². The thematic role of Rome in the *Commedia*, especially in opposition to that of Florence, has, moreover, recently been the object of renewed commentary emphasizing how Dante’s movement from Florence to Rome in the poem reflects the post-exilic evolution of the author’s political thought from that of a Florentine Guelph to that of an imperial Ghibelline³. The specifically architectural and structural dimensions and resonances of Dante’s Rome, however, have not received particular attention⁴. Our aim in this article, therefore, is to briefly illustrate the potential critical value of an architectural lens through which to view the place of Rome in the poem. Focusing on the Eternal City’s monumental and urban features and their placement in the order of the poem reveals how the city was for Dante, paradoxically, both central and liminal. While Rome is central to Dante’s political ideology, like the poem itself, it is at the threshold between this world and the next. A neuralgic meta-architec-

tural literary theme, Rome can serve as a point of departure for investigating the structure and status of the poem itself taken as an artistic artifact fashioned in imitation of the divine architect: “Colui che volse il sesto a lo stremo del mondo, e dentro ad esso distinse tanto occulto e manifesto” (Par., XIX, 40-42)⁵.

The topic of Dante and architecture is not new⁶. Our focus on Rome attempts a new approach that combines different features of past discussions of this traditional theme with a new perspective on cartography and its role in shaping Dante’s poetic treatment of Rome and its architecture. Alongside revolutionary developments in art, architecture and urban planning that characterized the Italian Duecento⁷, advances in cartography reflected a new spatial sensibility that informed Dante’s mapping of Rome in the poem. The tradition of maps of Rome, featuring bird’s-eye views of stylized walls and selections of principal monuments contained within them that went back to the twelfth century⁸, was evolving during the late Duecento and early Trecento under the influence of modern empirical forms of mapping. In fact, maps of both the Mediterranean basin and of Italy, including local or regional territories had appeared: the *mappaemundi* and maps of Italy and Rome of Pietro Vesconte and Fra Paolino Veneto are contemporary or nearly contemporary to Dante⁹. Dante’s writings clearly reflect this new cartographic culture

and express a cartographic impulse, for example, in the tenth chapter of the first book of the *De vulgari eloquentia*, where the exile’s appeal for a literary-cultural unification of the peninsula is rooted in the map of Italy¹⁰; while the *Commedia* transmits the most detailed verbal cartographic representation of the peninsula to come down to us from the period¹¹.

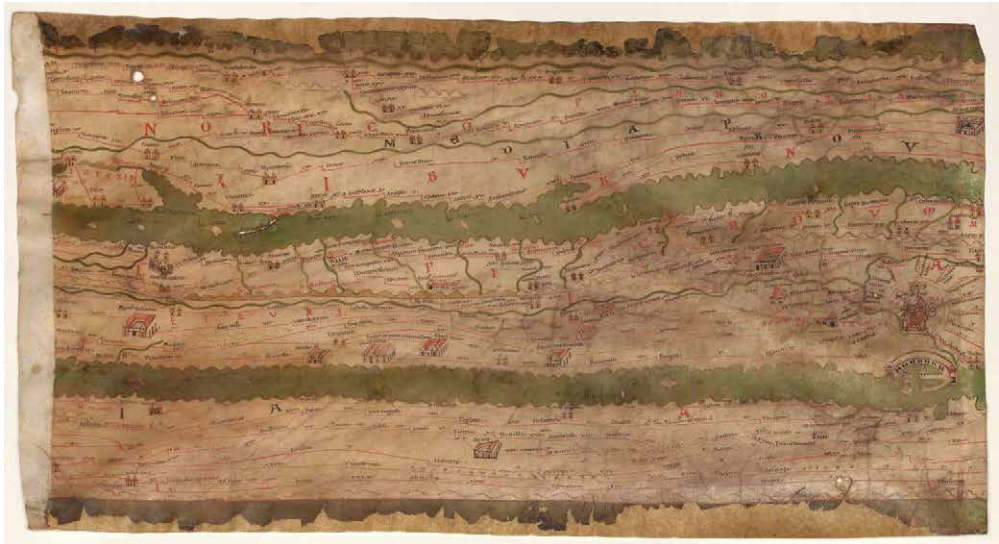
The poem, in fact, functions at one level as a map of the world in the tradition of medieval *mappaemundi* with Rome featured as one of its central cosmological and geographical points of reference. It also functions as a map of the eternal city in the tradition of the iconographic representations of Rome in books and maps, including more or less contemporary maps of the city which featured its principal architectural and urban monuments in an iconic fashion. Dante’s privileging of Rome on his map of the world reflects his poetic and political ideology and investments. Indeed, Jerusalem was typically located close or at the center of the inhabited world in Medieval *mappaemundi*. Dante’s poem, on the other hand, gives special treatment to Rome and a number of its monuments, and combines the perspectives and cartographic idioms of itineraria, or road maps such as the Peutinger Map (fig. 2-3), and *mappaemundi* such as the Ebstorf map (fig. 4) with that of regional/local maps of the city such as the Medieval Map of Rome in the Ambrosiana Library’s Manuscript of Solinus



pagina 49

Fig. 1 Fra Paolino Veneto, *Chronologia Magna*, 1334. Detail of the plan of Rome (Venice, Biblioteca Marciana, Lat. Z 399 [= 1600], f. 98; su concessione del Ministero dei Beni Culturali - Biblioteca Nazionale Marciana).

Fig. 2 Fourth segment of the Peutinger Map (National Austrian Library of Vienna, Cod. 324, segm. 4, with permission of ÖBA/Vienna)



*The authors would like to thank Zyg Barański and Jacob Blakesley for their valuable and generous comments on earlier versions of this article.

¹ “Roma per Dante è il perno di tutto il sistema dell’universo”; A. BASSERMAN, *Orme di Dante in Italia. Vagabondaggi e ricognizioni*, Bologna 1902, p. 5. Giulio Ferroni’s recent, monumental *L’Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia* (Roma 2019), takes Rome as its point of departure, “il primo nome di città fatto nella *Commedia*”: ivi, p. 31.

² D. ALIGHIERI, *Opere*, I (*Vita nuova; le Rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*), a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, Roma 2015, p. 277: “Dopo questa tribolazione avvenne, in quello tempo che molta gente va per vedere quella imagine benedetta la quale Geso Cristo lasciò a noi per esemplo de la sua bellissima figura, la quale vede la mia donna gloriosamente, che alquanti peregrini passavano per una via la quale è quasi mezzo de la cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna”.

³ G. MILANI, *Florence and Rome*, in *The Oxford handbook of Dante*, edited by M. Gragnoli, E. Lombardi, F. Southerden, Oxford 2021, pp. 337-352.

⁴ For a review of the passages dedicated to the ancient Roman monuments in the poem (not limited to those in the city of Rome but extending to the mention of those in the broader Roman world), see V. BRACCO, *Il ricordo dei monumenti di Roma e del mondo romano nella Divina Commedia*, “Studi Romani”, XIII, 1965, 3, pp. 281-295.

⁵ See T. E. HART, *Architecture and text: the Florentine baptistry in Dante’s Commedia*, “Res Publica Litterarum: Studies in the Classical Tradition”, IX, 1986, pp. 155-174. Of the four metaphors that Hart finds expressive of “a kind of paradigmatic correspondence between the (geometrical) art of the Creator and the art of the poet,” the first is “the depiction of the universe as the work of the divine Geometer or Architect designing his creation with compass in hand” (p. 160) in *Par.*, XIX, 40-45. This image of God as architect of the universe is Biblical, especially *Proverbs*, VIII, 27-29, which Dante himself translated in the *Convivio*, III, XV, 16: “E però disse Salomone in quello de’ Proverbi in persona della Sapienza: ‘Quando Dio apparecchiava li cieli, io era presente; quando con certa legge e con certo giro vallava li abissi, quando suso fermava [l’etera] e suspendeva le fonti dell’acque, quando circuiva lo suo termine al mare e poneva legge all’acque che non passassero li suoi confini, quando elli appendeva li fondamenti della terra, con lui e io era, disponente tutte le cose, e dilettaami per ciascuno die”, D. ALIGHIERI, *Convivio*, in *Id.*, *Opere*, a cura di M. Santagata, II (*Convivio; Monarchia; Epistole; Egloge*), a cura di G. Fioravanti et al., Milano 2014, pp. 95-805: 510. Geometer, divine architect and poet share in the science of measurement. For the role of the architect in the late medieval period see B. M. ALFIERI, *Architetto*, in *Enciclopedia dell’arte medievale*, II, Roma 1991, accessible online at: https://www.treccani.it/enciclopedia/architetto_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (last accessed 8/11/2021).

⁶ See R. ASSUNTO, *Architettura*, in *Enciclopedia dantesca*, I, Roma 1970, pp. 351-352; J. C. BARNES, “*Ut architectura poesis? The case of Dante’s ‘Candida rosa’*,” “The Italianist”, VI, 1986, pp. 19-33; J. G. DEMARAY, *Dante and the book of the Cosmos*, “Transactions of the American Philosophical Society”, LXXV, 1987, 5, and *Id.*, *Cosmos and epic representation. Dante, Spenser, Milton and the transformation of Renaissance heroic poetry*, Pittsburgh 1991; R. KAY, *Vitruvius and Dante’s ‘Imago Dei’*, “Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry” XXI, 2005, 3, pp. 252-272; then in R. KAY, *Dante’s enigmas. Medieval scholasticism and beyond*, Burlington

(fig. 5), or Fra Paolino Veneto’s map of Rome in the *Chronologia Magna* (fig. 1).

The architectural dimensions and implications of the place of Rome in Dante’s poem are thus both global and local. ‘Architectural’ refers to both the poem’s structures as invented by its *geometra* or *artifex*, and to the architectural features of Rome that the poet maps along the itinerary of the poem. On the one hand, Rome functions as a crucial node within the architectural network of the cosmological poem and the city is featured as destination of the poet-pilgrim-exile Dante’s itinerary to “quella Roma onde Cristo è romano” (*Purg.*, XXXII, 102). On the other hand, the journey is punctuated by Roman architectural monuments and urban sites along the way. This itinerary of the journey to Rome is thus a vital, load-bearing structure within the architecture of the poem¹².

The itinerary that we propose to chart in this contribution accordingly maps the progression of the pilgrim/poet through the three canticles *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*. Initially, in the style of the ‘traveler’s tale’, which according to the conventions of travel literature must contain marvels and curiosities¹³, the poet references a marvel of contemporary Roman urban traffic control used to regulate the crowds of Jubilee pilgrims flowing to and from St. Peter’s across the Ponte Sant’Angelo (*Inf.*, XVIII, 28-33). The bridge is the vehicle of a simile used to describe the two-way traffic of the first of ten ditches of the *Inferno*’s eighth circle of fraud, the Malebolge (or “evil-pouches”). In Hell the panderers and the seducers trudge in opposite directions on their circular pathways, or rather, what the poet pointedly describes as “eternal circlings”: “quelle cerchie etterne.” When

the pilgrim and his guide turn to view the seducers coming in the opposite direction at the canticle’s precise midpoint (*Inf.*, XVIII, 70-72), the poet evokes the turning or pivot of the opposite movements of the heavens¹⁴. The passage thereby links, in a kind of meta-architectural *mise-en-abîme*¹⁵, the Roman urban architectural feature of the bridge to the architecture of the cosmos to that of the poem. The same meta-architectural literary strategy is employed by Dante in the *Purgatorio* in two key transitions of the second canticle dedicated to ‘passage’, that is, the process of penitential purification of the pilgrim/poet and of the souls of the saved. In *Purgatorio* II, the port of Rome is assigned the unprecedented role within Dante’s poetic cosmology as the place of embarkment of all the saved souls bound for Mt. Purgatory (*Purg.*, II, 100-105). Later, at the threshold of the “porta sacrata” (*Purg.*, IX, 130: “sacred door”), the entrance of Purgatory proper, the poet Dante compares the sound of the door turning on its hinges to the creaking of the swinging door of the Roman treasury on the Capitoline hill forced open by Julius Caesar when he pushed past Quintus Caecilius Metellus, and plundered the coffers of the Roman Republic.

Celestial Rome had been established as the pilgrim and the poem’s ultimate destination in the poem (*Inf.*, I, 124-129), and the overarching trajectory of the journey is punctually recapitulated at the end of the *Purgatorio*: “Qui sarai tu poco tempo silvano; / E sarai meco, senza fine, cive / Di quella Roma onde Cristo è romano” (*Purg.*, XXXII, 100-102), and at the end of the *Paradiso* at the entrance to the empyrean tenth heaven “Io, che al divino dall’umano, / all’eterno dal tempo era venuto, / E di Fiorenza in popol



Fig. 3 Detail of the Peutinger Map representing Rome (National Austrian Library of Vienna, Cod. 324, segm.4, with permission of ÖBA/Vienna).

giusto e sano [...]” (*Par.*, XXXI, 37-39). This arrival at the empyrean is the last great structural transition in the cosmological architecture of the poem. It is represented in terms of an elaborate three-part comparison that involves at each stage the city of Rome as destination, beginning with the comparison of the pilgrim-poet’s wonder upon arrival at the ‘city-rose’ of the empyrean to that of barbarians from the north astounded by the sight of “Roma e l’ardüa sua opra,” in other words, the architectural wonders of Rome. The last comparison in the series, as we will see, brings Dante the author full-circle, returning him to the experience of pilgrims contemplating the Veronica at St. Peter’s in Rome as first featured in the *Vita nova*. Here the destination of the pilgrim’s devotion is figured as a culminating encounter which points beyond itself and concludes with the question of representation, that is, whether the Veronica corresponds to the reality of Christ’s effigy which the pilgrim-poet is about to directly encounter in the poem’s final vision: “Signor mio Gesù Cristo, Dio verace. / Or fu sì fatta la sembianza vostra?” (*Par.*, XXXI, 107-108).

The Traveler’s Tale

Dante’s focus on architectural features of the eternal city, which stand as signposts along the path of the poet’s journey, underscores both the structural function of Rome in the architecture of Dante’s poetic cosmology and the poem’s status as an artifact created by the poet in imitation of the divine *artifex*. Both aspects character-

ize the first appearance of Rome after the proem (*Inf.*, I-II) at the beginning of the eighth circle of fraud, just after the architectonic plan of Malebolge is described: “Luogo è in Inferno, detto Malebolge [...]” (*Inf.*, XVIII, 1-18)¹⁶. It is thus in the cantos treating the eighth circle of fraud that architecture enters the poem for the first time as a distinctive feature of the poetic treatment. In keeping with the Aristotelian ethical anthropology that informs the order of the sins punished in Dante’s Hell as expounded by the pilgrim’s guide Virgil in *Inf.*, XI¹⁷, the circles of incontinence and violence presented predominantly natural settings in the cantos of incontinence (V-IX) or hybrid natural settings, after having passed through the walls of the city of Dis in *Inf.*, IX. In fact, the circle of violence (7) features the river Phlegeton of the violent against others (which is channeled by the dykes described in *Inf.*, XV, 1-12), the wood of the suicides, and the desert plain of the sodomites in *Inf.*, XII-XVII. Urban architectural features emerge most prominently as the contexts and vehicles of punishment in the eighth circle, since they are the products of the intellect that distinguishes mankind from plants and animals in the chain of being. Indeed, the intellect constitutes the divine aspect of humanity upon which the analogy between the poet as architect and the divine architect is ultimately based.

The architectural overture of the exordium of *Inf.*, XVIII, 1-18, in fact, describes the circle in which simple fraud is punished in ten concentric circular ditches or pouches as the combi-

2006; E. PANOFSKY, *Gothic architecture and scholasticism*, Latrobe 2005 (first ed. Latrobe 1951); W.A. MCCLUNG, *The Architecture of Paradise. Survivals of Eden and Jerusalem*, Berkeley 1983; *Divina sezione: l’architettura italiana per la Divina Commedia*, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 8-29 marzo 2018), a cura di L. Molinari, C. Ingrosso, Milano 2018; M.A. WATT, *The Cross that Dante bears. Pilgrimage, crusade, and the cruciform church in the “Divine Comedy”*, Gainesville 2005.

⁷ See A. MARINA, *Architecture and urban space*, in *Dante in Context*, edited by Z. G. Barański, L. Pertile, Cambridge 2015, pp. 427-447; M. TRACHTENBERG, *Dante and the moment of Florentine art*, in *Art and experience in Trecento Italy*, conference proceedings (New Orleans, 10-12 november 2016), edited by F. Holly, S. Wilkins, Turnhout 2018, pp. 19-27; and ID., *Dominion of the eye. Urbanism art and power in Early Modern Florence*, Cambridge 1997.

⁸ A.-M. LEVI, *The medieval map of Rome in the Ambrosiana Library’s manuscript of Solinus*, “Proceedings of the American Philosophical Society”, CXVIII, 1974, pp. 567-594.

⁹ See P.D.A. HARVEY, *Local and regional cartography*, in *The history of cartography, I (Cartography in prehistoric, ancient, and medieval Europe and the Mediterranean)*, edited by J.B. Harley, D. Woodward, Chicago 1987, pp. 464-501: 474-478; S. MADDALO, *In figura Romae. Immagini di Roma nel libro medievale*, Roma 1990, pp. 37-40; and L. NUTI, *Ritratti di città: visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia 1996, especially pp. 43-67, and for Paolino Veneto’s map of Rome, pp. 105-112.

¹⁰ T.J. CACHEY, JR., *Il problema della lingua: il “De vulgari eloquentia e l’Inferno”, in Voci sull’Inferno. Una nuova lettura della prima cantica*, a cura di Z.G. Barański, M.A. Terzoli, III, Roma 2021, pp. 455-481.

¹¹ See T.J. CACHEY, JR., *La “Commedia” come “mappamundi”, “Le forme e la storia”, n.s., IX, 2016, 2, pp. 49-73; ID., “Cosmographic cartography of the Perfect 28s”, in *Vertical readings in Dante’s Commedia*, edited by G. Corbett, H. Webb, III, Cambridge 2017, pp. 111-138; and G. CORAZZA, *Dante cosmographus. Indagini sulla ricezione della geografia reale della “Commedia” nell’esegesi dei primi secoli e nella letteratura geografica trecentesca*, tesi di dottorato, Università Ca’ Foscari Venezia, 2019.*

¹² The use of spatial itineraries, both architectural and cartographic, in support of the composition of literary works, was characteristic of the arts of memory that were extensively cultivated during the 13th and 14th centuries. This mnemotechnical aspect of geographical and cartographical metaphors and similes clearly informed Dante’s writings. See M.J. CARRUTHERS, *The book of memory: a study of memory in medieval culture*, Cambridge-New York 2008; EAD., *The craft of thought: meditation, rhetoric, and the making of images, 400-1200*, Cambridge-New York 2000; *The Medieval craft of memory: an anthology of texts and pictures*, edited by M. Carruthers, J. Ziolkowski, Philadelphia 2002; and L. BOLZONI, *Dante o della memoria appassionata*, “Lettere Italiane”, LX, 2008, 2, pp. 169-193.

Fig. 4 Reproduction of the Ebstorf Map (Ebstorf Abbey, Uelzen; the image is published here by kind permission of Abbess Erika Krüger).



¹³ E.J. LEED, *The traveler's tale*, in ID., *The mind of the traveler from Gilgamesh to global tourism*, New York 1991, pp. 103-108. An important genre of Medieval travel literature to Rome, undoubtedly available to Dante, was that of the *Mirabilia Urbis Romae*. See *La più antica redazione dei Mirabilia*, in *Codice topografico della città di Roma*, a cura di R. Valentini, G. Zucchetti, III, Roma 1946, pp. 3-66 and Cristina Nardella's study, edition and Italian translation of the *Marvels of Rome* written between the XII and XIII centuries: C. NARDELLA, *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le Meraviglie di Maestro Gregorio*, Roma 1997.

¹⁴ The two opposing movements of the heavens are the daily east to west motion along the equator, and the annual west to east motion of the zodiac along the ecliptic: “Leva dunque, lettore, a l’alte rote / meco la vista, dritto a quella parte / dove l’un moto e l’altro si percuote” (*Par.*, X, 7-9).

¹⁵ For interesting reflections on the history of the notion of mise en abyme and its applicability to Dante’s poem, see C. GINZBURG, *Mise en abyme: a reframing*, in *Tributes to David Freedberg: Image and Insight*, edited by C. Swan, London-Turnhout 2019, pp. 465-480.

¹⁶ “Luogo è in inferno detto Malebolge, / tutto di pietra di color ferrigno, / come la cerchia che dintorno il volge. / Nel dritto mezzo del campo maligno / vaneggia un pozzo assai largo e profondo, / di cui suo loco dicerò l’ordigno. / Quel cinghio che rimane adunque è tondo / tra ’l pozzo e ’l piè de l’alta ripa dura, / e ha distinto in dieci valli il fondo. / Quale, dove per guardia de le mura / più e più fossi cingon li castelli, / la parte dove son rende figura, / tale imagine quivi facean quelli; / e come a tai fortezze da’ lor sogli / a la ripa di fuor son ponticelli, / così da imo de la roccia scogli / movien che ricidien li argini e’ fossi / infino al pozzo che i tronca e raccogli” (*Inf.*, XVIII, 1-18).

¹⁷ For the ethical structure of Dante’s Hell: M. COGAN, *The design in the wax: the structure of the Divine Comedy and its meaning*, London 1999, pp. 1-75.

¹⁸ An architectural line of inquiry which cannot be developed here due to considerations of space, but which would be well worth further investigation, is the extent to which Dante’s experience and knowledge of Roman architectural monuments informs the *Commedia*; for instance, the way that the form of Malebolge and/or the celestial rose (see below) seems to echo a Roman amphitheater, or the evident but strictly implicit inspiration and influence of Trajan’s column on the invention of the terrace of pride, or the possible influence of the San Silvestro chapel frescos of the Basilica of Santi Quattro Coronati.

nation of a medieval fortress and a roman amphitheater¹⁸. The Malebolge cantos (*Inf.*, XVI-II-XXX) will be strongly characterized by the presence of architectural structures of the contemporary Italian environment, ranging from the Florentine baptistery (*Inf.*, XIX, 13-21) to the arsenal of Venice (*Inf.*, XXI, 7-18), to the towers of Monteriggioni and Bologna (*Inf.*, XXXI, 40-45; and 136-145). Moreover, the ten concentric circles that make up Malebolge represent an infernal parody of the ten heavens of the cosmos, so that from the bird’s eye perspective of the exordium of *Inf.*, XVIII, the Malebolge resembles a map of the heavens. In making up the eighth circle of his Hell, the poet-architect Dante imitates the divine architect in his ordering of the represented space in relation to the space of representation, in other words, the ratio of ditches to cantos, according to elaborate numerological and geometrical criteria¹⁹.

It is not surprising that an architectural feature of Rome is the first to be evoked in the Malebolge, given the classical symbolic resonance of Rome’s bridges²⁰, and Rome’s preeminence among the cities of Italy in the *mappamundi* of the exiled

author. The Castel Sant’Angelo bridge across the Tiber is the vehicle for a simile that describes the back-and-forth movement of the panderers and seducers in opposite directions within the first ditch of the eighth circle:

Come i Roman per l’essercito molto,
l’anno del giubileo, su per lo ponte
hanno a passar la gente modo colto,
che da l’un lato tutti hanno la fronte
verso ’l castello e vanno a Santo Pietro,
da l’altra sponda vanno verso ’l monte.
(*Inf.*, XVIII, 28-33).

The simile is the first of what we have termed the load bearing architectural placements of Rome in the map of the cosmological poem. We have already remarked upon the cosmological architectural aspect of this first simile of Malebolge, which is often overlooked, although it has been the focus of suggestive commentary by James Nohrnberg²¹. According to the critic, the double movement of the sinners on their circular pathway in the first of the ditches of Malebolge encrypts “a mock heavenly milieu”. The architecture of the first ditch of the Malebolge is therefore designed by Dante in imitation of nature, in

The simile of the Castel Sant’Angelo bridge at the start of the Malebolge cantos mid-way through the poem’s first canticle is thus central both structurally and thematically to the architecture of the poem. Critics have noted the implicit but unmistakable connection that the simile establishes between the journey of the poem and the Jubilee pilgrimage of the year 1300, the first in the history of the church as promulgated by Dante’s nemesis Boniface VIII. The simile polemically juxtaposes in real-time the crowds of pilgrims crossing the bridge with the poet’s counter-pilgrimage recounted in the poem that departed from the “selva oscura” midway in the journey of the poet’s life in the same Jubilee year of 1300. In other words, while the Jubilee pilgrims were still flowing back and forth across the Sant’Angelo bridge the pilgrim Dante was crossing the bridge over the panders and seducers in Malebolge. The ‘signature’, eye-witness nature of the simile has led some modern commentators, starting with Scartazzini and Vandelli²⁵, to suppose that Dante was in Rome for the Jubilee. Instead, bearing in mind the fictional dating of Dante’s journey to the Otherworld, in referencing Rome in the Jubilee year, the poet would seem here to be primarily concerned with drawing attention to the fact that he was otherwise occupied at the time with his own competing pilgrimage to that Rome “onde Cristo è romano” (*Purg.*, XXXII, 102). In any case, the ‘traveler’s tale’ casts an ironic, not to say, jaundiced eye on the popular and secular dimensions of Boniface’s Jubilee pilgrimage by reducing it to a question of traffic flow. Indeed, the neutral and detached observational perspective of the traveler to Rome describing “l’essercito” passing in opposite directions on the bridge in a regimented manner is decidedly secular. It is noteworthy, given the historical-religious context, for a total lack of religious reference or connotation.

In addition, in recalling a ‘marvel’ of contemporary Roman administrative planning, the po-

et pointedly maps three sites associated with political power in the city. The area mapped by the simile, including the Castel Sant’Angelo bridge and the Basilica of St Peter features as representative of medieval Rome in the very succinct plan of Rome detailed in the Ebstorf *mappamundi* mentioned above. Dante’s urbanistic and architectonic references (the bridge, the castle, the mount, the implicit ‘basilica’ referred to by the toponym “Santo Pietro”) have indeed a toponymic function focusing a geopolitical map of contemporary Rome which will be the target of Dante’s harsh critique in the next canto and the following ditch of Malebolge containing the papal simonists. The first, the “castello”, the castle, is Castel Sant’Angelo, which during Dante’s time was the property of the Orsini family, as was the “monte”, Monte Giordano, the stronghold of Giordano Orsini, created cardinal by his brother Pope Nicholas III. The political and polemical implications of mapping the Rome controlled by the Orsini family are amplified in *Inf.*, XIX, 19 which is dominated by the figures of three simoniac popes, beginning with the late Pope Nicholas III (Giovanni Gaetano Orsini, 1277-1280), who identifies Dante’s nemesis Boniface VIII (1294-1303), still living at the time of the fictional journey, as destined for the third bolgia, along with Boniface’s successor Clement V (1305-1314), who was to move the papacy to Avignon in 1309²⁶. In the background of Ponte Sant’Angelo, the third site of the simile, and the destination of the pilgrims, is Santo Pietro, St Peter’s Basilica which was the fulcrum of Boniface’s Jubilee.

Yet another purely secular architectural ‘marvel’ highlighted by the traveler to Rome was the “pina” of St. Peter’s²⁷, located at that time directly in front of the basilica itself. It is featured in the canto of the Giants as we emerge from the Malebolge cantos in *Inf.*, XXXI, to describe the gigantic proportions of Nimrod:

²⁵ G.A. SCARTAZZINI and G. VANDELLI (1929) (*Inf.*, XVIII, 28-30); C.S. SINGLETON (1970-75) (*Inf.*, XVIII, 28-30): “It is thought that Dante was in Rome during that year and himself witnessed the remarkable organization here described”. Commentaries cited from the Dartmouth Dante Project at: <https://dante.dartmouth.edu/> (last accessed on 8/11/2021)

²⁶ Castel Sant’Angelo, originally the mausoleum of Emperor Hadrian, was successively owned by different families in the course of the Middle Ages. Owned by the Crescenzi family between the X and XI centuries, it was known as *Castellum* or *Castrum Crescentii* (Cristancia castellum is the denomination in the Ebstorf *mappamundi*). It later became the stronghold of the Pierleoni family, and eventually, at some point in the XIII century, it passed to the Orsini.

²⁷ A. LANCI, *Pina*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma 1970, https://www.treccani.it/enciclopedia/pina_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (last accessed on 8/11/2021)). The “pina di San Pietro” is a celebrated pinecone made of bronze that was originally placed on the mausoleum of Hadrian according to some sources or atop the Pantheon according to others. It was moved to the atrium of the basilica of St. Peter’s by Pope Simmaco (498-514) where it remained until the 16th century when it was moved to the Belvedere palace and subsequently to the courtyard of the Pigna where it is found today.

La faccia sua mi pareo lunga e grossa
come la pina di San Pietro a Roma,
e a sua proporzione eran l’altre ossa;
(*Inf.*, XXXI, 58-60)

The comparison serves as a fitting architectural epilogue to Dante’s infernal treatment of Rome. It reflects the secular perspective of the traveler on the marvels of the city. It also alludes to the meta-architectural aspect of the poet’s authorial role since the simile describes the gigantic size of Nimrod, the reputed builder of the Tower of Babel (*Genesis* X, 8-10 and XI). In fact, architectural details regarding the dimensions not only of the giants but also of Hell itself in cantos XXIX (*Inf.*, XXIX, 7-9), XXX (*Inf.*, XXX, 85-87) and XXXI of the *Inferno*, including here the estimated length of Nimrod’s face, which Galileo would later use to calculate the giant’s height²⁸, were utilized by 15th and 16th century Renaissance architects, humanists and scientists, beginning with Antonio Manetti (1423-1497), to determine the “Site, Form and Measurements of the *Inferno* of Dante”²⁹. More important for us than their role in the Renaissance reception of Dante’s poem, however, is the contemporary critical perspective on the meta-literary significance of such measurements that has highlighted the way that Dante the poet subtly utilizes them to inoculate himself from the charge of being the Nimrod of his own poem³⁰.

Passage

As we have seen, the Roman architectural simile of the bridge at the beginning of Malebolge is structural in the sense that it connects and mediates important architectural and thematic aspects of the poem. Two structurally key passages of the *Purgatorio* feature Rome in a fundamentally different yet still meta-architectural manner. The port of Rome in *Purg.*, II figures as the harbor where all the saved souls board the boat on their journey to the mountain of Purgatory,

and the simile of the creaking gate of entry to Purgatory proper in *Purg.*, IX, is compared to the creaking door to the Roman treasury located at the foot of the Campidoglio raided by Caesar. Both relate to the process of otherworldly salvation, while the bridge of *Inf.*, XVIII was simply an image. Both are thematically tied to and reinforce Dante’s Roman-centric ideology. They communicate his conception of Rome as a liminal space at the border between this world and the next, at two structural junctures of the poem marking the passage of the souls to the second realm and salvation. The two passages are keystones in the poem’s overall structure:

Ond’io, ch’era ora a la marina vòlto
dove l’acqua di Tevere s’insala,
benignamente fu’ da lui raccolto.
A quella foce ha elli or dritta l’ala,
però che sempre quivi si ricoglie
qual verso Acheronte non si cala.
(*Purg.*, II, 100-105).

E quando fuor ne’ cardini distorti
li spigoli di quella regge sacra,
che di metallo son sonanti e forti,
non ruggiò sì, né si mostrò sì acra
Tarpèa, come tolto le fu il buono
Metello, per che poi rimase macra.
(*Purg.*, IX, 133-138).

The fact that Dante makes the port of Rome the point of departure for the passage to Purgatory is perhaps one of if not the most under-appreciated features of Dante’s invention of the Otherworld. There is no theological, philosophical or literary source or precedent for making the port of Rome the point of embarkation of all the saved souls of Christendom³¹. Dante’s invention here has the immediate result of reinforcing and validating the representation of Purgatory as a physical place in the geography of earth (and the second realm in the architecture of the Otherworld described in the poem)³². The remarkable nature of this innovation has been perhaps obscured by

²⁸ G. GALILEI, *Due lezioni all’Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell’Inferno di Dante*, a cura di R. Pratesi, Livorno 2011.

²⁹ G. BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti, cittadino fiorentino, circa al sito, forma & misura dello Inferno di Dante, poeta eccellentissimo*, Firenze 1506.

³⁰ J. KLEINER, *Mismapping the Underworld: Daring and Error in Dante’s ‘Comedy’*, Stanford 1994.

³¹ A possible iconographic parallel with Dante’s ship was a large mosaic by Giotto that adorned the atrium of St Peter’s Basilica, representing Peter and the other Apostles in a *navicella*, a vessel tossed by the storm and saved by Christ waiting for it on the shore, according to the Gospel of Matthew 14, 22-33. In the left part of the mosaic the harbor and lighthouse of Rome were represented. The mosaic, which is lost and whose iconography survives in a drawing by the painter Spinello Aretino (end of XIV-beginning of the XV century), was a gift of cardinal Stefaneschi, Boniface VIII’s nephew and it has been interpreted as an allegory for the Church agitated by political conflicts and saved by the fisherman Peter and his successors, in particular Boniface, promoter of the first Jubilee calling the faithful to Rome. On Giotto’s mosaic: H.L. KESSLER, J. ZACHARIAS, *Rome 1300. On the path of the pilgrim*, New Haven and London 2000, pp. 217-218; and J.A. HEPPNER MORAN CRUZ, *Dante, Purgatorio 2 and the Jubilee of Boniface VIII*, in “Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society”, CXXII, 2004, pp. 1-26: 6-7.

³² The idea that Purgatory was a physical place did not correspond to the notion of Purgatory as it had been recently defined by the doctrine of the general profession of faith elaborated in the second Council of Lyon in 1274. The notion of Purgatory as a physical place was mainly rooted in popular culture and the literature of visions that most commonly placed it underground. Theological and doctrinal definitions of Purgatory instead oscillate between the idea of Purgatory as a state of the soul and of it as a real place. See J. LE COFF, *The birth of Purgatory*, Chicago 1984.

the elaborate cosmological mapping program of *Purg.*, II, and of the Antepurgatory in general. Here, the poem to which “heaven and earth [and the poet] have set their hand” mixes celestial and terrestrial sites in an elaborate concoction that combines fictional and real places.

Rome and the port of Rome are situated in a cosmological and metaphysical context. Dante remains true to his privileging Rome within the cosmos as he had in the commentary on the second canzone of the *Convivio* (III, v, 9-12) *Amor che nella mente mi ragiona*, and on verse 19: “Non vede il sol, che tutto ’l mondo gira”, which describes the course of the sun around the earth. In that passage of the *Convivio* Rome figures as the geographical point of reference on earth for the measurement of the circumference of the planet which is based on the Arabic astronomer Alfraganus and his classic *Liber aggregationis*. Alfraganus, of course, never mentions Rome. Instead, Rome is for Dante a prime geographic meridian by which to measure the movements of the sun³³. In the *Commedia*, on the other hand, Dante conceives of Rome not just as a central node of the material cosmos, but also as a portal to the metaphysical realm beyond it.

The mention of the river Tiber recalls the Rome evoked in *Inf.*, XVIII. Indeed, the presence of the river there was implicitly suggested by the bridge crossing it, as in the Ebstorf map, connecting St Peter’s Basilica and the Vatican to the Monte Giordano, which evokes the secularized (fraudulent) and touristy circuit of the pilgrimage industry. Here in *Purg.*, II, on the other hand, the mouth of the river where the Tiber mixes its waters with those of the Tyrrhenian Sea (“dove l’acqua di Tevero s’insala”, *Purg.*, II, 101), is the port where the souls of the saved gather waiting for the angel to embark them on his boat, directed to the mountain of Purgatory and ultimately, salvation. All commentators who consider the appearance of the Tiber and the port of Rome

in *Purg.*, II, agree in interpreting it as a symbol not only for the city as a whole, but specifically also for the Church as the only institution that can grant salvation. While in *Inf.*, XVIII a secularized and temporal Church was evoked, here in *Purg.*, II the focus is on the city of Rome as the seat of the pope as the vicar of Christ, the *loco santo* “the sacred precinct where successors of great Peter have their throne” (*Inf.*, II, 23-24). In contrast to the indistinct and impersonal flux of pilgrims on the bridge of *Inf.*, XVIII, *Purg.*, II, dramatizes the singer Casella’s journey of salvation³⁴. His soul has finally arrived at the shore of Purgatory, and Dante expresses surprise at the length of time that Casella has taken to reach the shore since his death. The singer explains how his soul was delayed by the angel until a new law allowed for the souls to choose their own time to embark. Commentators agree that Dante implies here that the souls waiting to pass to Purgatory benefit from the plenary indulgence granted by Pope Boniface VIII with the promulgation of the first Jubilee in the year 1300. The episode reflects Dante’s faith in the institution of the Church and his recognition of the Jubilee dispensation without regard to the person of Boniface VIII.

The simile of the creaking hinges on the door of Purgatory proper which swings open for Dante and his guide is among the most intriguing in the poem, and it has been the subject of recent commentary³⁵. For our purposes, the simile serves to put the Campidoglio hill on the map of the poem, almost in the iconographic manner of the Ambrosiana or Fra Paolino maps of Rome in counterpoint to the placement of the Aventino, the scene of Cacus’s crimes and his demise in *Inf.*, XXV, 25-33³⁶. The simile, and its intertext with Lucan’s *Pharsalia* (III, 153-155; 167-168), connect the narrative architecture with a nodal point on the map of the city rich in ideological significance. As before, the emphasis is on

³³ Rome serves a similar geodetic tracking function in *Purg.*, XVIII, 79-81, where it is taken as the vantage point from which to observe the path taken by the sun when it sets in the southwest in late November between Sardegna and Corsica: “quelle strade / che ’l sole infiamma allor che quel da Roma / tra’ Sardi e’ Corsi il vede quando cade”.

³⁴ It is suggestive that the song that Casella begins to sing in *Purg.*, II, *Amor che ne la mente mi ragiona*, is the same which Dante commented upon in the *Convivio* in which he developed the extensive astronomical gloss which took Rome as a central point of reference.

³⁵ G. LEDDA, *Il mondo classico nei canti dell’Antipurgatorio* (Dante, Purgatorio I-IX), “Chroniques italiennes”, s. web, 39 2020, 2, pp. 215-245; *Passages seuils, sauts: du dernier cercle de l’Enfer à la première terrasse du Purgatoire* (*Inf.* XXXII-*Purg.* XII), édition M. Gragnolati, Ph. Guérin, <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838> (consulted on 10 october 2021).

³⁶ In fact, the Ambrosiana map includes a vignette portraying a triangle without indentations and mostly painted in a gray-green color, which bears the inscription “trigemina porta,” a reference to the well-known gate located at the base of the Aventine hill to which Solinus refers when relating how Hercules, after punishing Cacus, consecrated a votive altar to Jupiter on this particular spot: “Qui Cacus habitavit locum, cui Salinae nomen est; ubi Trigemina nunc porta” (*Sol.*, I, 8), LEVI, *The medieval map of Rome... cit.*, p. 584.

the city of Rome as a liminal space, this time between Antepurgatory and Purgatory proper. Appropriately enough, in so far as Purgatory is part of this terrestrial world within the context of historical time and space, the simile is the occasion for some fine tuning or adjustment in Dante’s Roman ideology, that is to say, his theory of empire and its relation to sacred history. Indeed, Giuseppe Ledda is no doubt correct in his interpretation of Dante’s referencing of Republican heroes (and a philo-Republican poet such as Lucan). Both here with Metello at the end of Antepurgatory and at the beginning with Cato, the poet intended to nuance his position vis-à-vis the legacy of Rome. Dante’s imperial ideology might have been misinterpreted by contemporaries and later readers as aggressively Ghibelline in the earthly political sense of being in favor of the empire and the emperor of his day, when in reality, as here in the Purgatory, the poet was also clearly interested in proclaiming the virtues of the Romans and their heroes in the defense of liberty, both political and spiritual.

The *Purgatorio* is, in fact, where Dante develops his interpretation of Rome in terms of its political and spiritual legacy. The three key passages in the *Purgatorio* that speak of Rome without evoking any particular architectural motif emphasize nevertheless and reinforce the central importance of the Eternal City to the poem’s ideology and its structure. In the last of the references at the end of the canticle in *Purg.*, XXXII, which takes place in the sacred “wood” of the earthly Paradise, Beatrice points again to Rome as the final destination of the poet: “Qui sarai tu poco tempo silvano; e sarai meco senza fine cive di quella Roma onde Cristo è romano” (*Purg.*, XXXII, 100-102). Beatrice here refers to Rome as the empyrean, the same Eternal City evoked longingly by Virgil in the poem’s proem (*Inf.*, I, 21-29), while looking forward to the poet’s arrival in the empyrean at the end of the poem in

Par., XXXI, when the poet will arrive at the city of Rome as the “Eternal City” in which Christ is a Roman. The other two references to Rome are central in their own right. The first occurs in the context of Dante’s famous invective on the state of contemporary Italy in *Purg.*, VI, “Ahi, serva Italia,” which takes up the second half of the canto (vv. 76-151):

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave senza nocchiere in gran tempesta,
non donna di provincie, ma bordello!
(*Purg.*, VI, 76-78).

The cartographic dimension of the invective is often overlooked. It starts out as if Dante were looking down on a map of the peninsula in composing his review of its sorry political condition:

Cerca, misera, intorno da le prode
le tue marine, e poi ti guarda in seno,
s’alcuna parte in te di pace gode.
(*Purg.*, VI, 85-87).

Just as Rome is centrally located within Dante’s map of the cosmos and the inhabited world, so it is central to his map of Italy in *Purg.*, VI. Midway through the poet’s polemic is a portrait of “widowed Rome,” an iconographic motif alluding to the contemporary decampment of the papacy to Avignon and the start of its Babylonian captivity, which Dante is among the first to register as he was composing the second canticle:

Vieni a veder la tua Roma che piagne
vedova e sola, e dì e notte chiama:
“Cesare mio, perché non m’accompagne?”
(*Purg.*, VI, 112-114).

The contemporary political travails of Rome make their first appearance in the poem here. Dante’s diagnosis of the causes of the political and spiritual crisis of Italy is likewise centered in Rome, in the *Purgatorio*’s central cantos (XIV-XVIII), and in particular in Marco Lombardo’s discussion of free will in *Purg.*, XVI. The

start of Marco Lombardo’s discourse, 25 tercets before Virgil’s on love, in fact marked the beginning of the ideological and architectural center of the *Commedia*, and it includes Dante’s fullest statement of his theory of the proper relation between church and empire, outside his political treatise, the *Monarchia*³⁷:

Soleva Roma, che ’l buon mondo feo,
due soli aver, che l’una e l’altra strada
facean vedere, e del mondo e di Deo.
(*Purg.*, XVI, 106-108).

Dante’s diagnosis of the causes of contemporary political and spiritual crisis in the confusion of roles and in particular his vehement critique of the contemporary papacy that had in his view usurped the political prerogative of the empire, underpins and runs through the entire poem (cf. *Inf.*, XIX; *Inf.*, XXVII). It will return even in the late cantos of the *Paradiso* (cf. *Par.*, XXVII, 1-66; *Par.*, XXX, 139-148), when Dante will distinguish between the Rome of the corrupt contemporary popes he has condemned to the circles of fraud, and the ideal Rome which counts Christ among its citizens.

Arrival

Rome is figured in the *Paradiso* under the heading of arrival in both its ideological and architectural aspects. The central and at the same time liminal function of the city of Rome as destination is reiterated in the architecture of the poem at the entrance to the empyrean in a series of three similes in *Par.*, XXXI, each of which focuses on a different phase of the journey to Rome. The arrival at the empyrean is first figured in terms of the arrival at Rome of barbarians from the north who are stupefied by the city’s “ardüa opra,” its architectural magnificence (vv. 31-40); then as the arrival of the pilgrim at the “tempio” or church within the city that she had vowed to visit (vv. 43-48); and finally, in terms of

the pilgrim’s contemplation of the Veronica, the true likeness of the Christ (vv. 103-111). The sequence of similes is exceptional, even unique in the poem, for the way in which it charts forward movement, articulating in three stages the progressive unfolding of the pilgrim’s experience in the empyrean, and the way it “almost seems to constitute a subordinate narrative, discrete from (though parallel to) the main plot of the other-world adventure”³⁸. The prominence of the series of similes is an index of the meta-architectural literary significance of the rhetorical figure of the simile itself as a means of attempting, and failing to represent, the unrepresentable. The simile is a rhetorical figure that acknowledges by definition a measure of incongruity and inadequacy, which is another reason why Dante makes three attempts here. As with Rome, the destination of repeated approaches and arrivals by pilgrims, the repeated approximations of the sequence of similes expresses the ineffability of the destination. The sequence of the arrival in Rome similes are a signature, defining rhetorical feature of the cantos of the empyrean. As a sequence, they provide a key transition and pivot, almost as a springboard toward the poem’s final vision which, in its last phase, foreshadowed by the Veronica simile, will envision the incarnation and humanity of Christ³⁹, which ultimately proves to be the final destination of the pilgrim’s journey⁴⁰.

The architectonic role of the journey to Rome achieves its culminating expression at the entrance to the empyrean, having been prepared during the course of the poem⁴¹. Dante never speaks of pilgrimage in hell, except as we have seen, indirectly and in a parodic and polemical manner in the Castel Sant’Angelo bridge simile of *Inf.*, XVIII. In fact, the word pilgrimage only enters the poem in the *Purgatorio* (*Purg.*, II, 61-63): E Virgilio rispuse: “Voi credete / forse che siamo esperti d’esto loco; / ma noi siam peregrin

³⁷ C.S. SINGLETON, *The poet’s number at the center*, “Modern Language Notes”, LXXX, 1965, 1, pp. 1-10.

³⁸ R. LANSING, *Patterns of Meaning: Similes in Series*, in ID., *From image to idea: a study of the simile in Dante’s ‘Commedia’*, Ravenna 1977, pp. 124-166: 136-140.

³⁹ G. LEDDA, *L’ineffabilità della ‘visio Dei’ e lo scacco del geometra’*, in ID., *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella ‘Commedia’ di Dante*, Ravenna 2002, pp. 299-319.

⁴⁰ “O luce eterna che sola in te sidi, / sola t’intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi! / Quella circolazion che sì concetta / pareva in te come lume riflesso, / da li occhi miei alquanto circunspetta, / dentro da sé, del suo colore stesso, / mi parve pinta de la nostra effige: / per che ’l mio viso in lei tutto era messo. / Qual è ’l geometra che tutto s’affige / per misurar lo cerchio, e non ritrova, / pensando, quel principio ond’elli indige, / tal era io a quella vista nova: / veder voleva come si convenne / l’imago al cerchio e come vi s’indova” (*Par.*, XXXIII, 136-138).

⁴¹ B. BASILE, *Il viaggio come archetipo. Note sul tema della ‘peregrinatio’ in Dante*, “Lecture Classensi”, XV, 1986, pp. 9-26.

come voi siete”; and cf. *Purg.*, VIII, 4-6; *Purg.*, XXIII, 16-18). Now, as the poem is about to end, the nature of the journey of the poem as a poetic alternative to the Jubilee pilgrimage of Boniface VIII taking place during the same year 1300 explicitly emerges⁴². Dante the poet appropriates the Lateran, St. Peter’s, and the Veronica and relocates them as vehicles of a sequence of similes to express arrival in “quella Roma onde Cristo è romano” (*Purg.*, XXXII, 102). He explicitly references the Lateran in the first simile of the series which describes the pilgrim’s wonderment, or rather his stupor⁴³, at the encounter with what has been described as the “colosseo floreale” of the empyrean. In fact, the poet characterizes it as both a city (*Par.*, XXX, 130: “Vedi nostra città quant’ella gira”) and a rose (*Par.*, XXXI, 1: “In forma dunque di candida rosa...”) ⁴⁴. Dante’s figuration of the empyrean combines the celestial rose with a single architectural element of the city, the heavenly amphitheater or stadium, which is “his way to bring the empire into the Empyrean. Implicitly refuting Augustine’s equation of Rome with the *civitas diaboli*, Dante makes it nothing less than the city of God”⁴⁵. The arrival from the human to the divine, from time to eternity, is therefore figured in the first simile of the series autobiographically from the Florentine exile’s perspective, that is, of the poet for whom the journey of the poem represented ultimately a return home from exile, and thus a journey from iniquitous Florence to the just community of celestial Rome: “e di Fiorenza in popol giusto e sano” (*Par.*, XXXI, 39)⁴⁶:

Se i barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d’Elice si cuopra,
rotante col suo figlio ond’ ella è vaga,
veggendo Roma e l’ardüa sua opra,
stupefaciensi, quando Laterano
a le cose mortali andò di sopra;
ïo, che al divino da l’umano,
a l’eterno dal tempo era venuto,

e di Fiorenza in popol giusto e sano,
di che stupor dovea esser compiuto!
Certo tra esso e l’gaudio mi faceva
libito non udire e starmi muto.
(*Par.*, XXXI, 31-42).

The barbarians arrive from the north. The elaborate periphrasis used to describe their place of origin, including the complex allusion to the Ovidian myth of the transformation of the nymph Helice (Elice) or Callisto and her son Arcas or Boötes into two constellations (*Metamorphoses*, II, 401-507), represents a valedictorian expression of the poet’s cosmo-cartographic poetics. It reflects the effort that the poet expends in his arduous rhetorical exertions to represent the unrepresentable. The global reference to barbarians located in the northernmost climate above the 55th parallel, where the Big and Little Dipper (or Great and Lesser Bear) are always visible, can be said to complement and frame the Mediterranean and Italian context of the final simile in the series, which compares Dante to a pilgrim “perhaps from Croatia” (v. 103: “colui [...] forse di Croazia”) come to see “our Veronica...” (v. 104: “la Veronica nostra”). The circling constellations in the heavens which are moved by the love of a mythical mother for a son foreshadow not only the encounter with Mary in the next cantos but also “l’amor che move il sole e l’altre stelle” (*Par.*, XXXIII, 145) at the poem’s end. In other words, the poet Dante maps in the similes the cosmos and the terrestrial globe as the frame for his autobiographical journey as exile/pilgrim from Florence to Rome.

This first simile compares the pilgrim’s wonder before the “colosseo floreale” of the divine architect to that of barbarians encountering for the first time the marvelous architectural edifice of Rome, “l’ardüa sua opra” (v. 34)⁴⁷, which is thus implicitly compared to both the architecture of the poem and that of the divine maker who with his compass had struck the circle that marked

⁴² R. JACOFF, *Lectura Dantis: Paradiso XXXI*, “Quaderns d’Italia”, XVI, 2011, pp. 103-114.

⁴³ See Dante’s definition of “stupore” or “wonder” in the *Convivio*, IV, XXV, 5, behind which lies a canonical passage from the second chapter of Aristotle’s *Metaphysics* (982b, 11-28) which traces the origins of both thought and myth to wonder. See P. BOYDE, *Wonder and knowledge*, in *Id.*, *Dante philomythes and philosopher: man in the cosmos*, Cambridge 2009 (first ed. Cambridge 1981), pp. 43-56; and P. BOTTANI, *Dante e la meraviglia*, “Rivista di Studi Danteschi”, XX, 1, 2020, pp. 51-72.

⁴⁴ P.S. HAWKINS, “Are you here?": *surprise in the Commedia*, in *Sparks and seeds: medieval literature and its aftermath. Essays in honor of John Freccero*, edited by D.E. Steward, A. Comish, Turnhout 2000, pp. 175-198: 182.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 182-183.

⁴⁶ A further testament to the inspiration of the journey to Rome and the traveler’s experience of Rome’s architectural magnificence on the poet’s imagination is a key passage of the speech pronounced by Cacciaguada, the ancestor of the exiled poet, against the decadence and corruption of contemporary Florence in which Florence and Rome are compared metonymically in terms of competing birds-eye views of their respective urban complexes in *Par.*, XV, 109-111: “Non era vinto ancora Montemalo / dal vostro Uccellatoio, che, com’è vinto / nel montar sù, così sarà nel calo”. In other words, at the time of Cacciaguada’s idealized evocation of ancient Florence, the architectural and urban splendor of Rome as viewed by the traveler arriving from the north from the hill of Montemario had not yet been surpassed by the prospect of Florence’s architectural development as viewed by the traveler from the height of Uccellatoio, a hill about ten km north of Florence from which the city first appeared to travelers from Bologna who had crossed the Apennines. But if Florence’s rise was swifter than Rome’s, so it will be swifter in its political and moral decline.

⁴⁷ *Par.*, XIX, 40-45, and note 5 above.

⁴⁸ The only other occurrence of “arduo” in the poem is in the previous canto, *Par.*, XXX, 36. There the poet admits to his failure to adequately treat the beauty of Beatrice and confesses to have to desist in his poetic effort, having reached the limit of his capacities, cf. *Par.*, XXX, 31-36: “ma or convien che mio seguir desista / più dietro a sua bellezza, poetando, / come a l’ultimo suo ciascuno artista. / Cotal qual io la lascio a maggior bando / che quel de la mia tuba, che deduce / l’ardüa sua matera terminando”. The occurrences in close proximity are the earliest recorded in the Italian vernacular. They express nearly at a spontaneous or unconscious level the profound link in the poet’s mind between the exalted architecture of Rome and the arduousness of the poet’s “opra”.

⁴⁹ D. ALIGHIERI, *Paradiso*, (trans. by S. Lombardo), edited by A. Cornish, Indianapolis-Cambridge 2017, p. 537.

⁵⁰ S. MARCHESI, *Classical culture*, in *The Cambridge companion to Dante’s ‘Commedia’*, edited by Z. Baranski, S. Gilson, Cambridge 2018, pp. 127-139: “In sum, what we term today the ‘classical past’ was for Dante not a matter of archaeology but of actual and present relevance” (p. 129).

⁵¹ An earlier key example of pagan/Christian continuity focused by an architectural monument occurs in Justinian’s account of the flight of the eagle of empire in *Par.*, VI. There secular and sacred history of Rome is sealed by a classical architectural feature that Dante found in his sources (most probably Orosius), who had linked the third closing of the doors of the Temple of Janus by Octavian as marking the world-wide peace that was the necessary premise according to God’s divine plan for the birth of Christ: “Con costui [Octavian] corse in fino al lito rubro; / Con costui puose il mondo in tanta pace / Che fu serrato a Iano il suo delubro” (*Par.*, VI, 79-81). The classical pagan temple of Janus is thereby Christianized as an architectural motive presaging the arrival of the savior of the world.

⁵² See note 43 above. Cf. *Purg.*, XV, 10-12; *Purg.*, XXXI, 127-129; *Par.*, XXII, 1.

⁵³ J. SCOTT, *Lectura Dantis Turicensis*, III (*Paradiso*), a cura di G. Güntert, M. Picone, Firenze 2002, pp. 473-489: “Possiamo ora guardare la serie delle tre immagini che illustrano il concetto del pellegrinaggio compiuto da Dante verso quella Roma onde Cristo è romano (*Purg.*, XXXII, 102). Nella prima (quella dei barbari colpiti dallo stupore) troviamo una panoramica dell’urbe quando Laterano / a le cose mortali andò di sopra; in seguito, nei vv. 43-44, il campo visivo si restringe alla chiesa che è il punto d’arrivo del pellegrinaggio; poi, con un’ulteriore zumata, il poeta concentra tutto lo sguardo su un unico particolare, il santo sudario, *la Veronica nostra*. Quest’ultima immagine sottolinea l’intensità dell’amore di Dio espressa da tutta la figura del santo: la sua *vivace carità*” (p. 487).

the limit of the world of space-time, and set the stars circling in the heavens⁴⁸. The astronomical and mythic references that the architect of the poem uses to describe the northern climes from which the barbarians arrive are paradoxical in so far as the references to space and time in the simile underscore their inadequacy for describing Dante’s transcendence of the world of space and time. The arrival in Rome that has been prepared along the entire length of the journey has therefore a double aspect. On the one hand, Dante maintains Rome as the destination of the journey but his rhetorical treatment of it, for instance, in this initial simile, is disillusioned, not to say deconstructionist. For example, the Lateran is viewed from the perspective of “the time of its former glory, when it ‘surpassed all mortal things’, according to the gloss of Alison Cornish, who notes that the time of the Lateran’s former glory is not specified: “It could indicate imperial or papal Rome”⁴⁹. In fact, Dante’s perspective on Rome’s monuments transcends any simple dichotomy between pagan and Christian and instead views the city and its history and monuments in terms of continuity⁵⁰, as part of a greater whole of providentially determined sacred history⁵¹. In any event, the implication is that the Lateran’s glory was over and done. (In fact, at the time of Dante’s writing, the Lateran had been abandoned by the pope who had transferred the curia to Avignon.) At the same time that Dante seeks to represent his arrival at eternal Rome he points to the earthly time-bound city by way of contrast.

The complexity of the vehicle of the initial simile leads the reader to overlook the fact that its tenor is to express the fact of the pilgrim’s amazement which caused him to hear nothing and to be mute (vv. 41-42: “Certo tra esso e ’l gaudio mi faceva / libito non udire e starmi muto”). Stupor or wonder in Dante is almost always the prelude and stimulus to the poet’s renewal of the quest for

knowledge, including by undertaking to poetically reestablish his equilibrium by attempting to put into words the object of his amazement⁵². The next simile in the series accordingly focusses on the pilgrim who, having arrived at the temple of his vow, surveys it in a focused and detailed manner just as Dante the pilgrim examines “la forma general di paradiso” (v. 52) in the tercets that follow the simile:

E quasi peregrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando,
e spera già ridir com’ ello stea,
su per la viva luce passeggiando,
menava ò li occhi per li gradi,
mo sù, mo giù e mo recirculando.
(*Par.*, XXXI, 43-48).

John Scott has analyzed the ‘zoom-effect’ of the series of three approaches, and how each phase reflects a different aspect of Dante the poet-pilgrim’s engagement with his theme⁵³. The emphasis in this second panel is on the poet-pilgrim’s desire to bring back home and to retain his experience of Paradise in order to recount it upon his return to the world of the living.

But at this point the reader learns that the pilgrim’s initial stupefaction expressed by the first simile has caused him, at the level of the diegeses, to ignore the fact that Beatrice has been replaced by a new guide, “un sene” (v. 59), who is initially unidentified. The pilgrim only becomes aware of the substitution five tercets later (vv. 55-60: “E volgeami con voglia riaccesa / Per domandar la mia donna di cose / Di che la mente mia era sospesa. / Uno intendeva e altro mi rispose: Credea veder Beatrice e vidi un sene / Vestito con le genti gloriose”), following his inspection of “La forma general di paradiso” (v. 52). This is the first in a series of unexpected and uncanny transitions in the cantos of the empyrean that lead up to the poem’s final vision, what Katherine Powlesland has termed “dislocations of focal view”, dislocations which create gaps

“into which the reader is invited to unconsciously ‘insert’ herself in a mode of imaginative participation”⁵⁴. Powlesland’s research parallels recent work by Helena Phillips-Robins, which has explored the participatory role of liturgical song and practice in the poem in general and in *Par.*, XXXI-XXXII in particular. From this perspective, the sequence of pilgrimage to Rome similes in their progressivity also have a quasi-liturgical function of facilitating the reader’s participation⁵⁵. In fact, the pilgrimage as ritual travel is a privileged site of liturgy⁵⁶. The final simile in the series enacts another of these uncanny transitions when the “lively charity” (vv. 109-110: “vivace carità”) of St. Bernard suddenly and unexpectedly replaces the Veronica as the object of the poet-pilgrim’s contemplation:

Qual è colui che forse di Croazia
viene a veder la Veronica nostra,
che per l’antica fame non sen sazia,
ma dice nel pensier, fin che si mostra:
“Signor mio Iesù Cristo, Dio verace,
or fu sì fatta la sembianza vostra?”;
tal era io mirando la vivace
carità di colui che ‘n questo mondo,
contemplando, gustò di quella pace.
(*Par.*, XXXI, 103-111).

The final stage of the poet’s arrival is, in fact, described in terms of the direct encounter with the veil of Veronica, an encounter which is shadowed with doubts about whether the image corresponds to the true likeness of Christ. The arrival at the empyrean is thus figured as an arrival of the barbarians at the gates, as the arrival of the pilgrim at the church that she had vowed to visit, and finally, as the pilgrim’s devotion in the presence of the Veronica, the true likeness of the Christ. The destination of the pilgrimage of the poem is, however, like the destination of pilgrimage in general, as originally mapped by Dante in the *Vita nova*, whether that pilgrimage is directed toward the empty tomb of Christ, or to the

tomb of St. James at the end of the earth (*Finisterre*) or to the *sudarium* of the Veronica in St Peter’s in Rome⁵⁷. The function of the destination of pilgrimage is in every case, inevitably, to point to a realm and a reality beyond this world of space-time and its forms. Michelangelo Picone emphasized this point long ago in a seminal study of the role of pilgrimage as a foundational cultural model for the medieval period and for Dante: “There is, however, one point that bears emphasizing: the culminating moment of the visit to holy sites is the visit to the tomb of Christ. But, paradoxically, the tomb is empty: the purpose of the pilgrimage is in fact to see beyond the empty tomb”⁵⁸. The same can be said of the architecture of the poem and of Dante’s poetry itself taken as attempts to represent the divine. Ultimately, even in the representation of the final vision of the pilgrim, as has recently been emphasized, the poet calls attention to its status as representation, as *esemplum* or simulacrum that can only point beyond itself toward the poet Dante’s actual experience of the *deificatio*⁵⁹. This is, finally, the key conceptual analogy that connects the figure of Rome as a central and liminal place in the poem’s architecture and defines its meta-architectural literary character. Rome as a destination of pilgrimage, Rome as the destination of Dante’s pilgrimage, is ultimately a point of arrival in the poem that must be transcended. It can only point to the experience of the divinity that lies beyond it.

⁵⁴ K. POWLESLAND, *Invitations to Participate: Bernard’s Sign, “Le Tre Corone”*, IV, 2017, pp. 97-115: 110. Powlesland’s focus is on the “interaction manqué” of “the final dramatised interaction between characters in the *Commedia*, Bernard’s signal to Dante to look upwards in *Par.*, XXXIII”; *Par.*, XXXIII, 49-54: “Bernardo m’acennava, e sorridea, / perch’io guardassi suso; ma io era / già per me stesso tal qual che ei voleva: / che la mia vista, venendo sincera / e più e più intrava per lo raggio / de l’alta luce che da sé è vera”.

⁵⁵ H. PHILLIPS-ROBINS, *Liturgical Song and Practice in Dante’s “Commedia”*, Notre Dame 2021, especially pp. 137-163.

⁵⁶ J.F. ROMANO, *Liturgy and Pilgrimage*, in *Encyclopedia of Medieval Pilgrimage*, edited by L.J. Taylor et al., Leiden-Boston 2010: http://dx.doi.org.proxy.library.nd.edu/10.1163/2213-2139_emp_SIM_00367 (consulted on 15 august 2021). First published online: 2012: “It has further been suggested that pilgrimage as a whole was a kind of large-scale liturgy, which would make pilgrimage something of a subcategory of liturgy”.

⁵⁷ D. ALIGHIERI, *Vita nova*, XL, 7.

⁵⁸ M. PICONE, *Peregrinus Amoris: La Metafora Finale*, in ID. *‘Vita Nuova’ e tradizione romanza*, Padova 1979, pp. 129-192: 145: “C’è però un punto che dobbiamo qui accentuare: momento culminante del soggiorno nei luoghi santi è la visita alla tomba di Cristo. Ma, paradossalmente, si tratta di una tomba vuota: scopo del pellegrinaggio è infatti quello di cercare di vedere oltre di essa”.

⁵⁹ Z.G. BARANSKI, *‘Affectivity’ and theology: the representation of beatitude in Dante’s Paradiso*, in *Dante, Petrarch, Boccaccio: literature, doctrine, reality*, Cambridge 2020, pp. 163-208: “As Dante frequently reiterated, whatever formal solution is adopted to deal with the ineffability of the transcendent, it is by definition inadequate. It is simply a way of speaking ‘darkly’ (1 Corinthians 13:12), whereby one engages not with the divine but with the ways in which the divine has been treated. When reduced to human capabilities, the problem of talking about God becomes one of representation and culture, both of which, unlike the divine, are accessible to us. Consequently, in examining beatitude in the *Commedia*, as well as the entire metaphysical system of the poem, it is important to recognize that we are dealing not with the divine but with the representation of the divine”.

LEGGERE DANTE “CON LE SEXTE, ET CON IL REGOLO”

The astronomical metaphors with which Dante in the Divine Comedy periodically provides the coordinates of his journey into the afterlife, suggest that the poet has materially drawn the cosmographic model of the afterworld by measuring the path taken on it, as pilots did during navigation. Renaissance commentators were certainly convinced of this, starting with Antonio di Tuccio Manetti, who around 1460 initiated a period of cosmographic studies on Dante's hell that continued throughout the 16th century. The Florentine mathematician believed that to fully understand the architecture conceived by Dante in the womb of the Earth, it was necessary to have solid knowledge of geometry, arithmetic, cosmography and drawing. The globe, the nautical chart, the ruler and the compass were, therefore, the tools considered essential in order to give shape, size and location to the immense amphitheater of eternal damnation.

Le perifrasi astronomiche con cui Dante nella *Commedia* fornisce periodicamente le coordinate del suo cammino nell'oltretomba suggeriscono che il poeta abbia materialmente disegnato il modello cosmografico del mondo ultraterreno misurando su di esso il percorso intrapreso, così come i nocchieri usavano fare durante la navigazione. Di questo erano certamente convinti i commentatori rinascimentali, a cominciare da Antonio di Tuccio Manetti che intorno al 1460 inaugurò una stagione di studi cosmografici sull'Inferno dantesco proseguita per tutto il Cinquecento (fig. 1). Il matematico fiorentino riteneva che per comprendere pienamente l'architettura concepita da Dante nel ventre della Terra bisognasse avere solide cognizioni di geometria, aritmetica, cosmografia e disegno¹. Il mappamondo, la carta nautica, la riga e il compasso erano, pertanto, gli strumenti ritenuti essenziali per dare forma, dimensioni e ubicazione all'immenso anfiteatro dell'eterna dannazione².

La cartografia nautica

Lo studio matematico di Manetti, in parte utilizzato nel commento di Cristoforo Landino (1481), fu pubblicato interamente da Girolamo Benivieni nel 1506. Manetti si proponeva di misurare con precisione la grande voragine dell'Inferno, determinandone l'esatta ubicazione a partire dall'unico riferimento geografico certo indicato da Dante: la città di Gerusalemme posta sull'asse del grande anfiteatro.

In el colmo di decta superficie è à puncto Hierusalem [...] che secondo Ptolemeo in ella sua descriptione universale, ella è discosto dal vero ponente, gradi sessanta sei, et dallo equinoctiale, gradi trentuno, et dua terzi [...]³.

Le coordinate di Manetti si basavano necessariamente sulla *Geografia* di Tolomeo che però Dante non ebbe modo di conoscere perché riscoperta solo alla fine del XIV secolo. Le principali fonti geografiche di Dante erano Paolo Orsio, citato nella *Questio de aqua et terra*, e sicuramente il maestro Brunetto Latini che nel libro II del *Tesoro* dedicò ampio spazio alla descrizione geografica della Terra⁴. Per questi autori, come per tutto il mondo cristiano, Gerusalemme era il centro spirituale e geografico del mondo abitato. Come illustrato nel *Convivio* e poi nella *Questio*, Dante riteneva che le terre emerse si raccogliessero tutte in una metà dell'emisfero boreale formando una sorta di mezza luna⁵. La “gran secca” si estendeva in latitudine dall'equatore al circolo polare artico (66°30'), e in longitudine da “Gade” (Cadice o le Isole Fortunate), al delta del Gange. L'ampiezza longitudinale copriva un arco di 180°, cosicché Gerusalemme veniva a trovarsi, per Dante, all'intersezione tra il novantesimo meridiano e il trentatreesimo parallelo (fig. 2). Le coordinate delle terre emerse si riscontrano in questi termini anche in molte *mappaemundi* medievali che, pur rappresentando il mondo abitato in forma circolare, indicano gli estremi occidentale e orientale con i toponi-

mi “Gades” e “Ganges flumen”⁶. Il grande mappamondo della cattedrale di Hereford, ad esempio, disegnato intorno al 1290, mostra Gerusalemme al centro del cerchio che comprende le terre emerse. In alto, a Oriente, si trova il paradiso terrestre con il delta del Gange e in basso Gades con le colonne d'Ercole (fig. 3).

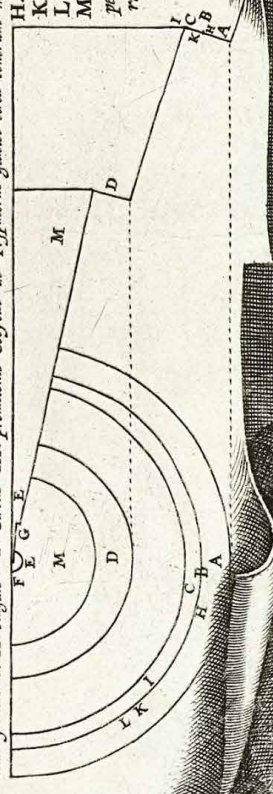
Al tempo di Manetti l'immagine del mondo era assai cambiata rispetto a quella delineata da Dante. La diffusione dei racconti di Marco Polo aveva esteso il limite orientale del mondo conosciuto ben oltre il delta del Gange, e la riscoperta della *Geografia* di Tolomeo alla fine del Trecento aveva portato il limite meridionale 16 gradi oltre l'equatore. I navigatori portoghesi, inoltre, si erano spinti sempre più a sud lungo le coste dell'Africa fino a doppiare il Capo di Buona Speranza nel 1487, a 34 gradi di latitudine sud. Gerusalemme non era più il centro geografico ma, come si legge nel mappamondo di Fra Mauro, disegnato intorno al 1450, poteva continuare a essere considerata il centro del mondo in termini di distribuzione demografica dell'ecumene⁷. Questa “città – scrive Manetti – è nel mezzo ò vel circa non solo della terra habitabile, ma delle sue tre divisioni”⁸. In linea di massima, la città si trovava infatti all'intersezione delle tre linee che nei mappamondi a T-O dividevano geometricamente le tre parti del mondo abitato, Europa, Africa e Asia.

Ciò che era rimasto sostanzialmente identico dal tempo di Dante a quello di Manetti era

LVCIFER



Scogaphia et Ichmographia dimidia vrbis Ditis, prout e Dantis poemate descriptis. Ant. Manetius Florent. A. Circus V. vrbis sex palas
 B. Meruia vrbis igne auulenta. C. Circus VI. Herresos et amaterium pomeroij. D. Circus VII. violentia in tres gros distinctus.
 E. Circus VIII. fruidis in X. bilgas. F. Circus IX. prohibitions Cogytis in 4. sphaeras glaciæ circa centrum mundi. G. Gigantum puitus.
 H. Fligia nauicula. I. Minotaurus
 K. Clarris Eumenidum
 L. Porta vrbis Ditis
 M. Geryon poetas
 per aerem hume-
 ris ferens



Damatos ob admisa per incontinentiam fugit Dantes in superiori eque dimidia inferæ vallis parte;
 ab eo dicta TRISTA CONCA. Damatos autem ob admisa per prauitatem et fertitatem, in infima
 inferorum parte, quam vrhem Ditis appellat. Sed poetas ad Luciferum venientibus, Virgilius Dantem sibi
 brachis collo innexis a tergo adherentem honoris tulit; peris cogitarum villos, ygo ad medium Luciferum
 (vbi gl centrum mundi) cum eo descendit: tum capibus, vbi Poetarum pedes erant, circumdando et
 inter velleru prorepando locatis, per femoris pilos cum eodem Dante ascendens in oppositum
 nobis Hemisphereum ad Luciferi crura Dantem adhaerit sub Occasum sibi; nobis sub
 ortum Solis. A forna 2. maioris hebdom. an. sal. 1300. cum dies 7. huic tenerti
 impendisset, ipso Paschatis die se in caelum peruolasse Dantes confinxit.

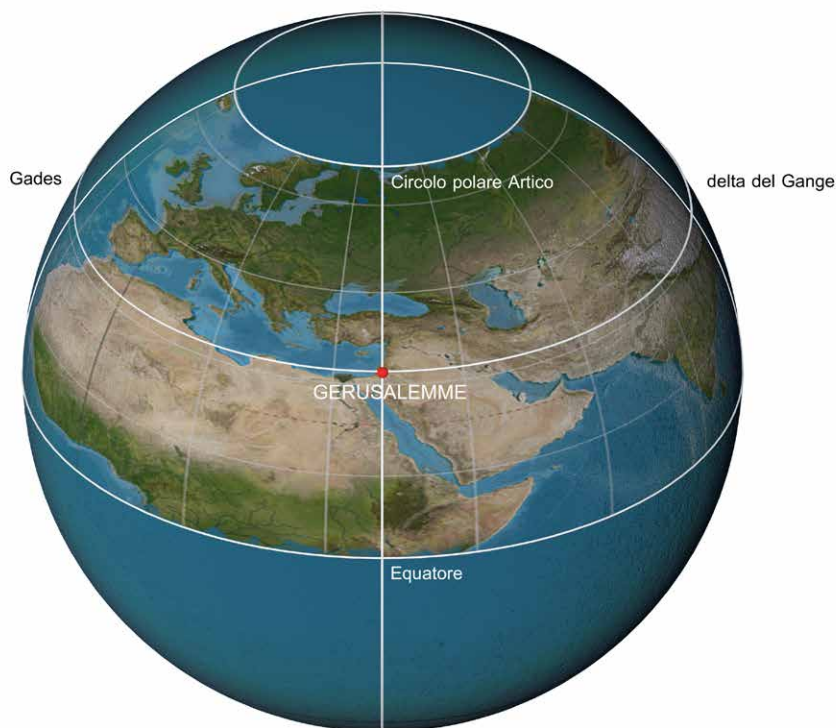
Dantes Aligerus cap. 34. Inf. canit vidisse se Luciferum longitudine pedum 4000. medium perforantem Cogytum. Sicut autem sex eius ale nstar
 respertitionis cartilagineæ triplici vento congelatæ: tres vero vnus capitis facies horrenda sub cryta nunguntur. dextra eorum lutea; leua æthiops
 nstar prolyus nigra; media, quæ et anterior, rubicunda est. lingua capita proditorum dentibus vt aridum limum distumpunt. Indas Iscariotes capite
 merso vnguibz insuper dilaniatur: a quo infima Cogyt glacies sphaerica nunguntur Iudæca: quo in loco suorun proditores dominorum defixi torquentur.

pagina 63

Fig. 1 L. CARDI CIGOLI, C. GALLE, *Lucifer*, 1595
(Brunswick, Bowdoin College Museum of Art).

L'incisione riproduce schematicamente l'Inferno secondo le misure di Antonio Manetti.

Fig. 2 La rappresentazione del mondo di Dante con le terre emerse occupanti la quarta parte del globo terracqueo (elaborazione a cura di F. Camerota).



¹ G. BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma, et misure de lo inferno di Dante Alighieri poeta eccellentissimo*, Firenze 1506, c. 4v: “Bisogna oltre a questo havere qualche poco di cognitione di Geometria. Della Arimetica non dico, perché presuppongo che questi tuoi compagni ne habbino tanta che ad questo effetto sia à sufficiencia. Et così è necessario intendere un poco di Astrologia, almeno avere visto la Sphera [di Sacrobosco]. Et di Cosmographia el Mantellino di Ptolemeo, et la Carta da navigare, perché luno aiuta laltro”; ivi, c. 5r: “Noi habbiamo per insino à qui decto che à volere intere bene questo sito et fabbrica dello inferno è necessario havere molto familiare el texto et di tutte à tre le Cantiche, et che bisogna darvisi tutto, et havere qualche poco di notitia di geometria, di Arimetica, di Astrologia, et di Cosmographia, oltre allo havere un poco di disegno, et sapere adoperare le sexte, et el regolo, che non se ne era decto cosa alcuna”. Su Manetti e gli altri commentatori che si dedicarono alle misure dell'Inferno cfr. T.B. SETTLE, *Dante, the Inferno and Galileo*, in *Pictorial Means in Early Modern Engineering, 1400-1650*, Berlin 2002, pp. 139-157; G. GALILEI, *Due lezioni all'Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, a cura di R. Pratesi, Livorno 2011; G. COLOSETTI, *Sul sito dell'Inferno di Dante Alighieri. Rappresentazioni e studi fra XV e XVI secolo*, tesi di laurea, Università Cà Foscari di Venezia, 2019.

² BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti...* cit., c. 7r: “Questa concavità (come tu intendi) ha similitudine con lo amphiteatro, che usavano gli antichi, se lo amphiteatro che ha piazza nel fondo si appuntasi disotto, come questa, perché come lo amphiteatro haveva gradi, dove le genti sedevano di mano in mano, così à questo inferno in luogo di gradi, cerchi, e quali cerchi similmente si vanno sempre tanto più restringendo in elloro ambito et circuito quanto più calano in verso el fondo”.

³ Ivi, c. 6r.

⁴ D. ALIGHIERI, *Questio florulenta ac perutilis de duobus elementis aquae et terrae tractans...*, Venetiis 1508 (cfr. *Questio de aqua et terra*, a cura di S. Caroti, E-Theca Online Open Access Edizioni, 2017); B. LATINI, *Il tesoro di M. Brunetto Latino fiorentino, precettore del diuino poeta Dante nel qual si tratta di tutte le cose che a mortali se apertengono*, in Vinegia 1528.

⁵ D. ALIGHIERI, *Convivio*, III, V, 11 e ALIGHIERI, *Questio...* cit., XIX: “E che la terra emersa abbia una forma a mezzaluna risulta anche dai filosofi della natura che analizzano il problema, dagli astronomi che tracciano la divisione in climi, dai cosmografi che assegnano le varie regioni alle diverse zone [...] la parte abitabile della terra in cui ci troviamo, si estende secondo la longitudine da Cadice, situata ai confini occidentali segnati da Ercole, fino alle foci del fiume Gange, come scrive Orosio; [...] La distanza tra questi due estremi deve dunque essere di 180 gradi, che è la lunghezza di una semicirconferenza”. Cfr. anche *La composizione del mondo di Ristoro d'Arezzo, testo italiano del 1282*, a cura di E. Narducci, Roma 1859, VI, 11: «avemo la terra scoperta, come è la figura della luna quando la veggiamo mezza».

il disegno dell'area mediterranea che i cartografi nautici avevano definito con molta precisione fin dal XIII secolo. Ed è sulle carte marine che Manetti – ma forse anche Dante – svolse il suo studio topografico dell'inferno:

Ma à volere intendere bene questa cosa bisognerebbe arrecharsi innanzi la carta da navigare et che ella fussi giusta, et vedresti meglio la verità. Perché el Mantellino di Ptolemeo o vuoi quello che è in piano o vuoi laltro non servirebbe à questo, se già e' non si disegnassi apuncto in su uno corpo sperico così come è lo aggregato dellacqua et della terra, et questo sarebbe il più certo modo⁹.

La carta nautica era la rappresentazione più corretta e più adatta allo scopo. Essendo disegnata sulla base di rilevamenti eseguiti con la bussola, e destinata al tracciato di rotte di navigazione guidate dalla rosa dei venti, la carta marina consentiva di misurare le distanze tra i luoghi per linee rette. Il “mantellino” di Tolomeo, invece, ossia il planisfero a forma di mantella che Tolomeo aveva proposto sia a foggia di ventaglio (“quello che è in piano”) sia a forma di ciambella (“l'altro”), era disegnato secondo uno schema radiocentrico che non consentiva triangolazioni con la riga e il compasso. Di maggiore attendibilità sarebbe stato l'uso di un globo (il “corpo sperico”) dove la distribuzione delle terre non presentava alcuna deformazione rispetto alla realtà geografica, ma le carte nautiche erano di gran lunga più pratiche, anche perché più dettagliate e quasi sempre dotate di una sca-

la delle miglia che consentiva di misurare facilmente le distanze.

Stabilito che Gerusalemme si trovava sull'asse verticale della grande voragine infernale, l'area geografica che formava la volta dell'inferno era delimitata da una circonferenza che Manetti calcolò di diametro pari a un sesto del meridiano terrestre.

La sboccatura di questo inferno in su la superficie dello aggregato harebbe per diametro recto tanto quanto è il semidiametro di decto aggregato, che è tanto spatio, quanto risponde à sessanta gradi del cielo, et altrettanto spatio è dalla superficie dello aggregato insino al fondo dello inferno, quanto è in diametro recto di cotesta sboccatura, Al quale diametro corrisponde per anco la sexta parte della circonferentia depso aggregato, et piglia per larghezza a tutti à septe e Climati et anchora fuori di quelli¹⁰.

Nella ricostruzione di Manetti, l'inferno è un cono retto con un angolo al vertice di 60 gradi, e la sua intersezione con la sfera del globo terracqueo genera una circonferenza di diametro pari alla generatrice; la sezione del cono, in altre parole, è un triangolo equilatero e l'arco della calotta terrestre che forma la base del cono è la sesta parte del circolo meridiano. Stabilito questo schema geometrico e sapendo che la circonferenza della Terra misura 20400 miglia – così scrive Dante nel *Convivio* – l'arco di meridiano che forma la base del cono risulta essere uguale a 3400 miglia (fig. 6). La misura della Terra indicata nel *Convivio* era un dato derivato dal *Liber de aggregatio-*

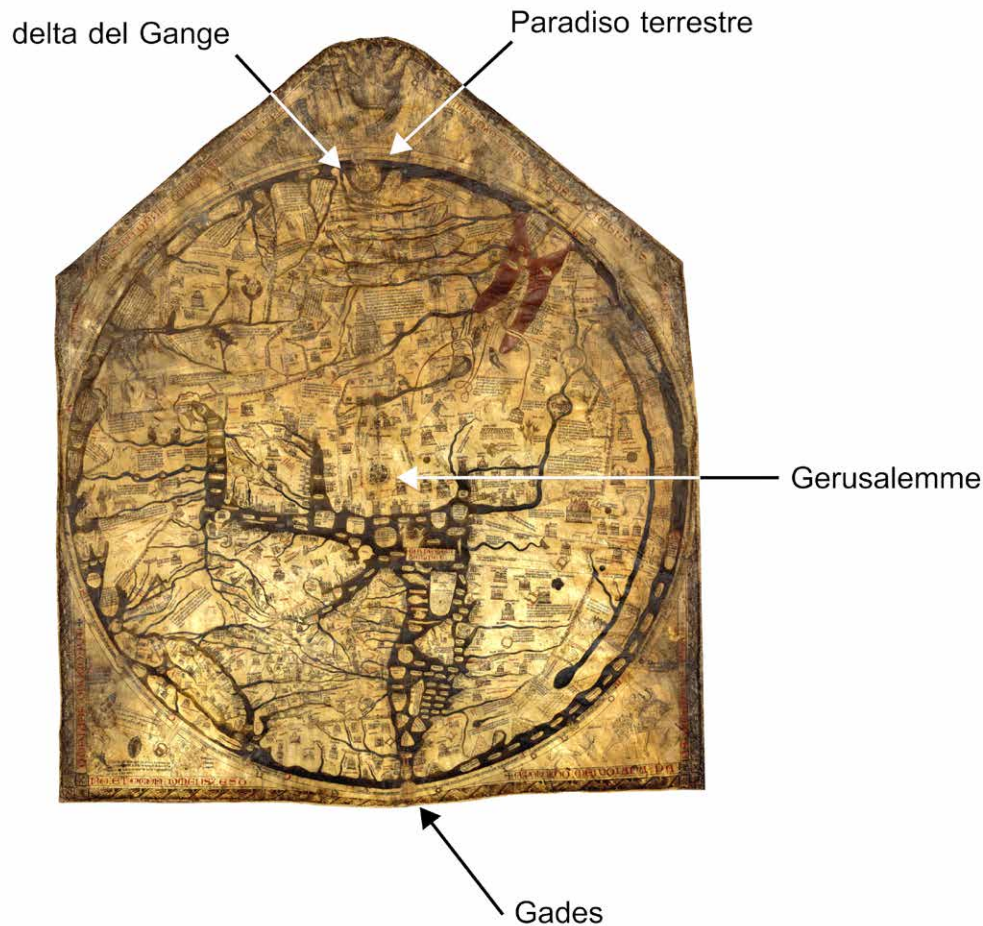


Fig. 3 Indicazione delle coordinate estreme delle terre emerse nel mappamondo di Hereford, 1290 ca. (Hereford Cathedral, elaborazione a cura di F. Camerota).

nibus scientiae stellarum di Alfragano (Al-Farghani), accolto dai cosmografi cristiani, e confermato nel Trecento da Andalò di Negro, maestro di astronomia di Boccaccio e figura autorevole in campo astronomico ancora al tempo di Manetti:

[...] dico che io lo traggio dall'auctore medesimo, el qual' tiene in più luoghi del suo convivio che l'ambito ò ver' circonferenza dell'aggregato dell'acqua et della terra giri miglia ventimila quattrocento, et di questa opinione par' che sien' stati molti Mathematici, et ultimamente un'Andalo Genovese huomo in simil' cose molto exercitato et docto al pari di qualunq[ue] altro de nostri secoli, di cui el boccaccio fu discepolo in Astrologia [...]¹¹.

La misura era stata verificata dall'astronomo genovese con lo stesso procedimento adottato da Alfragano, ovvero misurando con l'astrolabio la lunghezza di un grado di meridiano (56 miglia e $\frac{2}{3}$) e moltiplicandola per 360. Diviso il risultato (20400) “per tre e un septimo [3,14] secondo la regola che tu sai che si usa à voler' trovar' el diametro dun' tondo”, Manetti determina il diametro della Terra, 6490 miglia e $\frac{10}{11}$, e quindi il raggio, 3245 e $\frac{5}{11}$, che indica la profondità dell'inferno e il diametro della sua massima apertura, ovvero la corda dell'arco di 3400 miglia. Per delimitare su una carta nautica l'area che in super-

ficie sovrasta il vuoto dell'inferno era quindi sufficiente tracciare una circonferenza centrata su Gerusalemme con un raggio di 1700 miglia:

Arrecati innazi la carta da navigare, et prese le sexte poni luno de lati sopra Hierusalem, et extendi laltro insino in miglia mille septecento cio è insino alla fine di detto arco che viene à esser' la sua sboccatura predetta, et vedrai che nel girare le sette [sic, seste] da Mezzo di verso Ponente, et da Ponente verso Tramontana, che verrai attraversare tutto il nostro mare Mediterraneo, il primo luogo di terra ferma che toccherà lo lato mobile di dette sexte sia in Italia et di quella intorno a Cuma, et à luoghi predetti¹².

La verifica su una qualsiasi carta nautica del tempo, aperto il compasso sulla scala delle miglia, conferma quanto affermato da Manetti (fig. 4). La circonferenza della ‘sboccatura’ dell'inferno passa con buona approssimazione per il luogo da cui il cammino di Dante si credeva fosse iniziato, Cuma e il lago Averno, lo stesso luogo da cui Enea, guidato dalla Sibilla si era addentrato negli inferi per rivedere il padre Anchise. In quel luogo si trovava la “selva oscura”, e lì era la tomba di Virgilio, nonché il “monte dilectevole” e il monte “salvatico” alle cui pendici si apriva la porta dell'inferno:

⁶ I toponimi alle due estremità del mondo si leggono chiaramente nel mappamondo capolettera di un codice del *De situ orbis* di P. MELA, prima del 1418, Reims, Bibliothèque municipale, ms. 1321; di analoga fattura è il mappamondo inserito in B. LATINI, *Li Livres dou Trésor*, ca. 1310, Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 319. Assai più preciso e dettagliato, ma simile nella configurazione geografica, è il mappamondo di Pietro Vesconte inserito nell'atlante portolano di M. SANUDO, *Secreta Fidelium Crucis*, ca. 1320, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Pal. Lat. 1362 A.

⁷ *Il mappamondo di Fra Mauro*, edizione digitale (<https://mostre.museogalileo.it/framauro/it>; consultato il 25 novembre 2021), Museo Galileo, 2021, sez. 2, *Lo spazio geografico, Cartigli*: “HIERUSALEN è in mezo de la terra habitabile secondo la latitudine de la terra habitabile, benché secondo la longitudine la sia più occidental, ma perché la parte ch'è più occidental è più habitada per l'europa perhò l'è in mezo ancora secondo la longitudine, non considerando el spatio de la terra ma la moltitudine di abitanti”; cfr. anche P. FALCHETTA, *Fra Mauro's world map: with commentary and translations of the inscriptions*, Turnhout 2006, p. 381.

⁸ BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti...* cit., c. 36r.

⁹ *Ivi*, c. 28r.

¹⁰ *Ivi*, c. 6v.

¹¹ *Ivi*, c. 12r.

¹² *Ivi*, c. 55v.

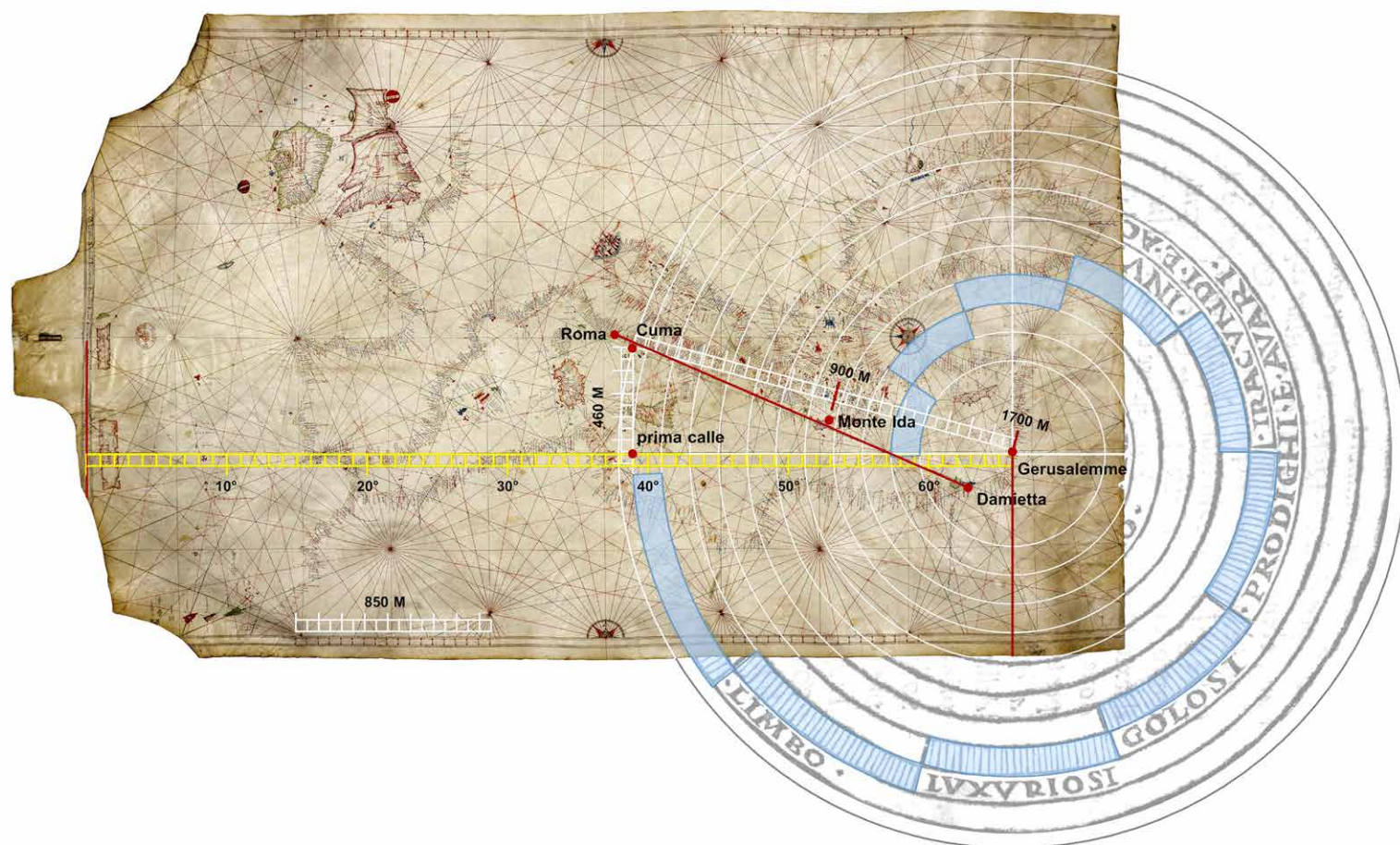


Fig. 4 Circonferenza che delimita la massima apertura dell’inferno, tracciata in base alla scala delle miglia disegnata sui margini della Carta nautica del Mediterraneo di G. Benincasa, 1482 (Londra, British Library, ms. 31318A, elaborazione a cura di F. Camerota). “Prima calle” indica il luogo di inizio del percorso sulla sponda interna dell’Acheronte. Il Monte Ida, sulla direttrice Roma-Damietta, indica la fine del percorso lungo i primi sette cerchi dell’Inferno.

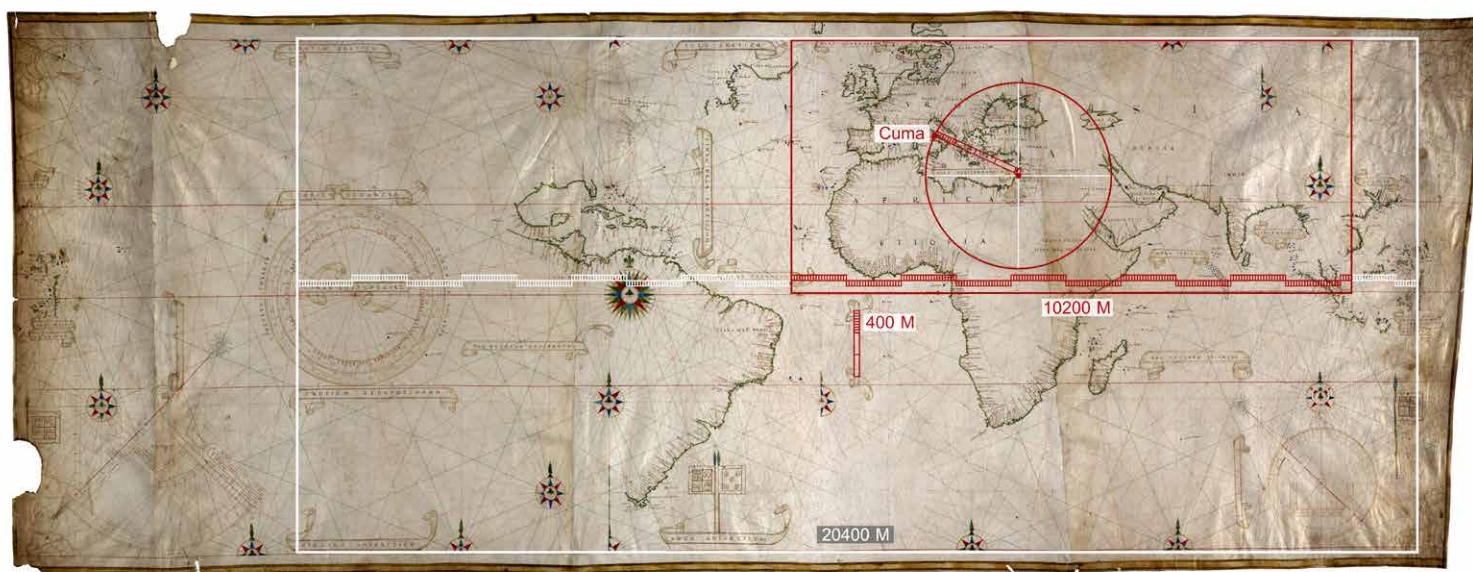
La selva è ò la finge esser’ tra monte Miseno et Cuma circa à Pozzuolo in su la marina, et sta in questa forma. La costa sua più alta, perché e la pone montuosa, è dalla parte di Levante Equinoctiale, et calando verso Ponente termina à valle, onde sorgono due monti, uno dilectevole all’incontro di questa selva, che viene à essere di verso Ponente, et l’altro salvatico, et alto in su la mano sinistra, verso el quale chi essendo nella valle guardassi, guarderebbe à punto verso Mezzodì, et verso la marina di quel luogo [...]. Lentrata di questo suo inferno vien’ à esser’ in su el preducto monte, cioè in su quello che io dico esser’ alla mano sinistra, et che io chiamo salvatico, nella costa su alto. Et sopra questa entrata ò porta sono descripte quelle parole che lui recita in el principio del terzo canto d’inferno, cioè. PER Me si va nella città dolente. Etc.¹³.

Dopo aver varcato la porta infernale, il pellegrino e il suo maestro raggiunsero le rive dell’Acheronte che lambisce il primo cerchio dell’Inferno, e approdaronò traghettati da Caronte in un luogo topograficamente individuato da Manetti all’intersezione tra il parallelo per Gerusalemme (31°40’) e il meridiano per Cuma (39°10’ dal punto equinoziale di Ponente), a 460 miglia da Cuma, sotto il tratto di mare compreso tra la Sicilia e la costa libica:

[...] in questo luogo trovarono la calle del primo cerchio, La quale calle partendo una linea da Levante che passi sopra Hierusalem per Ponente, et una che si partissi da Tramontana et passassi sopra Cuma verso Mezzodì sarebbe appunto à perpendicolo sotto la traversa ò vero Croce che farebbono decte due linee, La quale traversa ò vuoi tu dire croce risponderebbe in su la superficie dello aggregato discosto dal vero Ponente secondo Ptolemeo gradi trentanove et uno sexto, et dallo aequinoctiale gradi trentuno et due terzi, et da Cuma per diritto andando verso Mezo di miglia quattrocento sexanta, Et questo luogo viene à essere nel nostro mare Mediterraneo tra la Isola di Sicilia et la Barberia¹⁴.

Le coordinate della “croce” furono misurate da Manetti su un planisfero tolemaico mentre le misure furono prese sulla carta nautica che a causa della rotazione antioraria di circa 10 gradi – dovuta alla declinazione magnetica e tipica di tutte le carte nautiche – mostra il punto in questione esattamente nel tratto di mare indicato (fig. 4). In realtà, il parallelo per Gerusalemme e il meridiano per Cuma si incontrano nell’entroterra libico. Ma interessante è notare la distanza da Cuma che Manetti misurò con l’ausilio della scala delle miglia solitamente tracciata ai margini delle carte nautiche. Qualsiasi carta nauti-

¹³ Ivi, c. 9r.
¹⁴ Ivi, c. 22v.



ca del Mediterraneo, dalla prima sopravvissuta – la cosiddetta Carta Pisana (XIII secolo) – a quelle in circolazione al tempo di Manetti, permette di verificare la misura indicata di 460 miglia, così come permette di verificare la distanza di 1700 miglia tra Cuma e Gerusalemme.

I dati ricavati da Alfragano, tuttavia, non si basavano sulla stessa unità di misura. Il miglio arabo equivaleva a 1,972 km (4000 cubiti di 49,3 cm) e dunque la circonferenza terrestre di 20.400 miglia era pari a 40.248 km, un valore molto vicino a quello reale (40.068 km). Dante probabilmente aveva in mente il miglio “di terra”, o “lega lombarda”, che il suo maestro Brunetto Latini dice formato di mille passi da 5 piedi, e dunque riferito al miglio romano di 1,482 km¹⁵; oppure aveva in mente il miglio nautico se, come Manetti, misurò il suo percorso su una carta marina. La lunghezza del miglio nautico non è univocamente determinata per il periodo in esame ma sembra oscillare tra 1,230 (miglio corto italiano) e 1,482 km (miglio romano). Data la precisione del disegno cartografico dell’area mediterranea, quasi perfettamente sovrapponibile all’immagine satellitare, è legittimo riportare la distanza aerea reale tra Cuma e Gerusalemme (2128 km) con quella misurabile sulle carte nautiche medievali (1700 miglia) e ricavare una lunghezza del miglio marino pari a 1,250 km. Dalla carta marina di Martin Waldseemüller del 1516, che riporta sia la divisione in gradi sia la scala delle “miglia italiane”, ricaviamo che un grado di meridiano risulta pari a 86 miglia. Rapportata la misura alla lunghezza del grado misurata in miglia arabe (56,6 miglia = 111,61

km), ne deriva che il miglio nautico italiano misurava 1,297 km.

Questi dati si riscontrano con buona approssimazione anche nei planisferi portoghesi che dalla fine del Quattrocento cominciarono a registrare le nuove conquiste geografiche nel nuovo mondo e nell’Oceano Indiano. Qui le distanze sono spesso misurate in leghe di 4 miglia da cui si deduce che la lunghezza di 10200 miglia nautiche corrispondente alla semicirconferenza terrestre – considerando il miglio romano – copre un’area geografica che si estende dalle Isole Azzorre al delta del Gange (fig. 5); più o meno come indicato da Dante che con “Gade” potrebbe intendere le isole atlantiche a ovest di Cadice, quelle del resto note fin dal X secolo attraverso la leggenda delle navigazioni di San Brandano.

La distanza reale sull’arco equatoriale tra il meridiano per le Isole Azzorre e quello per il delta del Gange, sviluppa un’ampiezza di circa 130 gradi e misura circa 15.000 km. Convertita in leghe di quattro miglia romane (1,482 km) essa corrisponde a 10.200 miglia, ovvero alla semicirconferenza del globo terracqueo che per Dante era dunque assai più piccolo di quello reale, misurando circa 30.000 km di circonferenza. Ma era più piccolo anche per Manetti se la distanza tra Cuma e Gerusalemme (2128 km) equivaleva a 1/2 del meridiano terrestre, in questo caso pari 25.536 km. Sulle carte nautiche l’ampiezza longitudinale del Mediterraneo è di circa 3000 miglia, vale a dire 1/7 della circonferenza terrestre (20400 miglia), rapporto riscontrabile anche sul globo di Martin Behaim del 1492. Se rapportata alle distanze reali – il Mediterraneo si estende

Fig. 5 L’estensione delle terre emerse secondo Dante, tracciata sul Planisfero Castiglioni di D. Ribeiro, 1525 (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, C.G.A.12, elaborazione a cura di F. Camerota).

¹⁵ LATINI, *Il tesoro di M. Brunetto Latino...* cit., II, cap. 40.

¹⁶ Cfr. E. APFELSTADT, *Christopher Columbus, Paolo dal Pozzo Toscanelli and Fernao de Roriz: new evidence for a Florentine connection*, “Nuncius”, VII, 1992, 2, pp. 69-80.

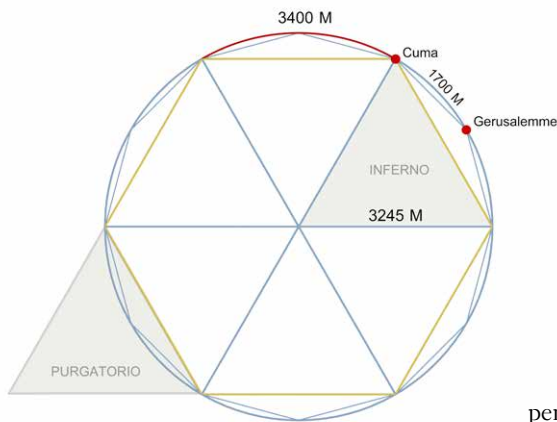


Fig. 6 Schema geometrico dell'inferno secondo Antonio Manetti (elaborazione a cura di F. Camerota).

per circa 3700 km – ne deriva una circonferenza del globo pari a 25.700 km (fig. 7). Nella famosa lettera del 1474 al canonico portoghese Fernan Martins, Paolo Dal Pozzo Toscanelli stimò la distanza tra Lisbona e Quinsay, sulla costa più orientale dell'Asia, pari a 6500 miglia, poco più del doppio del Mediterraneo, stima che incoraggiò, come è noto, la celebre impresa di Cristoforo Colombo¹⁶.

Secondo i calcoli di Manetti, giunti al settimo cerchio Dante e Virgilio avevano compiuto quasi un giro completo, trovandosi a quel punto sotto il monte Ida (oggi Psiloritis), il più alto dell'isola di Creta e luogo sacro legato al mito di Zeus:

L'autore intende da Virgilio quantunque e paressi parlare à un altro proposito, che sopra il capo loro era l'isola di Creta, et di quella la montagna di Ida [...]¹⁷.

All'interno del monte si trovava una statua colossale, il Veglio di Creta, che secondo Virgilio dava origine ai fiumi infernali, l'Acheronte, lo Stige e il Flegeonte, le cui acque scendevano fino al lago ghiacciato di Cocito, al centro della Terra. Per giungere in quel luogo, Dante e Virgilio avevano attraversato dieci “circuizioni” (il settimo cerchio era composto di tre gironi) scendendo sempre con il vuoto a sinistra e compiendo quasi un giro completo spiraliforme che li aveva portati più vicini al centro, ossia all'asse verticale per Gerusalemme:

Et così havendo con questo loro cammino et secondo questo ordine cerca di ciascuna depse dieci circuizioni la decima parte, e' venono à essere ritornati sotto quella linea, che tirata da Levante à Ponente passerebbe sopra Hierusalem, come tu poi vedere per questo disegno. Ma havevono acquistato assai allo inanzi, et così verso il centro [...]¹⁸.

Il Monte Ida si trovava poco più a nord del parallelo per Gerusalemme tracciato sulla carta nautica ma la sua posizione sembra corrispondere al

primo girone piuttosto che al terzo. Landino ne determina la posizione geografica tracciando su una carta nautica una linea che unisce Roma a Damietta, in Egitto, seguendo la direttrice indicata dalla statua che guardava Roma e volgeva le spalle a Damietta (“Dentro dal monte sta dritto un gran veglio / che tien volte le spalle inver' Dammiata / e Roma guarda come suo specchio”, *Inf. XIV*):

Il che dinota – scrive Landino – che in quel luogo fussino ad linea perpendicolare sotto Creta dove describe la statua: et anchora non havessino volto tutto il cerchio. Ma per intendere anchora quanto havessino a volgere faremo in una carta da navigare una linea ritta da Roma a Damietta degypto e troveremo quella atraversare per l'isola di Creta. Et in questo mo[do] intenderemo dove Danthe fussi sotto terra. Di poi atraversando una linea retta da Cuma dove finge la porta de linferno insino ad Hierusalem. Et misurando con le seste insino in mille miglia intenderemo che poco resta a finire tutto il cerchio. Il perché è da stimare che di tutto lhavesse finito in quel luogo dove monta in su le spalle a Gerione¹⁹.

La linea che unisce Roma a Damietta passa proprio sull'isola di Creta, dove il Monte Ida dista da Cuma circa 900 miglia (fig. 4). La linea che unisce Cuma a Gerusalemme, invece, passa poco più a nord e riportando su di essa la distanza di mille miglia, corrispondente alla fine del settimo cerchio, si determina il tratto mancante per chiudere il giro sul parallelo per Gerusalemme, dove Dante salì sulle spalle di Gerione.

Rispetto al punto di partenza che si trovava a una profondità pari a $\frac{1}{8}$ del raggio terrestre (circa 406 miglia), il punto sulla verticale di Creta nel cerchio dei Violenti era a 2436 miglia di profondità. Da lì, con un balzo sulle spalle di Gerione, i due sarebbero giunti al Cocito dove il gigantesco Lucifero regnava bloccato dal suo stesso peso al centro del mondo, a 3245 miglia dalla superficie della Terra.

¹⁷ BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti...* cit., c. 23v.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ C. LANDINO, *Commento di Christoforo Landino fiorentino sopra la Commedia di Dante Alighieri poeta fiorentino*, Firenze 1481, p. 11.

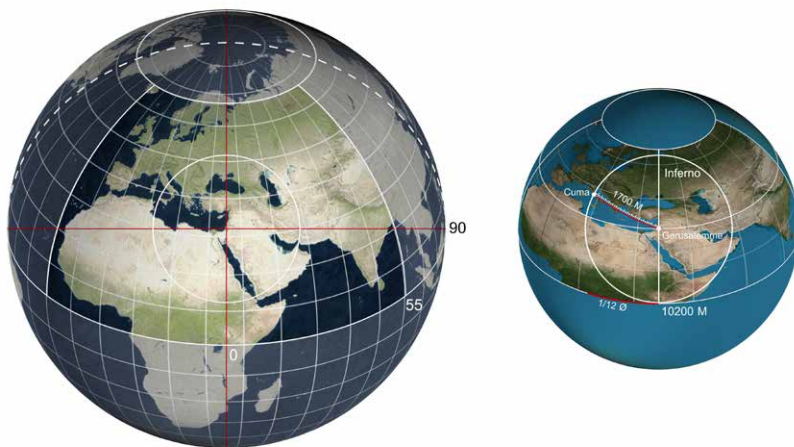


Fig. 7 Dimensioni della Terra secondo le misure di Antonio Manetti (elaborazione a cura di F. Camerota).

La geometria pratica

I calcoli di Manetti non appassionarono solo Landino e i successivi ‘dantisti’ – da Girolamo Benivieni a Galileo Galilei – ma anche i matematici di professione. Un anonimo misuratore fiorentino, contemporaneo di Manetti e a lui certamente molto vicino, registrò quei ragionamenti in un trattato di geometria pratica destinato agli abachisti, composto nel 1460²⁰. I commenti cosmografici di Manetti li conosciamo da un codice della *Commedia* da lui trascritto e datato “3 d’agosto 1462” ma è presumibile che i suoi calcoli siano antecedenti. Secondo la consuetudine dei trattati di geometria pratica, l’anonimo fiorentino illustra molti casi di misurazione delle lunghezze, delle superfici e dei volumi, terminando l’opera con la misura delle distanze incognite. Illustrando il “modo del misura[re] col quadrante”, l’anonimo propone di calcolare la profondità dell’inferno, caso unico nella tradizione abachistica, replicato solo da Francesco di Giorgio Martini che nel suo trattato di architettura copiò integralmente la sezione finale di questo manoscritto²¹. “Per li savi philosafi e astrologi – esordisce l’autore – si seppe la circumferentia del mondo” misurando con il quadrante la lunghezza di un grado di meridiano che “era, in terra, migla 56 $\frac{2}{3}$ ”. Moltiplicato questo valore per 360 gradi, gli astronomi ottennero la misura di 20400 miglia, “e tanto gira d’intorno la terra col l’aqua insieme”. Diviso questo valore “per 3 $\frac{1}{7}$ ”, ovvero 3,14, l’autore ottiene il diametro del globo terraqueo che misura 6491 miglia “meno $\frac{1}{11}$ ”. Per “sapere quanto è di qui allo inferno”, quindi, è sufficiente dividere a metà il valore del diametro, ottenendo 3245,5 miglia, “però che llo inferno è nel ventre della terra” che è

tonda come una palla e ssta inn aria per la potentia di dio [...] e sta in $\frac{1}{2}$ di tutti i cieli ed è bellicho

di tutti i cieli [...] Ed ancho dicho che lla terra non potrebbe andare in giuso sì come in suso, però che infine è al melluogho della terra [...] E, sse possibile fusse di forare la terra e mirare per lo foro, si potrebbe vedere per quello foro, essendo grande, e, sse uno gittasse una macina, o altro peso, per decto foro, si ristarebbe la detta macina in quello luogho e non potrebbe andare più in giuso.

L’autore svolge un brevissimo ma limpido saggio di filosofia naturale che sembra evocare la caduta di Lucifero rimasto bloccato come la macina al centro del mondo, senza poter andare “né più giù né più su”. La sua fonte è senza dubbio il *Tesoro* di Brunetto Latini dove nel II libro leggiamo che

se fosse cosa possibile che l’uomo potesse cavare la terra, e fare un pozzo che andasse dall’uno lato della terra all’altro, e per questo pozzo gittasse poi l’uomo una grandissima pietra o altra cosa grave, io dico che quella pietra non andrebbe oltre, anzi si terrebbe nel mezzo della terra, cioè nel punto del compasso della terra, sicchè non andrebbe né innanzi né indietro²².

A ulteriore dimostrazione della sfericità della Terra, l’anonimo misuratore scrive che se due uomini camminassero in direzione opposta, “e l’uno andasse verso levante e l’altro verso ponente” senza trovare ostacoli, i due si incontrerebbero dalla parte opposta del mondo “e ciascuno saria andato migla 10200”; un ragionamento elementare che con ulteriori considerazioni avrebbe guidato poco più tardi l’idea della traversata oceanica di Paolo dal Pozzo Toscanelli e Cristoforo Colombo.

La navigazione oceanica e il mito del paradiso terrestre

Come Manetti, i navigatori svolgevano i loro calcoli applicando inconsapevolmente alla misura della Terra un valore del miglio più piccolo

²⁰ ANONIMO FIORENTINO, *Trattato di geometria pratica*, dal Codice L.IV.18 (sec. XV) della Biblioteca Comunale di Siena, a cura di A. Simi, Pisa 1993, pp. 183-184.

²¹ F. DI GIORGIO MARTINI, *La pratica di geometria dal codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, a cura di G. Arrighi, Firenze 1970.

²² LATINI, *Il tesoro di M. Brunetto Latino...* cit., II, cap. 35, c. 44v.

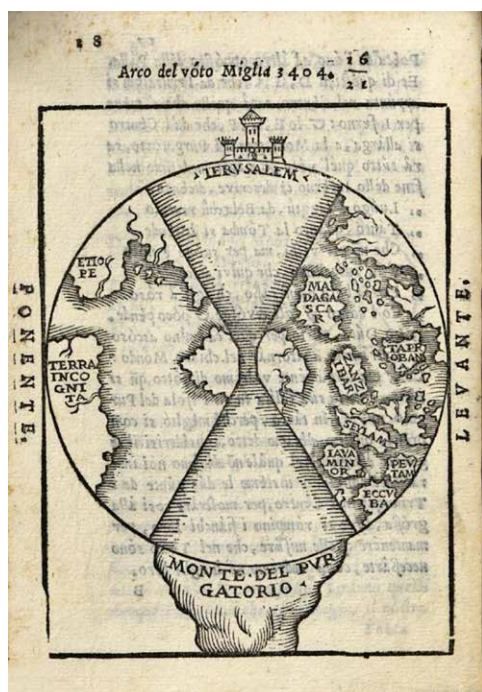


Fig. 8 Il doppio cono raffigurante l'inferno e la “natural burella” (da GIAMBULLARI, *Del sito... cit.*, p. 18).

di quello usato da Alfragano. Colombo, pertanto, era convinto di dover percorrere una distanza assai meno estesa di quella realmente esistente tra la penisola iberica e le coste dell'Asia. Essendo poi approdato su una terra che nulla aveva in comune con le descrizioni di Marco Polo – a lui ben note – il navigatore concluse di aver raggiunto il luogo leggendario del paradiso terrestre che per tradizione era ubicato nell'Oriente più estremo, o in quel tratto di mare sconosciuto compreso tra il Catai e la costa africana, là dove di fatto lo collocava Dante indicandone precisamente la posizione geografica agli antipodi di Gerusalemme.

L'idea di incrociare il paradiso terrestre lungo le rotte di navigazione nell'emisfero australe aveva accompagnato le prime esplorazioni del nuovo mondo in mondo niente affatto marginale. In una lettera ai reali di Spagna del 1498, stimolato dal realismo del viaggio di Dante, Colombo azzardò l'ipotesi che la Terra avesse una forma a pera: “io sostengo che questo [l'emisfero australe] è come la metà di una pera ben rotonda, avente il picciuolo elevato, quale io dissi, o come un capezzolo di mammella di donna sopra una palla rotonda”²³. Il “picciuolo”, o il “capezzolo”, era quella montagna altissima circondata dalle acque che nessuno aveva mai visto ma che molti credevano realmente esistente; il monte più alto della terra sulle cui spiagge si riteneva fosse quasi approdato Ulisse nel suo ultimo viaggio senza ritorno.

Sospeso tra mito e realtà, il paradiso terrestre era migrato nella geografia medievale dal lontano Oriente all'Africa meridionale. Le foreste lussureggianti del nuovo mondo e i grandi fiumi che le attraversavano apparvero come indizi inconfondibili di quel luogo di delizie che ora veniva ad avere una nuova localizzazione geografica²⁴. Cambiando la tradizionale identificazione dei fiumi che sgorgavano dal paradiso terrestre – Nilo, Tigri, Eufrate e Gange – Colombo ipotiz-

zò che uno di essi potesse essere l'Orinoco, la cui immensa portata d'acqua – tanta da dolcificare per molte miglia anche le acque dell'oceano – non poteva che avere origine da quel luogo inaccessibile la cui prossimità incoraggiava, almeno nella mente di Colombo, l'idea di essere vicini al lontano Oriente²⁵.

Ad alimentare queste riflessioni potrebbe aver contribuito anche la prima stampa fiorentina della *Commedia*, quella curata nel 1481 da Cristoforo Landino che, avvalendosi degli studi matematici di Antonio Manetti, rafforzò la credibilità cosmografica del poema. Risalendo l'emisfero australe attraverso un grande vuoto simmetrico all'antro infernale, spiegava Landino, Dante e Virgilio “uscirono per uno bucco tondo in una isola circondata dalloceano” sulla quale sorgeva “uno altissimo monte nel quale di grado in grado si trova el purgatorio: et nella sommità è el paradiso deliciarum”²⁶.

Secondo il resoconto di Virgilio che prima di risalire in superficie illuminò Dante circa l'origine del mondo, il Monte Purgatorio si era formato in conseguenza del cataclisma provocato dalla caduta di Lucifero. Le terre che in origine emergevano nell'emisfero australe – che per Aristotele corrispondeva alla parte alta del mondo – si ritrassero inorridite per evitare il contatto con l'angelo ribelle, e si inabissarono fino a riemergere nell'emisfero opposto, formando la “gran secca” raffigurata in tutti i mappamondi dell'epoca. Lucifero sarebbe caduto in mezzo all'oceano, quindi, in un luogo situato a 32 gradi di latitudine sud (nell'oceano Pacifico), agli antipodi del sito su cui sarebbe sorta Gerusalemme. Per evitare il contatto con il demone, la Terra formò un grande vuoto spingendo la materia verso l'esterno per formare la montagna del Purgatorio. Trattenuto dalla forza di gravità, Lucifero restò incastrato al centro del globo terracqueo, nel luogo più lontano da Dio, con le gambe nell'emisfero australe e il busto nell'emisfero boreale dove si formò, sim-

²³ C. COLOMBO, *Lettera ai Serenissimi, altissimi e potentissimi Principi, Re e Regina, miei Signori*, in *Nuova raccolta colombiana*, II (Relazioni e lettere sul secondo, terzo e quarto viaggio), a cura di P.E. Taviani et al., I, Roma 1992, p. 389.

²⁴ Sulla cartografia del Paradiso terrestre cfr. A. SCAFI, *Il Paradiso in terra. Mappe del giardino dell'Eden*, Milano 2007.

²⁵ I. HISPALENSIS, *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum, libri XX*, II, editio W.M. Lindsay, Oxford 1911, XIV, III 2: “Paradisus est locus in orientis partibus consitus”.

²⁶ LANDINO, *Commento... cit.*, c. 166v.

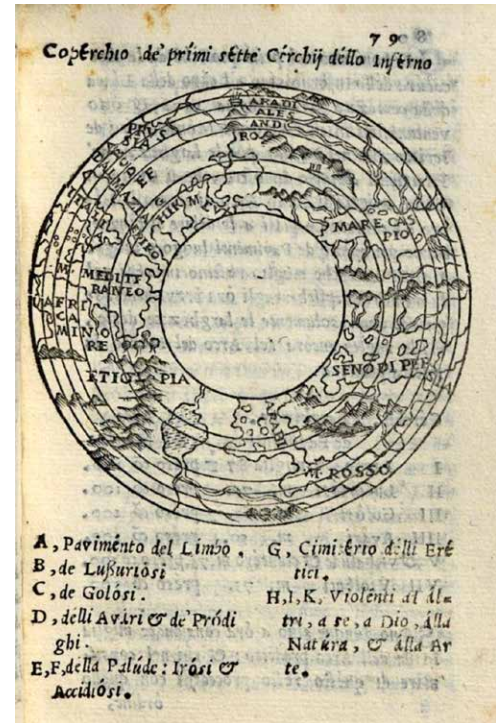


Fig. 9 Amerigo Vesputti che osserva la Croce del Sud (J. Collaert, da G. STRADANO, *Nova reperta*, 1589, tav. *Astrolabium*, incisione, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 11478 st.vol.).

Fig. 10 L'estensione geografica del “coperchio” dell’inferno (da GIAMBULLARI, *Del sito... cit.*, p. 79).

metricamente al primo, il grande vuoto dell’inferno. Virgilio illustra questa dinamica ‘geologica’ appena giunto con Dante sull’ “altra faccia” della Giudecca, nell’emisfero australe, sollecitato dal poeta che – trovandosi a risalire mentre stavano scendendo aggrappati al vello di Lucifero – aveva perso del tutto l’orientamento. Il grande vuoto che è “di qua”, da cui sarebbe uscito il materiale necessario a formare la montagna del Purgatorio, sembra riferirsi non all’inferno, che ormai si trovava ‘al di là’, ma alla “natural burella” attraverso la quale Dante e Virgilio risalirono l’antro terrestre nel buio più assoluto, guidati solo dal fragore delle acque di un ruscello che scendeva dal Purgatorio.

La simmetria tra il vuoto dell’inferno e quello oscuro dell’emisfero australe è chiaramente visualizzata in una xilografia dell’opuscolo sul sito dell’inferno pubblicato da Pierfrancesco Giambullari nel 1544 (fig. 8)²⁷. L’immagine rispecchia le parole di Landino secondo il quale

dal centro dove è Belzebù, idest Lucifero, dalla [sic, alla] superficie dell’altro hemispherio, è tanto spatium quanto si distende la tomba, i[d est], quanto si distende lonferno; el quale è eterna sepoltura de’ dannati; adunque perché lonferno è dalla superficie della nostra terra insino al centro: resta che el medesimo spatium sia dal centro dove è Belzebù alla superficie dell’altro hemispherio: ove è Catone [il custode del Purgatorio]²⁸.

Giunti nel “melluogho” della terra, “il punto al qual si traggon d’ogni parte i pesi” (*Inf.* XXXIV,

110-111), Dante e Virgilio fecero una giravolta e cominciarono a risalire lungo la “natural burella”, fino a “ritornar nel chiaro mondo” agli antipodi di Gerusalemme, nell’emisfero australe, su una spiaggia ai piedi del monte Purgatorio.

L’idea di aver raggiunto il luogo del paradiso terrestre fu accarezzata anche da Amerigo Vesputti quando vide le meraviglie della natura delle grandi foreste tropicali:

Quello che qui viddi fu... tanti pappagalli e di tante diverse sorte ch’era una maraviglia; alcuni colorati come grana, altri di verdi e colorati e limonati, altri tutti verdi, altri neri e incarnati. El canto de li altri uccelli che stavano ne li alberi era cosa tan soave e di tanta melodia che acade molte volte star parati per la dolceza loro. Li alberi sono di tanta bellezza e di tanta soavità che ci pensavamo esser nel Paradiso teresto [...] ²⁹.

Un altro forte indizio del fatto che Dante avesse descritto una realtà geografica invece che un luogo immaginario derivava dall’osservazione del cielo australe, così simile a quello narrato nel I canto del Purgatorio. Quando Vesputti oltrepassò l’equatore lungo le coste del Brasile nel 1499 e, come Dante, perse di vista il riferimento della Tramontana (“là onde ‘l carro già era sparito”, *Purg.* I, 30), le parole del poeta lo guidarono nella ricerca del polo antartico:

E mentre che in questo andavo – scrisse a Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici – mi ricordai d’un detto del nostro poeta Dante, del qual fa menzione nel primo capitolo del *Purgatorio*, quando finge di salir

²⁷ P.F. GIAMBULLARI, *Del sito, forma et misure, dello Inferno di Dante*, Firenze 1544, p. 18.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ A. VESPUCCI, *Lettera a Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici del 28 luglio 1500*, in *Amerigo Vesputti. Cronache epistolari. Lettere 1476-1508*, a cura di L. Perini, Firenze 2013, p. 90.

di questo emisferio e trovarsi nello altro, che, volendo descrivere el polo antartico, dice:

*Io mi volsi a man destra, e posi mente
a l'altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch'alla prima gente [...]*³⁰.

Vespucchi era convinto che Dante avesse voluto “descriver per le «quattro stelle» el polo dello altro firmamento, e non mi diffido fino a qui che quello che dice non salga verità” (fig. 9). Avendo notato “4 stelle figurate come una mandorla, che tenevano poco movimento”, il navigatore fiorentino pensava di aver individuato la costellazione del polo antartico poi chiamata Croce del Sud: “e se Dio mi dà vita e salute, spero presto tornare in quello emisferio, e non tornar senza notare il polo”³¹. Il polo fu poi individuato da un altro fiorentino, Andrea Corsali, che descrisse la “croce meravigliosa” osservata nel 1515 a 35 gradi di latitudine sud, oltre il Capo di Buona Speranza³².

A quelle latitudini meridionali, quindi, ci si aspettava di vedere prima o poi la grande montagna simmetrica all'inferno, anch'essa suddivisa in nove ‘cerchi’ alla sommità dei quali c'era il paradiso terrestre a un'altitudine tale da sfiorare la sfera della Luna. In questi termini il cielo della Luna si sarebbe dovuto trovare ad appena 3245 miglia dalla superficie della Terra, una distanza pari al raggio terrestre, ma Dante ben sapeva che le sue fonti astronomiche, Alfragano e Giovanni Campano, indicavano quella distanza pari a 107.936 miglia di 4000 cubiti, una lunghezza che superava di gran lunga il diametro della Terra e che conferiva pertanto al monte Purgatorio una dimensione simbolica.

Firenze, le accademie e il disegno

In una lezione all'Accademia Fiorentina del 1541, Giambullari espose uno studio sul Purgatorio analogo a quello intrapreso da Manetti sull'inferno, sostenendo che la montagna in mezzo all'oceano aveva la stessa forma e le stesse

dimensioni del vuoto causato dalla caduta di Lucifero nell'emisfero australe³³. L'altissima montagna, tale da sfiorare la sfera del fuoco (quella dell'aria, quindi, doveva essere pari al raggio terrestre), dista dall'equatore 32° “verso il polo antartico” e dalle Canarie 114° verso ovest trovandosi precisamente agli antipodi di Gerusalemme. Dante infatti divise il mondo in due emisferi, spiega Giambullari, ai cui poli si trovavano “Sion” e il Purgatorio. Al centro pose Lucifero, con la testa rivolta verso “Sion” e i piedi verso il polo opposto, e dal lago ghiacciato che lo tiene imprigionato fece aprire un “cartoccio”, un cono a gradoni che “se lo Inferno vedessi le stelle” sboccherebbe sulla superficie terrestre descrivendo una circonferenza lontana da “Sion” quanto è la metà del raggio della terra, “o volete dire quanto è da Sion insino a Firenze”³⁴.

A differenza di Manetti e degli altri commentatori della *Commedia*, Giambullari collocò l'inizio del viaggio a Firenze, anziché a Cuma. Nell'opuscolo dedicato alle misure dell'inferno, dove spiega le ragioni della sua lettura, dimostrò la nuova localizzazione della porta infernale misurando le distanze su un globo terrestre. I calcoli furono eseguiti da Giovanni Camerini, ingegnere militare di Cosimo I de' Medici, particolarmente versato nelle scienze matematiche secondo l'opinione di Giambullari³⁵. Misurata sulla “palla” la distanza di 1700 miglia da Gerusalemme (1702 $\frac{8}{21}$ secondo i calcoli di Camerini), la circonferenza che delimita in superficie la voragine infernale veniva a passare molte decine di miglia oltre la città di Dante:

“ponendo un pie' delle seste fermo in su'l mezzo di Ierusalem, allarghi l'altro miglia MDC-CII et otto ventunesimi [...] et girando un intero cerchio, vedrà che Firenze vi reterà dentro rinchiusa per parecchi decine di miglia”³⁶. La selva oscura, pertanto, andava identificata con la città di Firenze, metaforica “selva, non di Alberi, ma di persone che senza uso alcuno di ragione,

³⁰ Ivi, p. 92.

³¹ *Ibidem*.

³² A. CORSALI, *Lettera di Andrea Corsali allo Illustrissimo Signore Duca Iuliano de' Medici Venuta Dellindia del mese di ottobre nel 1516*, Firenze 1516. Cfr. C. VECCE, *In margine alla prima lettera di Andrea Corsali (Leonardo in India)*, in *Ai confini della letteratura*, atti della giornata di studi (Morgex, 4 maggio 2012), a cura di I.L. Fournel, R. Gorris Camos, E. Mattioda, Torino 2015, pp. 67-81; G.M. FARA, *Intorno a Daniele Barbaro*, in *Albrecht Dürer a Venezia*, a cura di G.M. Fara, Firenze 2018, pp. 71-92: 84-85.

³³ P.F. GIAMBULLARI, *Intorno al sito del Purgatorio. Lezione detta all'Accademia Fiorentina, a dì 10 novembre 1541*, in *Lettoni d'Accademici fiorentini sopra Dante, libro primo*, in Firenze 1547.

³⁴ GIAMBULLARI, *Del sito, forma, et misure...* cit., p. 19.

³⁵ L'interesse di Camerini per le scienze matematiche si evince anche dalla commissione data al giovane Cosimo Bartoli nel 1537, insieme a Papi Tedaldi, per tradurre in lingua italiana il trattato di geometria di Albrecht Dürer; cfr. A. DÜRER, C. BARTOLI, *Institutiones geometricae. I Geometrici Elementi di Alberto Dürero*, a cura di G.M. Fara, Torino 2008.

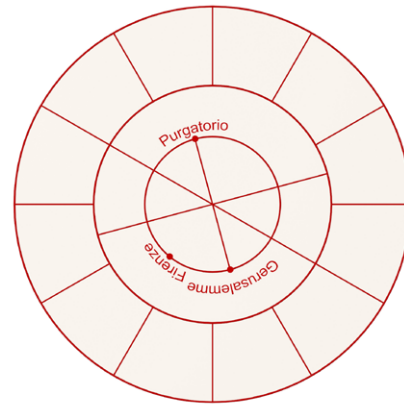
³⁶ GIAMBULLARI, *Del sito, forma, et misure...* cit., p. 29.

³⁷ Ivi, p. 28.

³⁸ M. BRUNNER, *Die Illustrierung von Dantes Divina comedia in der Zeit der Dante-Debatte (1570-1600)*, München-Berlin 1999, pp. 108-109, attribuisce a Luigi Alamanni le lettere su alcune questioni astronomiche dantesche raccolte nel Codice Rinuccini 21, ins. 17, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

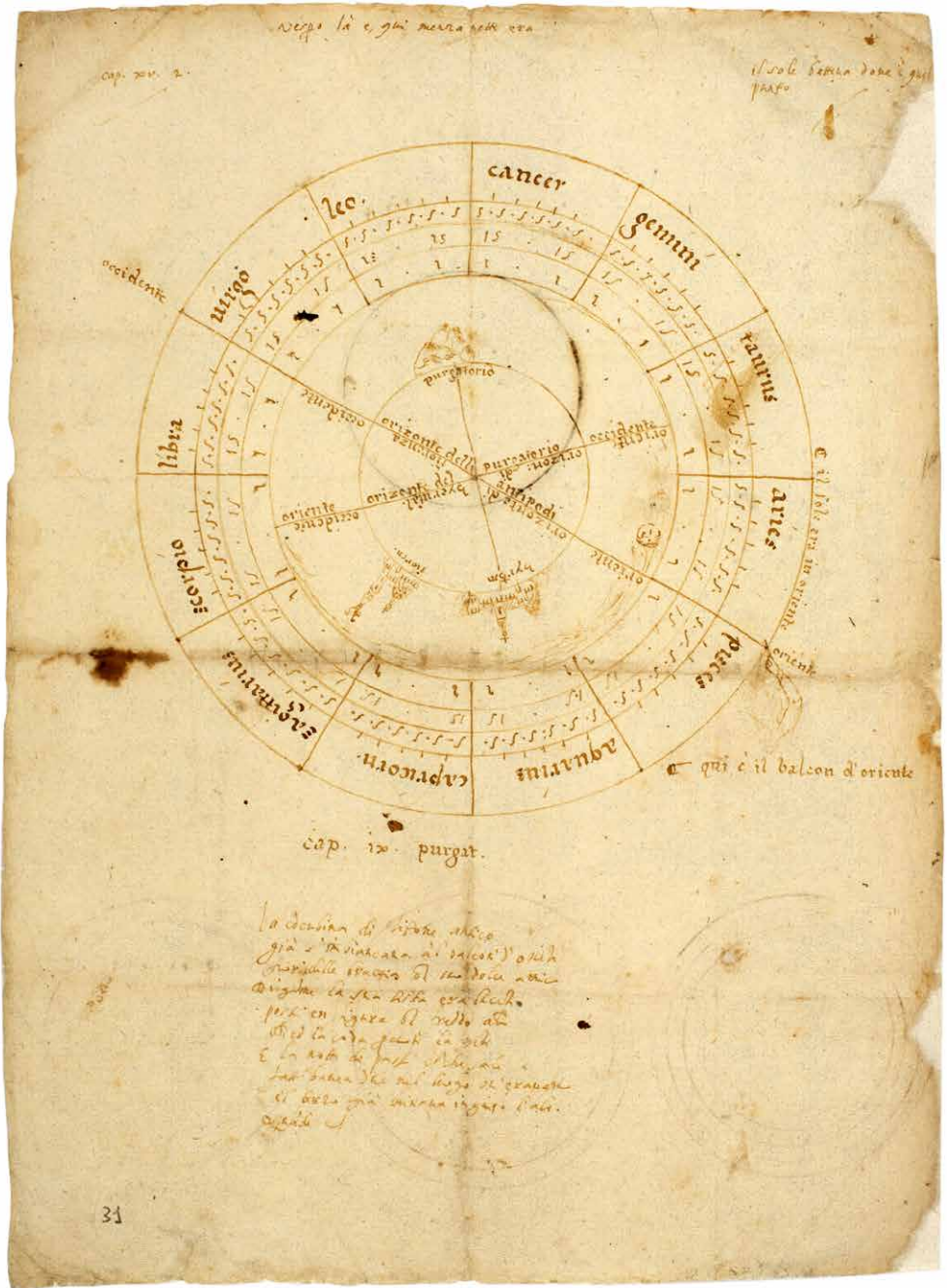
³⁹ A. VELLUTELLO, *La comedia di Dante Aligieri con la nuova esposizione di Alessandro Vellutello*, in Vinegia 1544, p. CC VIv: “Et havendo questa valle per colmo Ierusalem, e girando larco del globo sopra di quella per lo spatio di 3000 miglia, come di sopra habbiamo veduto, Da Ierusalem, posto in colmo de larco, a questo luogo, verrebbe ad esser la mita del numero de le dette miglia, che sarebbono, come habbiamo detto 1500. Misurandole in superficie del globo da Ierusalem verso la parte orientale, che vengono a finir a Babilonia, E non fu a caso, ma con ottima consideratione, chel poeta ponesse lintratta a l'Inf. verso oriente, et a Babilonia gia capo de glinfideli Maumetani, che hanno a dannare, ponendo lintrata al Parad. verso occidentale, et a Roma capo de fedeli Christiani, che hanno a salvare”.

Fig. 11 Lo schema cosmografico con Firenze, Gerusalemme e il Purgatorio secondo L. ALAMANNI, *Studi sulla Commedia* (BNCF, Cod. Rinuccini XXI, 17, c. 31r, elaborazione a cura di F. Camerota)



o di intelletto vivono solamente come le Piantep³⁷. La xilografia che illustra l'estensione geografica dell'inferno mostra l'Italia quasi per intero, a partire dalla pianura padana, e mostra l'area mediterranea fino al settimo cerchio che secondo Manetti passava a piombo sotto l'isola di Creta (fig. 10). Nella realtà geografica, un raggio pari a $\frac{1}{12}$ della circonferenza equatoriale porterebbe la “sboccatura” dell'inferno oltre l'arco alpino. Nella rappresentazione cartografica del tempo invece – verificando ad esempio sul globo di Mercatore del 1541 – il calcolo di Camerini risulta corretto. Meno attendibile era invece quello di Manetti che confidando nell'uso delle carte nautiche possedeva un dato certo solo nella misura degli angoli di direzione, essendo compromesse le distanze dalle inevitabili deformazioni della rappresentazione piana. Alla lettura di Giambullari sembra aver aderito anche Luigi Alamanni che per dimostrare astronomicamente le coordinate del Purgatorio disegna una sezione della Terra lungo un circolo massimo passante per Gerusalemme, il Purgatorio e Firenze (fig. 11)³⁸.

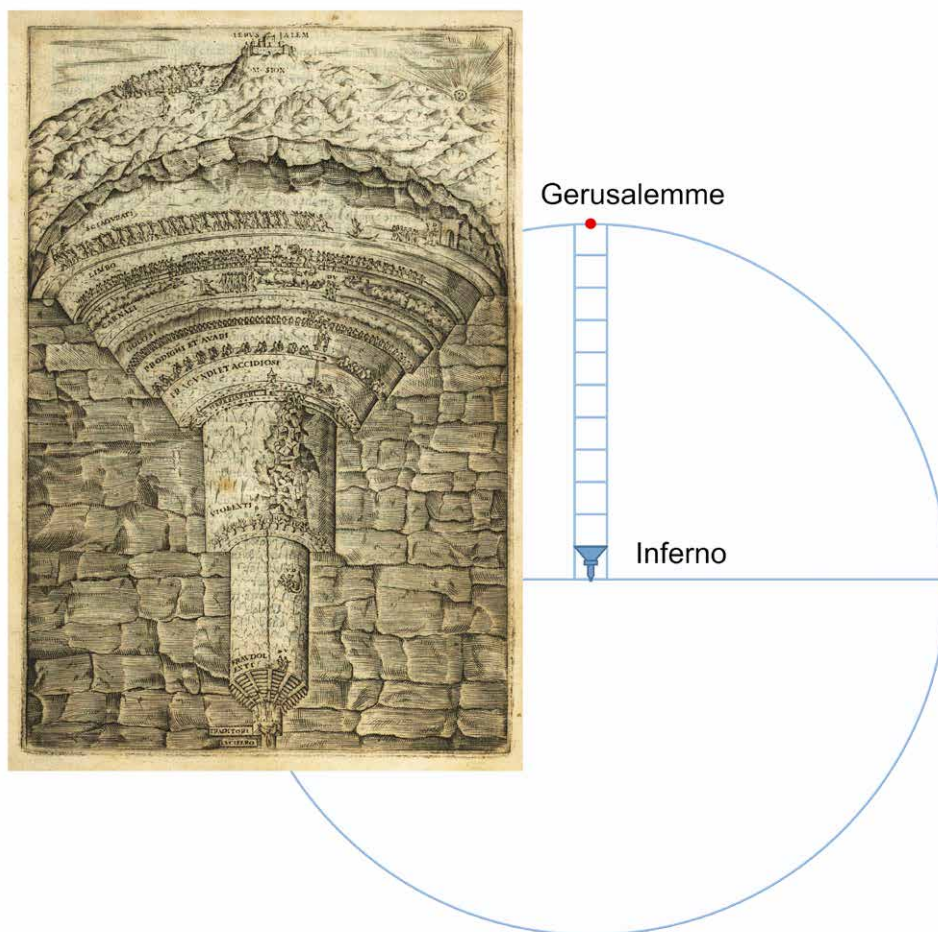
Di parere del tutto opposto sulla localizzazione geografica della porta dell'inferno fu il poeta lucchese Alessandro Vellutello che la ubicò in corrispondenza di Babilonia, sulla base però di considerazioni puramente allegoriche³⁹. Il suo commento alla *Commedia* fu pubblicato lo stesso anno del trattatello di Giambullari, nel 1544, e si poneva in aperta polemica con l'approccio matematico dei commentatori fiorentini – Landino, Manetti e l'intera Accademia Fiorentina – rei a suo parere di aver cercato la verità letterale nelle parole di Dante annullandone quasi del tutto la dimensione allegorica. Il suo inferno dantesco era molto più piccolo di quello di Manetti. Dall'entrata nei pressi di Babilonia, Dante e Virgilio sarebbero scesi nel ventre della Terra raggiungendo il Limbo a una profondità pari a $\frac{10}{11}$ del raggio terrestre. L'inferno avrebbe avu-



to una profondità complessiva di sole 295 miglia configurandosi come una serie di cilindri progressivamente più larghi dal centro della Terra al Limbo (fig. 12)⁴⁰.

⁴⁰ Vellutello afferma che, dato il raggio della Terra pari a 3245 miglia, l'entrata dell'Inferno si trova a 2950 miglia di profondità; l'Inferno, dunque, ha una profondità di 295 miglia.

Fig. 12 Lo schema dell'Inferno e la sua grandezza rispetto al globo terracqueo secondo Alessandro Vellutello (da D. ALIGHIERI, *Dante con l'espositione di m. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso, nuovamente stampato & posto in luce, Venezia 1568, antiporta; elaborazione a cura di F. Camerota*).



Il commento di Vellutello fu pressoché ignorato in ambito fiorentino, almeno fino al 1587 quando l'Accademia Fiorentina sentì la necessità di replicare, affidando al giovane Galileo il compito di discutere in due lezioni le ipotesi contrastanti di Manetti e Vellutello⁴¹. Nello stesso anno Luigi Alamanni commissionò a Giovanni Stradano 25 disegni dell'Inferno, e Jacopo Mazzoni pubblicò il suo testo teorico in *Difesa della Commedia di Dante*⁴². Galileo sostenne con convinzione la lettura di Manetti, contestando a Vellutello una scarsa attenzione sia all'“architettura” sia alla “fabbrica” dell'inferno, vale a dire al disegno e alla struttura dell'“infernal teatro”. La forma cilindrica del salto che portava al VII cerchio, e soprattutto quella del burrato di Gerione, poneva una questione statica di rilievo. Considerando la distribuzione radiocentrica della forza di gravità che aveva guidato Manetti a ipotizzare la struttura conica della voragine, le pareti dei cilindri non sarebbero state verticali ma inclinate verso l'interno, privando di adeguato sostegno le parti sovrastanti.

Ma lasciamo stare l'architettura, e veggiamo se tal fabbrica può reggersi; che, al parer mio, troveremo non potere, perché, ponendo esso che il burrato si alzi con le sponde equidistanti tra di loro, si trove-

ranno le parti superiori prive di sostegno che le regga, il che essendo indubitatamente rovineranno; perciò che essendo che le cose gravi cadendo vanno per una linea che dirittamente al centro conduce, se in essa linea non trovano chi le impedisca e sostenga, rovinano e caggiono⁴³.

Una delle ragioni che avevano indotto Vellutello a dare all'inferno una dimensione più piccola era la convinzione che la calotta sferica immaginata da Manetti a copertura del grande anfiteatro non avrebbe mai potuto reggersi perché di spessore insufficiente. Galileo riteneva invece che “tal grossezza è sufficientissima”, così come si poteva dimostrare osservando il comportamento statico di una cupola proporzionalmente più piccola (30 braccia di diametro e 4 di spessore). Un tale confronto ovviamente non era sostenibile, e fu Galileo stesso a dimostrarne l'infondatezza quando più tardi intraprese gli studi sulla resistenza dei materiali che confluirono nella stesura dei *Discorsi e ragionamenti matematici sopra due nuove scienze*. Il rapporto tra dimensione e resistenza delle strutture era inversamente proporzionale perché oltre a sostenere i carichi, gli elementi strutturali di grandi dimensioni dovevano resistere alle sollecitazioni del loro stesso peso. Il modello dell'in-

⁴¹ G. GALILEI, *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'inferno di Dante*, 1588, in *Le Opere di Galileo Galilei*, a cura di A. Favaro, Firenze 1890-1909, IX, pp. 29-57.

⁴² G. STRADANO, *Disegni dell'Inferno*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Mediceo Palatino, 75; J. MAZZONI, *Della difesa della Comedia di Dante...*, Cesena 1587. Cfr. G. SPANI, *Un ritorno alle immagini dantesche nella seconda metà del Cinquecento: alcune osservazioni sulla inedita stampa del «Lucifer» di Galle*, “Studi Italiani”, XXII, 2010, 2, pp. 37-51.

⁴³ GALILEI, *Due lezioni...* (1588) cit., p. 52.

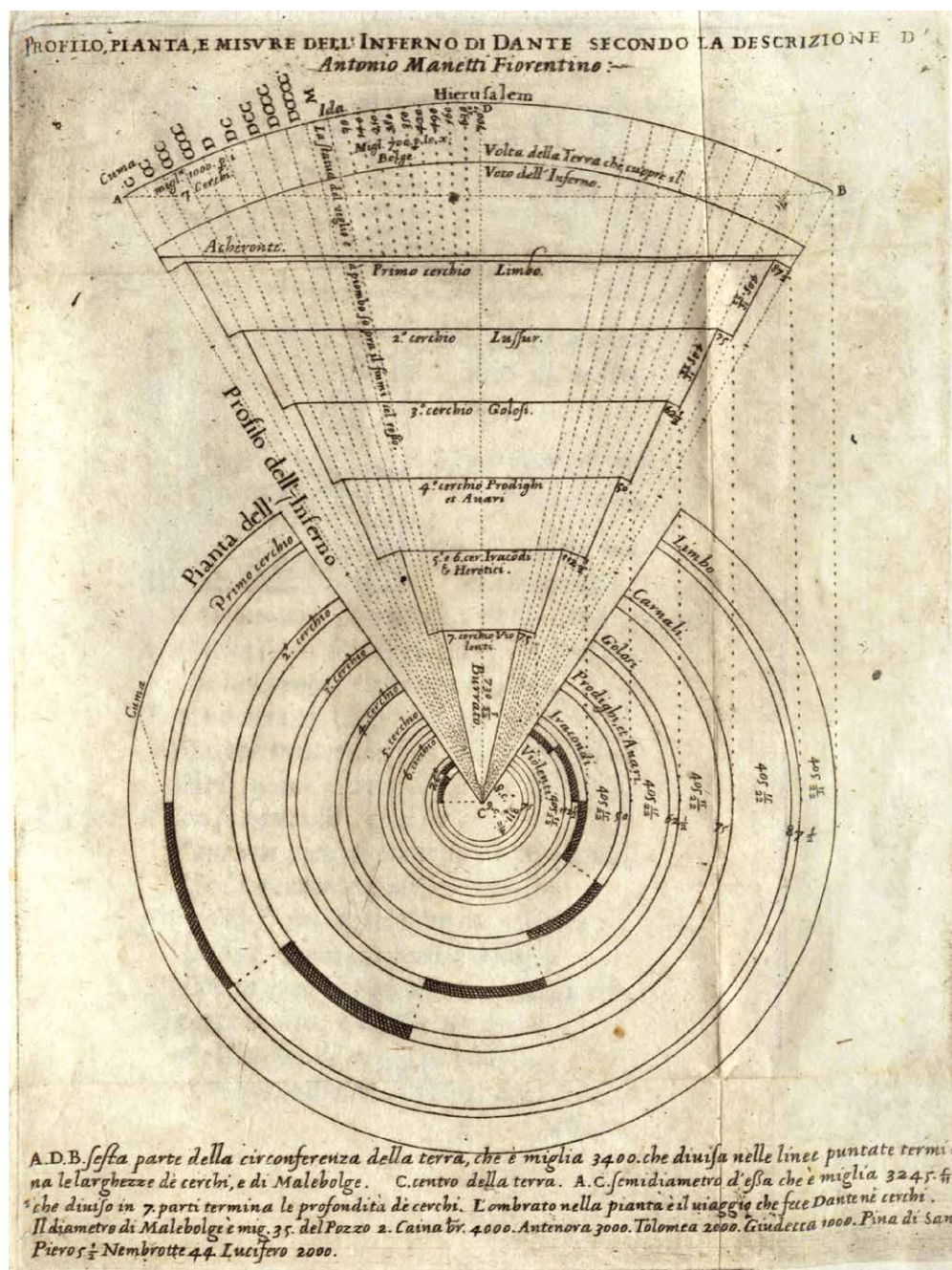


Fig. 13 Profilo, pianta e misure dell'Inferno di Dante secondo la descrizione di Antonio Manetti fiorentino (da ALIGHIERI, *La Divina Commedia*... cit.).

ferno di Manetti in ogni caso risultò vincente e a decretarne definitivamente la maggiore attendibilità fu l'edizione della *Commedia* curata nel 1595 dall'Accademia della Crusca⁴⁴. In apertura del poema fu rilegata una stampa di grande finezza grafica che illustrava dettagliatamente *Profillo, pianta e misure dell'Inferno di Dante secondo la descrizione di Antonio Manetti Fiorentino*, con tutte le misure generali e particolari (fig. 13). Le caratteristiche grafiche della rappresentazione richiamano le modalità grafiche di Ludovico Cardi Cigoli che in quello stesso anno pubblicò con Cornelis Galle una stampa raffigurante Lucifero nel lago ghiacciato di Cocito affiancato da uno schema semplificato dell'inferno di Manetti composto con la

medesima combinazione di pianta e sezione: *Sciographia et Ichnographia dimidiaie urbis Dantis, prout ex Dantis poemate descripsit Ant. Manettius Florent* (fig. 1)⁴⁵.

La rappresentazione architettonica del grande anfiteatro conferiva definitivamente all'inferno dantesco una concretezza fisica tale da far sì che Dante poeta e filosofo venisse ormai esplicitamente considerato, come scrisse Galileo, anche “corografo e architetto”. E la perizia del disegno che Manetti aveva chiamato in causa come uno degli strumenti fondamentali per capire Dante e la sua invenzione cosmografica, era stata affidata alle mani esperte di artisti straordinariamente sensibili alle dinamiche della cultura letteraria e scientifica del loro tempo.

⁴⁴ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri nobile fiorentino ridotta a miglior lezione dagli accademici della Crusca*, Firenze 1595.

⁴⁵ Il bozzetto preparatorio della stampa, di mano di Ludovico Cardi Cigoli, è al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 8951 F.

TERRAGNI E IL PROGETTO DEL DANTEUM, FRA 'PRIMORDIALISMO', ASTRAZIONE GEOMETRICA E SPERIMENTALISMO TECNOLOGICO

Giuseppe Terragni and Pietro Lingeri's Danteum project has been the subject of numerous studies and investigations. Moreover, in recent years, digital reconstructions of the building have been made which significantly contributed to the understanding of the project and to the knowledge of the design process, as well as to Pietro Lingeri's role in it. This essay consists of two parts: the first, by Emanuela Ferretti, investigates the context in which the project took shape, with particular regard to the Italian scenario of 1938-1939; the second, by Attilio Terragni, highlights – with the sensibility of the architect-designer – some of the characteristics of the Danteum project and is accompanied by reconstructive drawings of the building, made by the same author on the basis of original drawings by Giuseppe Terragni, preserved in the Terragni Archive in Como.

Introduzione

I contenuti culturali e propriamente architettonici del Danteum hanno incontrato, nel corso del Novecento ed oltre, una specifica e consolidata fortuna critica¹, amplificata in tempi recenti dalle possibilità restitutive delle nuove tecnologie digitali di rappresentazione, che ne hanno moltiplicato le ricostruzioni interpretative, accompagnate dalla realizzazione di modelli in scala² (fig. 1). Allo stesso modo, le vicende che hanno portato alla elaborazione del progetto di Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri sono state ricostruite dalla storiografia architettonica, arricchita anche da nuove ricerche interdisciplinari sul contesto storico-politico in cui è nata tale impresa: lo sviluppo di significativi approfondimenti sul ruolo dei singoli protagonisti e sulle specifiche istanze propagandistiche di cui essi erano portatori ha permesso di tracciare l'articolata cornice in cui prende forma il progetto, con le modifiche che ha conosciuto fra il 1938 e il 1941³. Questo contributo, nei primi due paragrafi, propone una nuova riflessione sul contesto in cui prende corpo la commissione del "tempio dedicato a Dante", con una specifica attenzione alla fermentante realtà artistica e culturale comasca della seconda metà degli anni Trenta, in rapporto alla situazione italiana, di cui Terragni è stato figura centrale. L'anno in cui si avvia l'iter progettuale coincide, infatti, con un momento significativo del percorso di Terragni: si concretizza la

breve, ma intensa, stagione di *Valori Primordiali*, che ha trovato in Franco Ciliberti (1906-1946) un originale catalizzatore. La linea espressa dal gruppo di Ciliberti è stata presto osteggiata dal versante più intransigente del regime, impegnato nella ottusa difesa dell'*italianità dell'arte*, nel quadro dell'attacco alla Modernità. Nella primavera del 1938, inoltre, non è ancora sopita la polemica sulla Casa del Fascio di Como: come è noto, nel 1937 Terragni era stato accusato di aver apertamente 'copiato' la scuola "Vesna" di Brno e la casa di riposo di Kassel nel quadro di una offensiva che aveva visto schierarsi in sua difesa, fra gli altri, anche l'amico Alberto Sartoris.

Negli anni del Danteum si dipana ulteriormente l'articolato rapporto con Giuseppe Pagano da un lato e con Marcello Piacentini dall'altro, caratterizzato in entrambi casi da occasioni di riavvicinamento e momenti di più o meno aperto contrasto⁴. Il Danteum, dunque, se da un lato raccoglie significativi temi progettuali sedimentati nella poetica di Terragni, dall'altro avrebbe potuto rappresentare una oggettiva occasione di rivincita per l'architetto. Il Danteum avrebbe costituito, inoltre, l'opera manifesto di una via 'altra' per l'*architettura di stato*, distante dalla retorica piacentiniana (ma anche dalla linea di Pagano), andando nel contempo a materializzare una originale interpretazione degli orientamenti della *primordialità*. La posizione di Terragni nel gruppo di Ciliberti, infatti, si distingue per il

particolare approccio dell'architetto ai temi progettuali segnati da un precipuo sperimentalismo tecnologico e da una originale sensibilità per i materiali litici. Inoltre, tali orientamenti – distintivi della sua operosità – negli anni del Danteum vanno, a mio avviso, inquadrati nel suo riavvicinamento al futurismo (grazie a Sartoris) e nella particolare tipologia della commissione che, per il suo alto valore simbolico, gli permette di approfondire la propria ricerca di una atemporale verità geometrica di matrice grecizzante, portata avanti da quel versante dell'astrattismo lombardo incarnato dalla attività artistica e teorica dell'amico Carlo Belli⁵.

La genesi dell'idea del Danteum fra politica e confronto progettuale

Grazie all'intraprendente protagonismo dell'avvocato milanese Rino Valdameri (1889-1943)⁶, direttore dell'Accademia di Brera (nonché appassionato cultore di Dante e impegnato su vari fronti a celebrarne la figura e l'eredità culturale)⁷, e al sostegno finanziario dell'industriale tessile Alessandro Poss (1876-1957)⁸, fra l'estate e l'autunno del 1938 si avvia l'iter del Danteum, affidato a Terragni e Lingeri che avrebbero coinvolto Mario Sironi per le decorazioni⁹.

Il sito è di particolare importanza: davanti alla Basilica di Massenzio, sulla via dell'Impero, itinerario monumentale che conduce all'E 42 di Piacentini. L'area di progetto è inoltre ben co-



pagina 77

Fig. 1 Fasi realizzative del modello del Danteum (da Giuseppe Terragni: *Modelle einer rationalen Architektur...* cit., pp. 43-45).

Fig. 2 G. Terragni, *Disegni di studio per il Danteum*, 1938 (ATC, *Danteum*).

Fig. 3 G. Terragni, *Disegno di studio in sezione per il Danteum*, 1938 (ATC, *Danteum*).

Fig. 4 G. Terragni, *Disegni di studio per il Danteum*, 1938 (ATC, *Danteum*).

*Sono da ascrivere a Emanuela Ferretti l'introduzione e i primi due paragrafi; il terzo paragrafo si deve ad Attilio Terragni. Gli autori desiderano ringraziare Martino Marazzi, Paolo Nicoloso, Paola Pettenella (MART, Rovereto), Davide Turrini. Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza il supporto di Michele Canepa, generoso sostenitore dell'Archivio Terragni e senza la preziosa collaborazione delle funzionarie della Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, a cui va la nostra piena riconoscenza.

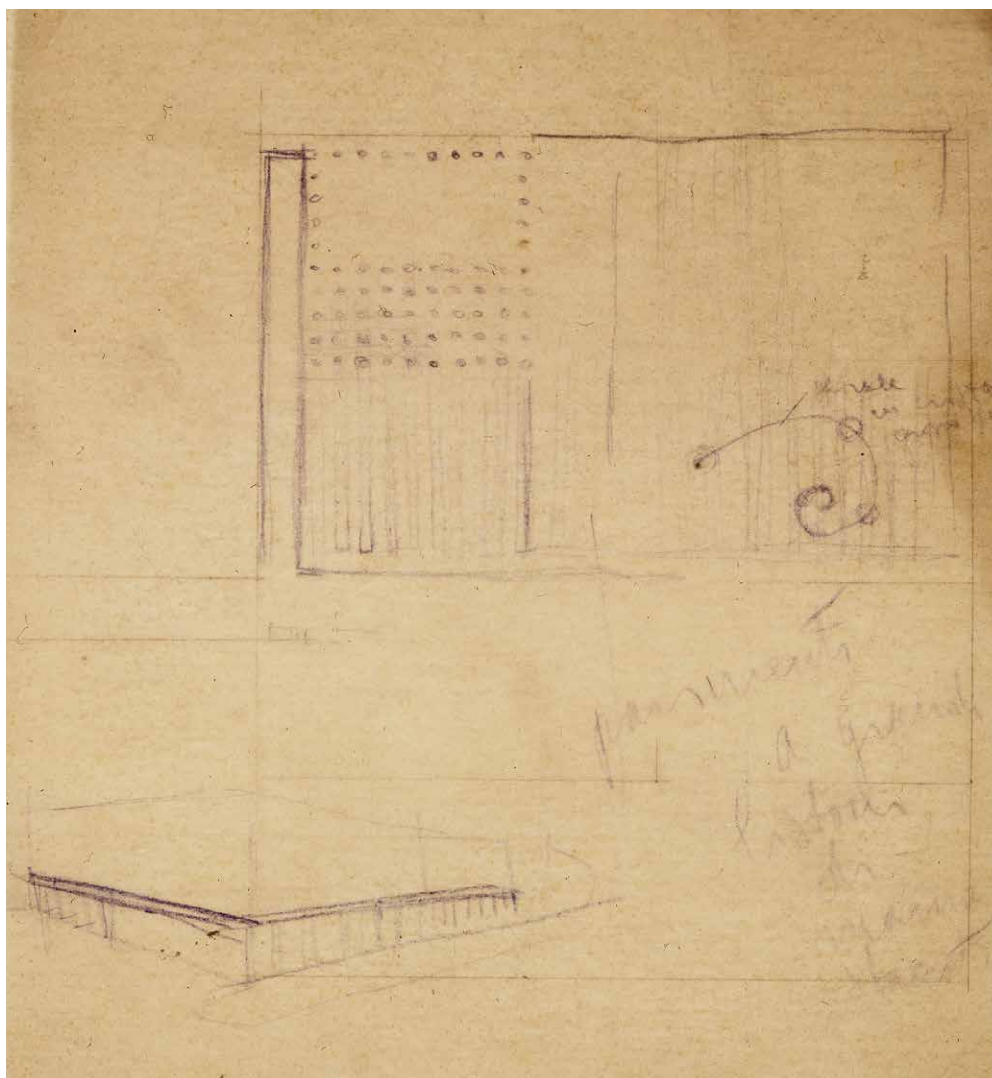
¹ Nella vasta bibliografia, si ricordano: M. TAFURI, *Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni*, "Lotus International", 1978, 20, pp. 5-31: 20-22; T. SCHUMACHER, *Il Danteum di Terragni*, 1938, Roma 1980; A. CUOMO, *Terragni ultimo*, Napoli 1987, pp. 117-152; A. SAGGIO, *Giuseppe Terragni: vita e opere*, Roma-Bari 1995, pp. 81-82; G. CIUCCI, S. PASQUARELLI, *Un documento inedito. La regione teorica del Danteum*, "Casabella", 1986, 522, pp. 40-41; G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo: architettura e città, 1922-1944*, Torino 2002 (prima ed. 1989); E. TERRAGNI, *Inediti del Danteum: verso l'attività della Fondazione Giuseppe Terragni*, "Zodiac", 1991, 6, pp. 76-89; G. MILELLI, *Progetto per il Danteum a Roma*, in *Giuseppe Terragni: opera completa*, a cura di G. Ciucci, Milano 1996, pp. 565-576; C. BAGLIONE, *1938-1940. Progetto per il Danteum*, con Giuseppe Terragni, in *Pietro Lingeri. 1894-1968*, a cura di ead., E. Susani, Milano 2004, pp. 262-267; E. LINGERI, *Attraverso il Danteum: un percorso*, ivi, pp. 141-148; P. NICOLOSO, *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2008, pp. 95-97, 150-151, 218-219; *Giuseppe Terragni. Il primo architetto del tempo*, catalogo della mostra (Foligno, 6 ottobre-9 dicembre 2012), a cura di A. Terragni, Foligno 2012; S. PORETTI, *Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento*, Roma 2008, pp. 95-101; F. COLLOTTI, *Danteum. La luce si fa corpo*, "Firenze Architettura", 2014, 1-2, pp. 118-129; G. MILELLI, *Terragni e Roma. La vicenda incompiuta del Danteum*, in *Giuseppe Terragni a Roma con Antonio Carminati, Cesare Cattaneo, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti e la collaborazione di Marcello Nizzoli, Mario Radice e Mario Sironi*, catalogo della mostra (Roma, 18 settembre-18 dicembre 2015), a cura di F. Mangione, L. Ribichini, A. Terragni, Roma 2015, pp. 62-63; C. INGROSSO, *Il Danteum. Spunti per una lettura testuale*, in *Divina sezione: l'architettura italiana per la Divina Commedia*, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 8-29 marzo 2018), a cura di L. Molinari, C. Ingrosso, Milano 2018, pp. 30-35.

² *Giuseppe Terragni: Modelle einer rationalen Architektur*, Ausstellungskatalog (26. Mai-16. August 1998), herausgegeben von J. Friedrich, D. Kasper, Sulgen 1998, pp. 43-45; U. TAKASHI, *Giuseppe Terragni: Fashizumu o kakenuketa kenchiku*, Tokyo 1999, pp. 56-59; L. RIBICHINI, *Nuovi spunti, riflessioni e approfondimenti sul Danteum di Terragni e Lingeri*, "Disegnare. Idee Immagini", XXVII, 2017, 54, pp. 48-57.

³ S. ALBERTINI, *Dante Alighieri*, in *Dizionario del fascismo*, a cura di V. De Grazia, S. Luzzatto, Torino 2002, I, pp. 388-392; S. CHIODI, *Dante fascista e i suoi disegni*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedulla, 3 (*Dal romanticismo a oggi*), a cura di D. Scarpa, Torino 2012, pp. 671-675; P. ALBARELLO, *Costruzioni letterarie e valori cromatici nel Danteum di Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni*, "Opus Incertum", II, 2016, pp. 104-115; M. MARAZZI, *Danteum. Studi sul Dante imperiale nel Novecento*, Firenze 2015; M. MARAZZI, *Il progetto fascista del Danteum fra modernità e 'Dantismo diffuso'*, in *La "mondializzazione" di Dante*, a cura di Giuseppe Sangirardi, "Italianistica", XLXI, 2020, 2, pp. 51-58; G.P. RAFFA, *Dante's Bones: how a Poet Invented Italy*, Cambridge-London 2020, pp. 209-237.

⁴ Per questi temi si vedano qui i paragrafi successivi.

⁵ Si veda qui oltre il terzo paragrafo.



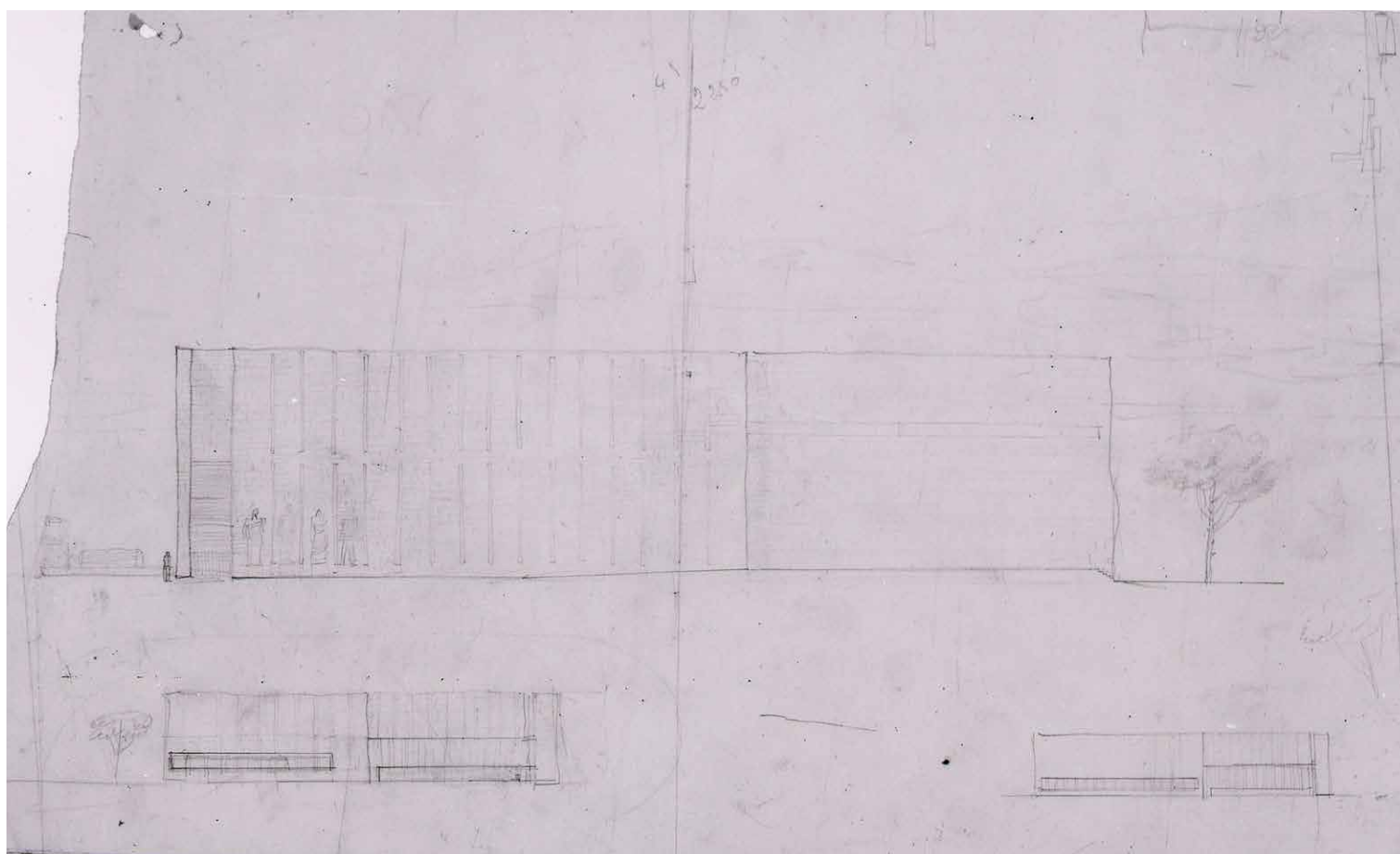
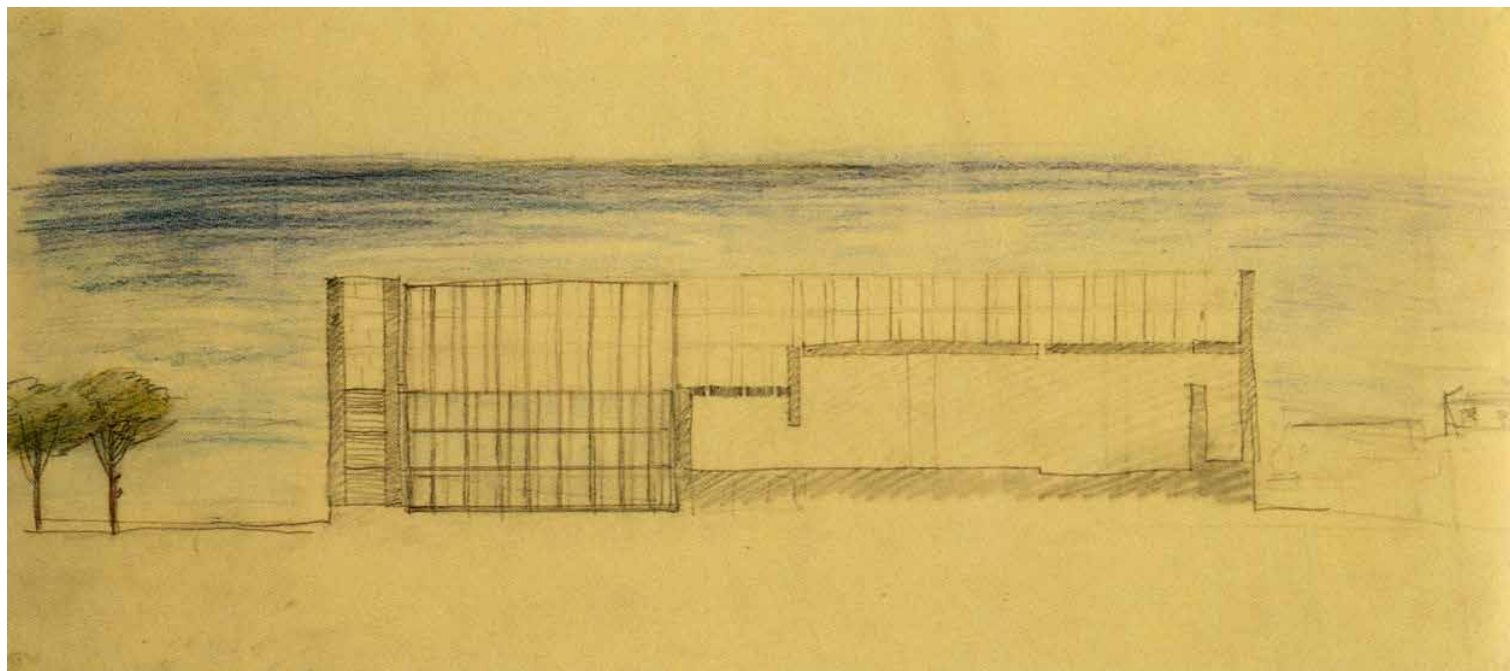
nosciuta, essendo il luogo dove sarebbe dovuto sorgere il palazzo del Littorio, impresa in cui era stato coinvolto anche Terragni con Lingeri¹⁰.

Nella primavera del 1938, Valdameri e Poss avevano illustrato al duce l'idea di creare un monumento che inserisse l'opera di Dante nella mitografia fascista¹¹, ovvero una trasfigurazione spaziale e litica del poema dell'Alighieri. La fase ideativa, sviluppata in un gruppo di schizzi di Terragni (figg. 2-4), appare incardinata su di una riflessione astrattiva, condotta intorno agli archetipi (colonna, trabeazione, parete), alla composizione dialettica dei contrasti (interno-esterno; luce-ombra; massività-trasparenza; gigantismo e 'scala umana') e agli aspetti percettivi pensati in funzione del percorso/narrazione dei macrotemi della *Commedia*. Fra tali elaborati di studio, spicca tra gli altri un disegno che raccoglie più focalizzazioni grafiche (fig. 5): in alto, Terragni tratteggia in prospettiva imponenti setti murari realizzati in blocchi litici che, inframezzati da colonne, avrebbero dovuto accogliere i versi della *Divina Commedia*; a sinistra, in uno studio sche-

matico in sezione, giganteggia una colonna vitrea (in azzurro), metafora di Virgilio.

Nell'ottobre del 1938 Poss inizia a depositare le prime somme per finanziare l'opera¹² e l'11 novembre Terragni e Lingeri presentano il progetto a Mussolini¹³, che alla vista degli elaborati avrebbe esclamato: "Come avete trattato Dante?"¹⁴. Il 13 dicembre 1938 Giuseppe Bottai, ministro della Pubblica Istruzione, chiede a Dino Alfieri di esaminare il progetto per un parere preventivo del suo Ministero¹⁵.

Rievocare qui il susseguirsi degli eventi è importante perché in questa fase la vicenda del Danteum si intreccia strettamente, come si dirà più avanti, con il dibattito sulla *italianità dell'arte*. Nel mese di febbraio del 1939, dunque, Marino Lazzari (direttore generale per le Antichità e Belle Arti al ministero della Educazione Nazionale) e Massimo Bontempelli, per agevolare l'iter del progetto fanno da tramite con Bottai¹⁶. Lazzari, ricevuta la proposta progettuale e la relazione illustrativa¹⁷, redige una articolata memoria per il ministro: il progetto,



pur considerato poco approfondito negli aspetti distributivi e funzionali, appare al funzionario adeguato nella scelta dei materiali e degli elementi decorativi, come pure confacente alle “peculiarità di ambientamento relative alla zona”¹⁸, ovvero l’area davanti alla Basilica di Massenzio (figg. 6-7). Le condizioni generali per la realizzazione dell’edificio, tuttavia, si

complicano e nel maggio del 1939 Lingeri comunica a Terragni di fermare la pubblicazione della relazione illustrativa¹⁹, segno evidente delle grandi difficoltà che incontra il progetto, testimoniate anche dal suggerimento di Osvaldo Sebastiani, segretario particolare del duce, di rinviare la discussione sul Danteum a “giorni più favorevoli”²⁰. Si deve anche ricordare che

⁶ Da ultimo, C. CAPUTO, *Shaping an Identity for Italian Contemporary Art during the Interwar Period: Rino Valdameri Collection*, “Italian Modern Art”, 2020, 4 (<https://www.italian-modernart.org/journal/articles/shaping-an-identity-for-italian-contemporary-art-during-the-interwar-period-rino-valdameri-collection/>; consultato il 29 settembre 2021).

⁷ MARAZZI, *Danteum...* cit., pp. 26-29.

⁸ Senatore del Regno dal 20 ottobre 1939 al 29 novembre 1945: <http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/ed09445904d-7899dc1257114003829b4/8d7cf8dc82ba7fc4125646f005e-af41?OpenDocument>; consultato il 29 settembre 2021.

⁹ Per Sironi e il Danteum, M. SCOLARI, *Le decorazioni non realizzate per il “Danteum”*, in Sironi. *La grande decorazione*,

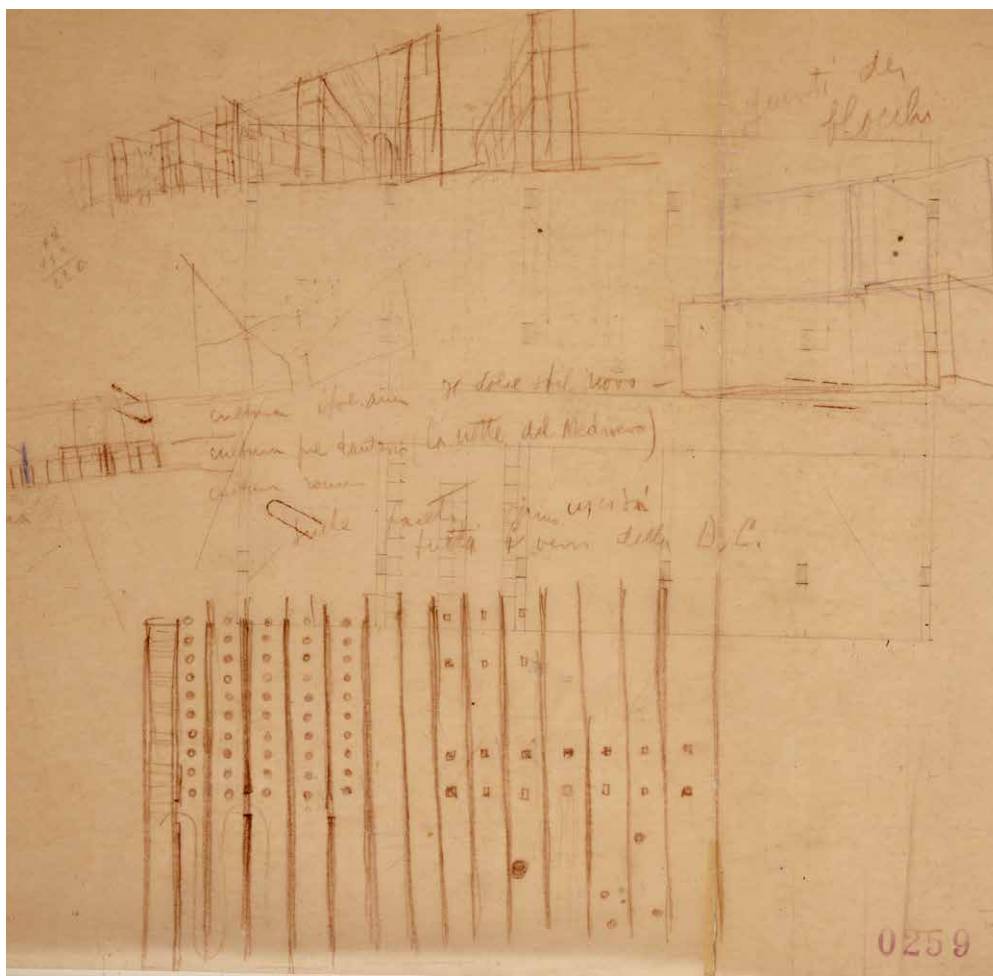


Fig. 5 G. Terragni, Disegni iniziali di studio per il Danteum, 1938 (ATC, Danteum).

Fig. 6 G. Terragni, Studio per l'orientamento planimetrico del Danteum rispetto alle preesistenze (ATC, Danteum).

Fig. 7 G. Terragni, Fotografia dell'area dove sarebbe dovuto sorgere il Danteum (ATC, Collezione fotografica).

catalogo della mostra (Bologna, 29 novembre 2003-7 marzo 2004), a cura di A. Sironi, Milano 2004, pp. 382-378. Si veda inoltre qui nota 26.

¹⁰ C. RUSCHE, 1934. Progetto di concorso di primo grado per il Palazzo del littorio a Roma. Progetti A e B, in Giuseppe Terragni: opera... cit., pp. 437-442.

¹¹ Si veda per questo aspetto la bibliografia citata qui a nota 3.

¹² SCHUMACHER, *Il Danteum*... cit., p. 147.

¹³ Ivi, p. 148.

¹⁴ NICOLOSO, *Mussolini*... cit., p. 95.

¹⁵ BAGLIONE, 1938-1940... cit., p. 282. Alfieri, ministro della Stampa e della Cultura popolare, aveva conosciuto Terragni in occasione della mostra della rivoluzione fascista: NICOLOSO, *Mussolini*... cit., p. 93.

¹⁶ BAGLIONE, 1938-1940... cit., p. 282 (18 febbraio 1939).

¹⁷ Il 7 febbraio 1939 Lingeri aveva inviato la relazione illustrativa, *ibidem*.

¹⁸ *Appunto per S.E.*, non datato (ma da una annotazione di Bottai, sembra risalga al 29 marzo 1939: Archivio Centrale dello Stato, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione-Educazione Nazionale, Direzione Antichità e Belle Arti, Div. II, 1934-1940, busta 148), citato in BAGLIONE 1938-1940... cit., p. 264.

¹⁹ MILELLI, *Progetto per il Danteum*... cit., p. 570.

²⁰ Sebastiani a Valdameri, 4 settembre 1939: in SCHUMACHER, *Il Danteum*... cit., p. 154.

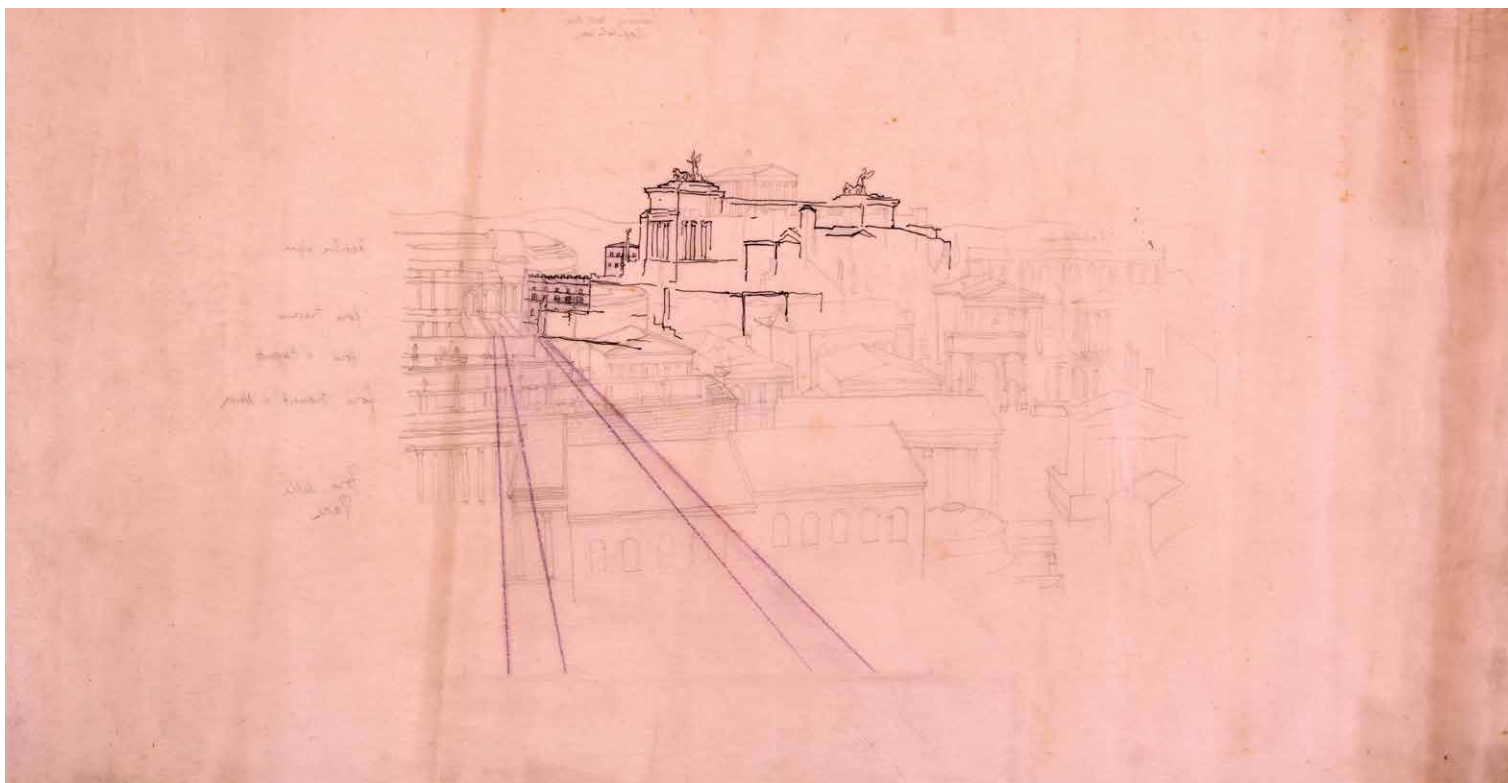
questa fase coincide con il momento più difficile delle relazioni fra Terragni e Lingeri, che si ricomporranno solo nei primi mesi del 1940²¹.

I successivi sviluppi della vicenda sono ulteriormente ipotocati dalla chiamata alle armi di Terragni (5 settembre 1939)²². L'avvocato Valdameri, comunque, non demorde e si prodiga per far avere una licenza a Terragni, così da permettergli di recarsi a Firenze per un incontro ad alto livello, nella speranza di riaccendere l'interesse verso il progetto²³, cosa che non accade. Gli sforzi di Valdameri sul principio del 1940 consentono tuttavia di inserire il Danteum nel programma economico dell'E 42²⁴. Questa circostanza è cruciale per dare nuova linfa all'iniziativa. Fra aprile e luglio del 1940, Valdameri e Poss sollecitano Lingeri e Terragni a precisare ulteriormente i contenuti del progetto, al fine di presentare a Mussolini una versione più dettagliata: nel marzo del 1940 Lingeri, in stretto contatto con Terragni, lavora al modello, riferendo di voler contattare Arturo Martini per le sculture²⁵, evidentemente preferito a Sironi (inizialmente coinvolto per l'apparato decorativo); quest'ultimo non aveva sposato i nuovi orientamenti del regime, oltre

ad essere stato oggetto (seppur indirettamente) delle critiche di Interlandi nell'invettiva a difesa dell'*italianità dell'arte*, che avevano coinvolto lo stesso Terragni²⁶. Il 14 luglio 1940 Lingeri scrive a Terragni di aver presentato a Poss e Valdameri il modello in cui erano stati accolti solo parte dei loro rilievi, in quanto contrastanti "con i principi da noi adottati"²⁷, affermazione che risuona come una *excusatio non petita* nei confronti dell'intransigente collega. La versione del modello che si è conservata (fig. 8), realizzata da Lingeri, può essere considerata quindi una soluzione di compromesso, in cui è stato tenuto conto parzialmente delle osservazioni di Valdameri e Poss dell'estate del 1940²⁸. Anche se nel 1942 troviamo i due promotori del progetto ancora impegnati a perorare la propria causa presso il duce, già dall'anno precedente i due architetti avevano da tempo perso le speranze di vederlo realizzato²⁹.

1938-1939, anni cruciali fra Como, Milano e Roma

Nell'Archivio Terragni di Como si conserva una copia del libro di Franco Ciliberti *I Creatori* (1932) – sottotitolato *Prospettive sul divenire universale della filosofia, delle religioni, della letteratura, delle arti* – con dedica all'architetto, apostrofato come "creatore"³⁰. In questo volume sono elencati sinteticamente i nomi di artisti, filosofi, letterati e pensatori (selezionati in un'ottica interdisciplinare) fra coloro che, rappresentando "rari geni, oltre l'angosciosa nebbia dei fenomeni, attingono le sublimi cime, esulano per la loro altezza dal mondo delle tenebrose passioni: ricercatori solitari, che generano gli evi"³¹. Ciliberti avrebbe dovuto scrivere un altro volume contenente un dizionario critico e biografie comparate di personaggi ritenuti figure esemplari per quell'unità di spirito e di comunione universale alla base della sua idea di cultura. Fra questi, accanto a Buddha, Nietzsche,



Omar Khayyām, Poe e Lao Tze compare anche Dante, ritenuto dunque protagonista indiscusso della schiera degli *originari*, ovvero coloro che con la loro opera avevano dato corpo all'idea di *primordiale*³². Con il titolo *La profezia di Dante*, l'opera dell'Alighieri sarebbe stata analizzata nel ciclo di conferenze tenute da Ciliberti fra Como e Milano (1941-1943), confluite nel lavoro *Storia degli ideali*, rimasto inedito fino alla edizione di Elena Di Raddo³³. Dante, dunque, incarna quei valori che animano la ricerca sul *primordio* che Ciliberti portava avanti sin dal 1924, e che si arricchisce sul fronte dell'arte e dell'architettura del contributo di Sartoris fin dai primi anni

Trenta. Sartoris condivideva con il filosofo l'idea che le arti e l'architettura potessero dare corpo agli ideali mitici e spirituali della modernità, recuperando i canoni aurei della proporzionalità che per entrambi attraversavano senza soluzione di continuità la cultura mediterranea, dalla classicità alla contemporaneità passando per l'epoca medioevale e rinascimentale³⁴.

Il 1937 per Ciliberti è interamente occupato dal progetto editoriale di *Valori Primordiali*, uscito in un solo numero nel febbraio del 1938, con il decisivo apporto di Giuseppe Terragni, ideatore del progetto grafico³⁵. Gli articolati contenuti nella rivista sono stati oggetto di puntuali approfondi-

²¹ P. NICOLOSO, *Lingeri e Terragni*, in *Pietro Lingeri... cit.*, pp. 59-71: 65-66.

²² Si veda il paragrafo successivo.

²³ BAGLIONE, *1938-1940... cit.*, p. 264.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Si veda la corrispondenza pubblicata in TERRAGNI, *Inediti del Danteum... cit.*

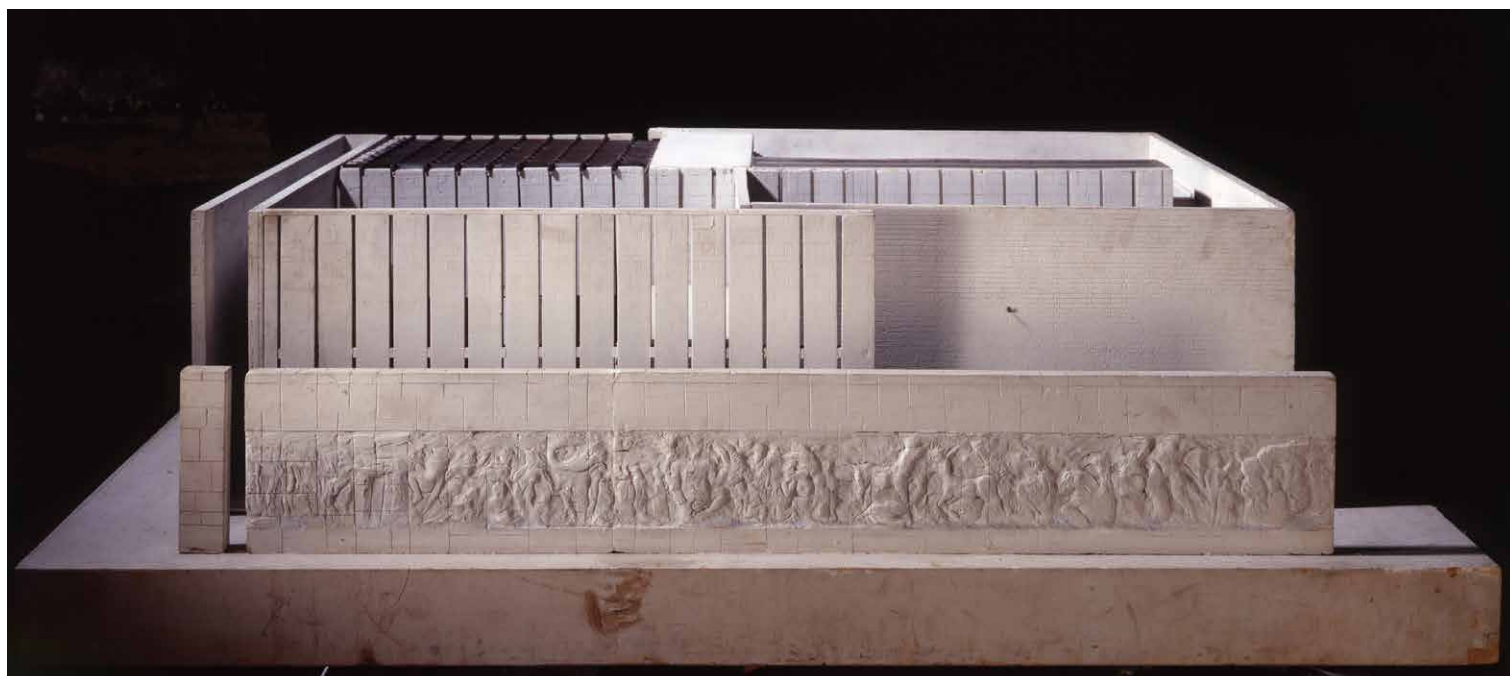
²⁶ E. PONTIGGIA, *Mario Sironi. La grandezza dell'arte, la tragedia della storia*, Milano 2015, pp. 215-216. Per questo attacco di Interlandi, si veda qui il paragrafo successivo.

²⁷ TERRAGNI, *Inediti del Danteum... cit.*, p. 88.

²⁸ MILELLI, *Progetto per il Danteum... cit.*, p. 572, dove sono commentate le variazioni rispetto ai disegni iniziali, fra cui spicca la sostituzione delle colonne vitree della sala del Paradiso con colonne litiche. Per la questione del contributo dei due architetti ai numerosi progetti realizzati in collaborazione: F. IRACE, *Terragni e Lingeri: un quesito storiografico*, in *Giuseppe Terragni: opera... cit.*, pp. 161-171.

²⁹ MARAZZI, *Danteum... cit.*, p. 24; Lingeri a Terragni, 9 marzo 1941, in MILELLI, *Progetto per il Danteum... cit.*, p. 572.

³⁰ E. FERRETTI, *Terragni. Modulazioni delle relazioni col passato*, in E. FERRETTI, D. TURRINI, A. TERRAGNI, *Giuseppe Terragni. Album 1925*, Firenze 2018, pp. 14-39: 22.



³¹ F. CILIBERTI, *I Creatori. Prospettive sul divenire spirituale di tutti i popoli e di tutti i tempi: filosofia, religioni, letteratura, arti*, Milano 1932, s.p.; F. CILIBERTI, *Storia degli ideali*, a cura di E. Di Raddo, Cernobbio 2003, p. 47. *I Creatori* è recensito da Ferruccio Fracassi nel settimo numero di "Quadrante" del 1934; ivi, p. 111.

³² E. DI RADDO, "Una centrale elettrica di imperiosa spiritualità": Marinetti, Ciliberti, Sartoris e gli astratti comaschi, "Arte Lombarda", n.s., CLX, 2010, 3, pp. 109-122; EAD., *Rifondare la cultura. Motivi ispiratori dell'arte degli anni Trenta attraverso la rivista "Valori Primordiali"*, "Piano B. Arti e culture visive", III, 2018, 1, pp. 106-123; EAD., *Alle origini di una nuova era: primordialismo e arte astratta in Italia negli anni Trenta*, Milano-Udine 2020, p. 50, 95 nota 36.

³³ CILIBERTI, *Storia degli ideali*... cit. In particolare, il 16 dicembre 1941 – nell'ambito della lezione *Orientamento dei Primordiali-Il risveglio dell'Occidente*, Ciliberti scrive che la "La Divina Commedia ha per scopo, attraverso le allegorie, di salvare il mondo contemplandolo nella sua universalità" (ivi, p. 119).

³⁴ DI RADDO, *Alle origini di una nuova era*... cit., pp. 82-83.

³⁵ DI RADDO, "Una centrale elettrica di imperiosa spiritualità"... cit., pp. 112, 117 nota 33. Ciliberti aveva programmato anche l'uscita di un secondo numero, studiato graficamente da Sartoris e Terragni.

³⁶ DI RADDO, *Rifondare la cultura*... cit.; D. TURRINI, *Terragni. Alle scaturigini della forma primaria*, in FERRETTI, TURRINI, *Terragni, Giuseppe Terragni*... cit., pp. 40-59.

³⁷ E.N. ROGERS, *Per una valutazione primordiale dell'attuale architettura*, "Valori Primordiali", I, 1938, pp. 148-149: "La primordialità è determinata almeno in due modi. Il primo: è una condizione storica eccezionale al punto di flesso tra un'epoca e l'altra; qui si crea la personalità bifronte del primordiale rivoluzionario, il quale è ad un tempo, revisore del passato e profeta del futuro lontano. Il secondo modo è questo: la Storia persegue, poi, più piana e lungo questa linea troviamo altre figure di artisti, i quali valgono, talvolta meno come personalità, ma, altrettanto o di più, per il valore estetico assoluto che è nelle loro opere, le quali raggiungono un equilibrio, che nei profeti, non c'è: sono essi che stabiliscono, così, un clima, uno stile, una classicità, cioè un naturale e quasi inconsapevole sviluppo dell'idea"; F. BUCCI, *Storie di libri. Valori Primordiali*, "L'architettura, cronache e storia", LI, 2005, 596, p. 392.

³⁸ DI RADDO, *Alle origini di una nuova era*... cit., p. 126. Cfr. anche CUOMO, *Terragni*... cit., p. 120.

³⁹ G. CIUCCI, *Carlo Belli: un protagonista alla ricerca di una parte*, in *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, catalogo della mostra (Rovereto, 28 novembre 1991-1 marzo 1992; Milano, 25 marzo-13 maggio 1992), a cura di G. Appella, Milano 1991, pp. 131-146.

⁴⁰ E. PONTIGGIA, *Tra la Grecia e l'Europa. Carlo Belli teorico dell'astrattismo*, in *Il mondo di Carlo Belli*... cit., pp. 99-115: 110.

menti sul versante della storia dell'arte³⁶, mentre Federico Bucci ha avuto modo di segnalare, oltre all'importanza del corredo iconografico riguardante l'architettura, i contenuti del breve saggio di Rogers, che inserisce Terragni, a fianco di Neutra, Oud, i fratelli Lurckardt, Breuer, Aalto e Lurçat ("prima del viaggio in Russia"), fra i *primordiali*³⁷. In questa cornice, dunque, non si può non concordare con quanto ha scritto Di Raddo: "Come non pensare ai rimandi mitici e spirituali in quella che è l'architettura più ideale di Terragni, il Danteum, progettata proprio nello stesso anno, 1938, in cui uscì *Valori Primordiali*"³⁸, ad evidenziare una specifica connotazione del progetto di un edificio monumentale, alternativa alla linea di Piacentini. Alle matrici concettuali del gruppo di Ciliberti, come sostrato culturale del progetto del Danteum, bisogna tuttavia aggiungere altri elementi che segnano l'espressività di Terragni in quel torno di anni, ovvero quelli che caratterizzano l'altra anima dell'astrattismo lombardo facente capo all'amico Carlo Belli³⁹. Belli è fautore del recupero della tradizione mediterranea, identificata propriamente nel mondo greco e che si nutre della sapienza della geometria euclidea, della nitidezza del disegno e dell'armonia delle proporzioni esprimendo – nella ricerca e nella restituzione dell'esattezza matematica – il concetto dell'assoluto e del divino⁴⁰. A più riprese Belli individua in Terragni la personalità che, nella variegata ma compatta compagine dei comaschi, portava avanti una prospettiva specificamente vicina alla propria idea di astrazione e

dunque intermedia fra le sue posizioni e quelle di Ciliberti e di Sartoris, sopra richiamata⁴¹.

Riflettendo sul sito del Danteum, Terragni avrebbe forse ricordato la descrizione di un concerto alla Basilica di Massenzio in *Kn*⁴², volume di Belli che l'architetto segnala nella lista di libri "di estetica dell'architettura, opere di documentazione e trattati tecnici" redatta su richiesta di Alessandro Pavolini nel luglio del 1938⁴³ (ovvero nello stesso momento in cui lavora al progetto del Danteum) per le "Mostre del libro italiano"⁴⁴ (fig. 9). Se la selezione delle opere sull'architettura è quasi obbligata⁴⁵, la scelta di includere il volume di Belli, e soprattutto del futurista Fillia⁴⁶, fornisce ulteriori elementi per delineare gli orientamenti di Terragni in quel momento, ovvero a pochi mesi dalla presentazione del progetto del Danteum a Mussolini.

Nello stesso periodo, inoltre, si colloca la nuova polemica indiretta con Pagano che va in scena sulle pagine di *Case d'oggi*. In una lettera aperta al direttore, come commento ai contenuti della presentazione del recentissimo libro di Angelo Domenico Pica *Nuova architettura nel mondo* (1938), Terragni si appunta polemicamente sul fatto che Pagano sia citato

come "il Messia ed il Creatore in Italia del Funzionalismo". Per ristabilire una necessaria verità dei fatti, trovo utile ricordare che l'Architetto Pagano, non è, e seppure poteva essere, "Il Messia e il Creatore ecc.", perché come "Messia" avrebbe troppi "Giovanni Battista", quali "Precursori", parlo degli architetti milanesi del Gruppo 7 (Figini, Frette, Larco, Pollini, Rava, Terragni) e dell'Archi-

Fig. 8 P. Lingeri, *Modello del Danteum*, 1940 (ATC, Collezione fotografica).

tetto torinese Sartoris [...] mi convinco sempre di più dell'utilità di certe "Ristampe" che Carlo Belli pubblicò qualche anno fa sulla rivista *Quadrante*; tali "Ristampe" riguardavano l'attività degli iniziatori del Movimento Razionalista in Italia e oggi possono servire almeno a "dare a Cesare quello che è di Cesare", nel nostro caso non si tratta di una moneta che debba valere per l'acquisto di redditi incarichi di Architettura Ufficiale, ma sia il semplice riconoscimento del contributo generoso, fattivo, e in qualche circostanza, decisivo, portato da un gruppo di giovani architetti italiani al rinnovamento dell'Architettura del Proprio Paese⁴⁷.

La fase ideativa del Danteum si colloca nel quadro tratteggiato, ma è altrettanto importante osservare che la presentazione del progetto a Mussolini precede di poche settimane l'uscita del noto articolo di Telesio Interlandi sulle pagine de *Il Tevere* contro l'arte giudicata "straniera, bolscevica e giudaica", tassello significativo della polemica contro l'arte moderna che coinvolge inevitabilmente l'architettura e che si intreccia con la campagna antiebraica, sfociata nelle leggi razziali. Gli attacchi contro le avanguardie e, in particolare, contro il futurismo e il razionalismo si inaspriscono dopo la condanna hitleriana dell'"arte degenerata" (giugno 1937) e nel corso del 1938 i giornali diretti da Telesio Interlandi (*Quadrivio*, *Il Tevere*, *La Difesa della Razza*) insieme a *Il Regime fascista* di Farinacci, danno vita in chiave italiana ad una analoga guerra alla modernità⁴⁸. In quel numero de *Il Tevere*, in particolare, Interlandi attacca apertamente non solo il movimento futurista ma anche Terragni. La presentazione della Casa del Fascio, fra le immagini a corredo dell'invettiva di Interlandi⁴⁹, rafforzava l'offensiva contro quell'opera che era già stata oggetto di polemiche negli anni precedenti e che, seppur avanzate su basi diverse (plagio di un edificio cecoslovacco e di uno tedesco, come si è già ricordato), erano state altrettanto dure e dolorose per l'architetto, sommandosi alle critiche di Pagano⁵⁰.

Il 3 dicembre 1938 Terragni è ancora a Roma e partecipa, con Ciliberti e Sartoris, alla celebre manifestazione al Teatro delle Arti di Roma, organizzata come controffensiva agli attacchi ricevuti dai futuristi (in particolare, come reazione alla ultima, in ordine di tempo, filippica de *Il Tevere* appena richiamata), in cui Marinetti pronuncia il discorso *Italianità dell'arte moderna*⁵¹. Evocare nella vicenda del Danteum il contrasto fra Interlandi e Marinetti è importante non solo perché quest'ultimo viene espressamente stigmatizzato come "capofila dei 'creatori'" comaschi (ovvero il gruppo di *Valori Primordiali*), ma soprattutto perché nell'area dove sarebbe dovuto sorgere il monumento si trovava il sontuoso palazzetto sede provvisoria del giornale romano *Quadrivio*⁵². I potenziali conflitti legati a questa circostanza sono evidenziati in una lettera dell'11 novembre 1938 (il giorno dopo l'incontro di Terragni e Lingeri con Mussolini) di Dino Alfieri a Giuseppe Bottai, in cui il ministro (che solo qualche tempo prima si era fatto latore sulle pagine de *Le Arti* di una visione più aperta nei confronti della modernità, rispetto ad altri esponenti del regime)⁵³, viene informato del proposito del duce di dare corso al progetto dei due architetti e di aver individuato la scelta del sito⁵⁴. La nota a mano di Alfieri su tale missiva è significativa: "li metteremo d'accordo"⁵⁵, auspicio evidentemente disatteso. Nel gennaio del 1939, sull'onda lunga delle ricordate polemiche, esce su *Artecrizia* un articolo firmato da Marinetti, Sartoris e Terragni dove viene ulteriormente articolata la posizione espressa nella conferenza/proclama al Teatro delle Arti. Marinetti dà conto anche di dichiarazioni di sostegno fatte pervenire da numerosi artisti e architetti, fra cui, per la nostra vicenda, sono da ricordare – fra gli altri – i nomi di Ciliberti, Pagano, Ponti, i BBPR e un giovanissimo Marco Zanuso, ma anche esponenti dell'ufficialità fascista, ovvero Alfieri (che aveva fatto da

⁴¹ C. BELLI, *Racconto degli anni difficili*, in *Anni creativi al "Milione" 1932-1939*, catalogo della mostra (Prato, 7 giugno-20 luglio 1980), a cura di C. Belli et al., Milano 1980, pp. 11-22: 16. L. CARAMEL, *Carlo Belli e gli astrattisti italiani degli anni Trenta*, in *Il mondo di Carlo Belli...* cit., pp. 69-98.

⁴² C. BELLI, *Kn*, Milano 1988 (prima ed. Milano 1935), p. 40: "Notti sinfoniche alla Basilica di Massenzio//. 9 persone raccolte sotto le immani volte squarciate. Al centro, sopra i mozziconi di due pilastri maestri, i diffusori intubano fasci di luce che captano fumate incandescenti e farfalle d'argento. Nella nicchia dell'arco gigante è l'arco dell'Augusteo. Sulla destra, una vasta zona di oscurità è spaccata da una breccia attraverso cui appare illuminatissimo il Colosseo, e sulla Cima del Velia, la Chiesa di Santa Francesca Romana erge in silenzio la sua torre come una spettatrice dignitosa. Dietro a noi, sottratti alla notte da fari potentissimi, i Palazzi dei Cesari rovinati fra gli orti cupi del Palatino, si offrono in una visione colma di magia. In alto le stelle".

⁴³ Archivio Terragni, Como (d'ora in avanti ATC), *Corrispondenza personale*, fasc. 17, 1938. Pavolini a Terragni, 21 luglio 1938. Pavolini, poliedrico intellettuale fiorentino, era in quel momento ministro per la Stampa e la Propaganda. G. TEODORI, *Alessandro Pavolini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, Roma 2014, pp. 805-807.

⁴⁴ Nel 1939 il regime organizza a Sofia, Budapest, Lisbona, Belgrado e Atene una serie di esposizioni, intitolate "Mostra del libro italiano": *Le Biblioteche d'Italia*, Roma 1942, p. 991. Pavolini nella lettera (cfr. qui nota 43) chiede una selezione che risponda ai due requisiti di "maggior valor intrinseco e della più recente pubblicazione".

⁴⁵ Si noterà però che mancano i volumi di Pica: A.D. PICA, *Nuova architettura italiana*, Milano 1936 e Id., *Nuova architettura nel mondo*, Milano 1938 (con prefazione di Pagano) oggetto della polemica di Terragni su *Casa d'oggi* (cfr. nota 47).

⁴⁶ Per l'opera: E. GODOLI, *Il futurismo*, Roma-Bari 1983, pp. 75-76. Contrasti fra Terragni e Marinetti erano sorti in occasione della vicenda del *Monumento ai Caduti* a Como, per cui Marinetti aveva scelto il progetto di Prampolini (1930). Sono da citare anche le schermaglie fra Bardi, Terragni e Filia sulle pagine dell'*Ambrosiano* (11-17-20 febbraio 1931): cfr. GODOLI, *Il futurismo...* cit., pp. 73-74. Per l'azione mediatrice di Sartoris, dal 1936 in poi, che si intensifica con attività specifiche a Como, DI RADDÒ, *Rifondare la cultura...* cit., p. 113. In termini generali per il volume di Filia: R. CABETTI, *Architettura-ambiente: progetto del Secondo futurismo*, in FILIA, *La nuova architettura e il suo ambiente*, Torino 1985, pp. 7-34.

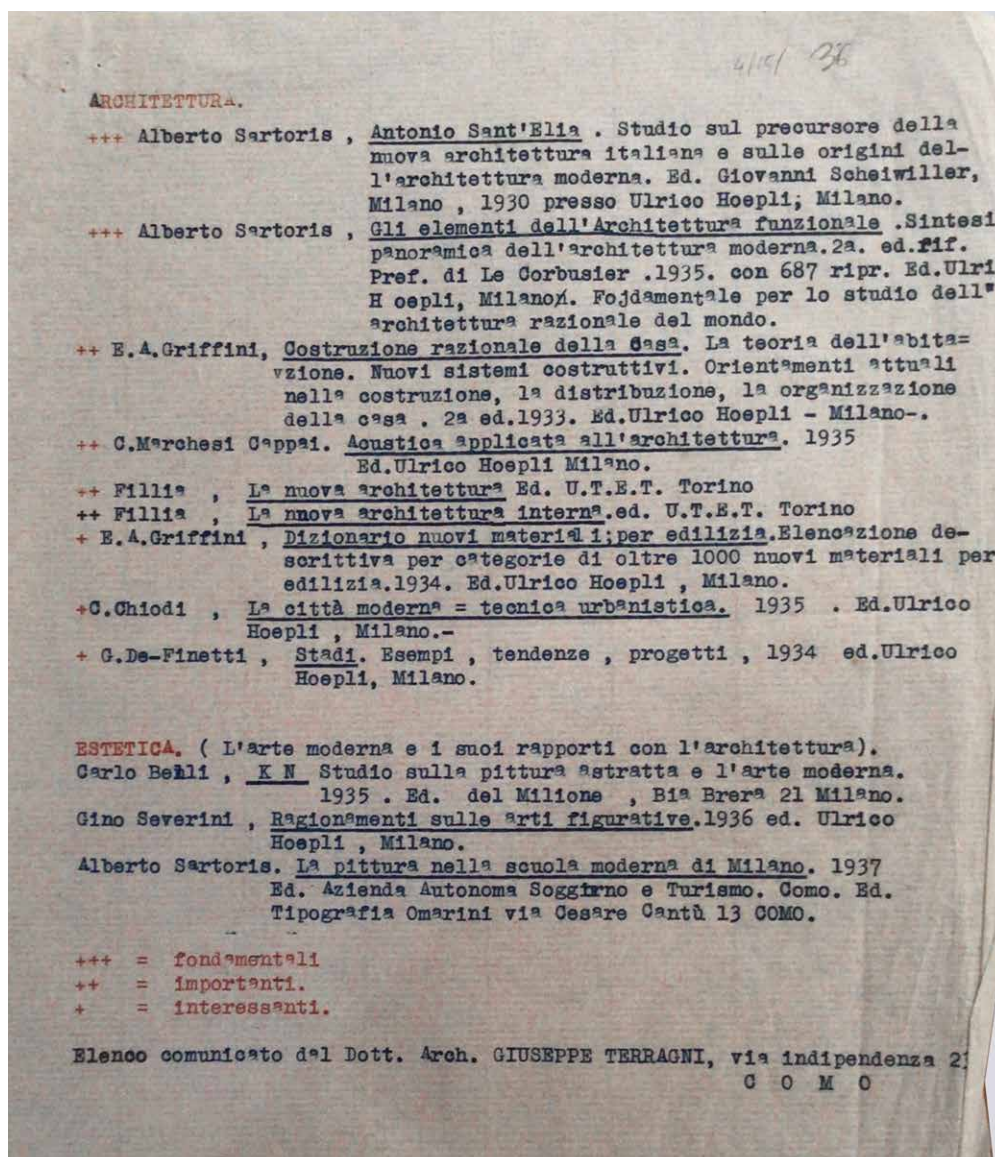
⁴⁷ Il dattiloscritto di Terragni è datato 19 agosto 1938: ATC, *Corrispondenza personale*, 17, fasc. 1938. Per l'edizione su *Casa d'Oggi*, si veda G. MANTERO, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Bari 1969, p. 113, che però non riporta la data corretta della pubblicazione: G. TERRAGNI, *Tropici Giovanni Battista del 900! ed i veri precursori*, "Case d'Oggi", agosto 1938, p. 35.

⁴⁸ "Il Tevere", 24-25 novembre 1938; E. CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1971, pp. 785-820; GODOLI, *Il futurismo...* cit., pp. 117-118; C. SALARIS, *Artecrizia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze 1992, pp. 200-205.

⁴⁹ Di Raddò evidenzia come le opere che illustrano l'articolo di Interlandi sono praticamente le stesse pubblicate in *Valori primordiali*: DI RADDÒ, *Alle origini di una nuova era...* cit., p. 104.

⁵⁰ Per l'accusa di plagio, M. SOMMELLA GROSSI, *Sartoris e Terragni: la polemica sulla Casa del Fascio di Como*, in *Giuseppe Terragni: opera...* cit., pp. 173-193. Per le critiche di Pagano alla Casa del Fascio, da ultimo G. CIUCCI, *Giuseppe Terragni 1904-43. Casabella e Terragni*, "Casabella", LXVIII, 2004, 721, pp. 4-13.

Fig. 9 Selezione di volumi di architettura e arte presentata da Terragni ad Alessandro Pavolini per la mostra del "Libro italiano nel mondo" (ATC, Corrispondenza privata, fasc. 17, 1938).



mediatore per il Danteum presso Bottai) e Alessandro Pavolini⁵⁶.

Nel primo semestre del 1939 il clima generale è incandescente, ma le posizioni fluide con ricomposizioni e inaspettate convergenze, come gli apprezzamenti di Marinetti a Farnacci espressi nel giugno del 1939, agevolati e guidati dall'azione mediatrice di Bottai, o il ravvicinamento di Pagano ai futuristi e a Terragni, che si consoliderà negli anni successivi⁵⁷. Terragni, dal canto suo, assume posizioni apertamente irriverenti nei confronti di Piacentini⁵⁸ e continua a ricevere incarichi di rilievo a Roma (dopo la cocente delusione del concorso per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi dell'E 42)⁵⁹, tanto che nell'estate di quello stesso anno, quando gli sforzi di Valdameri e Poss di patrocinare il progetto del Danteum presso il duce si fanno più intensi, l'architetto comasco guarda con nuovo entusiasmo al contesto

romano, accarezzando l'idea di aprire uno studio nella capitale⁶⁰.

Nonostante la chiamata alle armi (5 settembre 1939), la volontà di continuare a sostenere le proprie posizioni con piena determinazione si coglie nella risposta ad una lettera di Carlo Belli, dove l'artista con ironia rimarcava la conversione al barocco del "gran Marcello". Terragni così risponde:

le notizie romane sono assai sconcertanti. Sono però rassicurato dalla tua inesauribile volontà di lotta che coincide con la mia. Come eroi abbiamo la forza prepotente [sottolineato nel testo] delle nuove generazioni. Questo ci dà la sensazione che non abbiamo lottato invano e che dobbiamo ancora combattere per essere d'esempio in questa nuova lotta senza esclusione di ciò che gli avversari ci promettono [...]⁶¹.

Carlo Belli non è altrettanto fiducioso, ma la sua missiva si chiude con queste parole: "Caro Ter-

⁵¹ L'organizzatore dell'evento è stato individuato ora in Ciliberti, ora in Sartoris: Di Raddo, *Rifondare la cultura...* cit., p. 111. Un resoconto dell'evento di Cornelio Di Marzio, funzionario fascista ed amico di Marinetti, è trascritto in G. BERGHAUS, *Futurism and Politics: between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Providence 1996, p. 274, n. 137; si veda inoltre CRISPOLTI, *Il mito...* cit., pp. 785-820.

⁵² E. TÖRELLI LANDINI, *Belli e Licini, tra intelletto e sentimento*, in *Il mondo di Carlo Belli...* cit., pp. 117-130: 124.

⁵³ G. BOTTAI, *Modernità e tradizione nell'Arte italiana*, "Le Arti", I, 1938-39, 3, pp. 230-234. Nello stesso numero Marcello Piacentini si scaglia contro "I più [che] hanno creduto di aver potuto concludere, con i canoni razionalistici internazionali, un'architettura, meglio una edilizia schietta, corrispondente rigorosamente ai bisogni materiali e spirituali di oggi tali da risolvere matematicamente il problema pratico ed estetico, e di arrivare in tal modo alla purezza"; l'architetto, con spregiudicatezza, chiudeva il suo breve intervento attaccando "la stasi del razionalismo intransigente, pur riconoscendo gli innumerevoli benefici da esso apportati [...] e forse ancor di più contro il retorismo bolso e presuntuoso": M. PIACENTINI, *Evoluzione architettonica*, ivi, pp. 239-240: 240.

⁵⁴ Per la sede de *Il Tevere* e *Quadrivio*: TÖRELLI LANDINI, *Belli e Licini...* cit., p. 124.

⁵⁵ BAGLIONE, *1938-1940...* cit., p. 262.

⁵⁶ CRISPOLTI, *Il mito...* cit., pp. 798-799; GODOLI, *Il futurismo...* cit., p. 798-799; SALARIS, *Arte e razionalità...* cit., p. 207. La partecipazione di Zanuso, che entra giovanissimo nello studio

NUMERO D'OPERA	RIFERIMENTI	DESCRIZIONE	MISURE LINEARI			SUPERFICIE VOLUME PESI ORE DI LAVORO, ECC.		PREZZO		IMPORTI		FISSE E ANNOTAZIONI
			LIN. CHEZZA	LARG. CHEZZA	ALTEZZA	QUADRI	TOTALI	FARZIALI	TOTALI			
3.		diporto								50.572,95		
		Calcestruzzo di fondazione muri in conglomerato cementizio senza cassero e senza ferri vedi N° 2 (a)					511,23	601	72.896,40			
		Calcestruzzo di fondazione colonne in calcestruzzo di cemento tipo 400 con parziale formazione di casseri e N° 30 di ferro per mq. vedi N° 2 (b)					539,23	150	80.880,00			
		Importo calcestruzzo per fondazioni							153.776,40	153.776,40		
		Manufatti di elevazione facciata visiva esteri ed interni in masselli di pietra travertino grana fine collocato a giunto unito assai curato con zanche in bronzo piombato Fornitura e posa in opera										
		Fronte principale	64,75	1,40	8,20				me. 762,75			
		" " " " " " " " " " " "	36,50	0,70	17,20				" 309,46			
		" " " " " " " " " " " "	38,60	0,70	8,50				" 229,57			
		" " " " " " " " " " " "	32,60	0,70	8,50				" 329,16			
		" " " " " " " " " " " "	17,00	0,70	17,20				" 139,64			
		Muri scala	2	1,10	0,50	17,20			" 1265,56			
		" " " " " " " " " " " "	2,30	0,70	17,20				" 30,10			
		Fronte posteriore per colonne	11,50	0,70	18,00				" 516,60			
		Muri interno da quota 1,60	16,00	0,90	8,00				" 119,20			
		" " " " " " " " " " " "	37,00	0,70	8,00				" 207,20			
		" " " " " " " " " " " "	14,00	0,70	7,00				" 68,80			
		" " " " " " " " " " " "	10,50	0,70	8,00				" 58,80			
		" " " " " " " " " " " "	13	1,00	0,70	5,30			" 50,05			
		" " " " " " " " " " " "	25	1,00	0,70	11,00			" 76,75			
		a riportare							me. 1495,11			204.590,95

Fig. 10 G. Terragni, P. Lingeri, Capitolato per la costruzione del Danteum (ACR, Fondo Fotografico, IX, Album A).

ragni, pazienza tuttavia: il tempo lavora più che mai per noi, voglio dire a favore delle nostre idee. L'architettura moderna non è una conseguenza del cemento armato, ma è un fatto spirituale"⁶².

In una lettera del febbraio 1940 Terragni rivenderà con forza di essere "uno degli architetti incaricati dei lavori" dell'E42 e verrà comunque inserito nella VII Triennale di Milano, dove Piacentini è assoluto protagonista⁶³.

Con l'impresa del Danteum Terragni diviene pienamente "creatore" fra i "creatori", insieme a coloro che hanno creato un modello, alimentato "da uno spirito che è infinito ed eterno, e dunque continuamente presente nel tempo storico"⁶⁴. Il Danteum è un'architettura governata dall'armonia delle proporzioni e la scelta dei materiali (accuratamente studiati nel trattamento delle superfici e nella loro combinazione) conduce il visitatore in uno spazio dalle precipue qualità scultoree.

Costruendo le pareti con "masselli di travertino a grana fine di cave locali collocato a giunto unito con zanche in bronzo piombato"⁶⁵ (fig. 10) e non "impellicciando con marmi veri e falsi"⁶⁶, ma anche realizzando le colonne della Selva oscura come elementi astratti e quelle dell'Inferno in blocchi monolitici di travertino, ideando avveniristiche colonne di vetro per la sala del Paradiso a sostenere una copertura trasparente⁶⁷, Terragni avrebbe dimostrato di saper fare "dell'architettura moderna, dell'architettura dunque degna di Sant'Elia anche impiegando materiali autarchici",

rendendo "un servizio all'architettura moderna", senza utilizzare il linguaggio littorio, fatto di "colonne, archi e obelischi"⁶⁸.

Giuseppe Terragni e l'architettura del Danteum: riflessioni interpretative

Nel complesso e articolato rapporto che l'architettura razionalista ha instaurato con la tradizione, rimane una chiara linea di confine che distingue la cultura progettuale 'modernista' dalla *forma mentis* 'moderna'. Tra le due guerre, colui che ha saputo declinare una relazione originale con l'eredità della storia – selezionando valori permanenti e atemporalmente quali il rigore geometrico, la razionalità compositiva, l'espressività delle proporzioni e l'onestà dei materiali – è stato Giuseppe Terragni. Proprio questa linea di ricerca, nel 1938, informa il progetto del Danteum, un'architettura di una sconcertante novità che nasce da un rapporto immersivo con la poesia e materializza gli elementi *primordiali* del passato, fondamentali per evitare ogni forma di nichilismo e di *tabula rasa*, che caratterizza il Movimento Moderno.

L'incomparabile originalità di quest'opera si riconosce, *in primis*, nella capacità di Terragni di restituire sul piano compositivo la varietà degli spazi della *Divina Commedia*, dalla *Selva oscura*, al *Paradiso*, che prendono vita come archetipi universali dell'architettura. Il Danteum, infatti, non è solo uno stupefacente scrigno per la poesia, ma è anche un *tempio*, che dà corpo ai

di Terragni, non era fino ad ora stata presa in considerazione dalla storiografia.

⁵⁷ SALARIS, *Artecrazia...* cit., p. 216-217; CIUCCI, *Gli architetti...* cit., p. 194; Id., *Giuseppe Terragni 1904-43...* cit., pp. 9-10.

⁵⁸ Dopo aver preso posizione in missive private contro la deriva retorica impressa da Piacentini all'impresa dell'E42 (Terragni ad Achille Funi, 17 gennaio 1938; E. MARIANI, *E 42. Un progetto per l'ordine nuovo*, Milano 1987, p. 125; Terragni a Luigi Piccinato, 5 gennaio 1938, in MANTERO, *Giuseppe Terragni...* cit., p. 147), nel gennaio 1939 si espone pubblicamente in una nuova lettera aperta al direttore di *Casa d'oggi*, appellando Piacentini con l'epiteto di "Maga Circe". *Lettera di Terragni al direttore Giuseppe Guenzani*, "Case d'oggi", gennaio 1939, pp. 43-44.

⁵⁹ MARIANI, *E42...* cit., pp. 125-127 (1938-1939). Nel giugno 1939, Terragni ottiene l'incarico del progetto per una Casa del Fascio a Roma: G. CIUCCI, *Progetto per la Casa del Fascio del gruppo rionale Portuense-Monteverde a Roma*, in *Giuseppe Terragni: opera...* cit., pp. 594-610. Nel secondo semestre del 1939, Terragni sarebbe stato incaricato del progetto per un padiglione dell'E42 dalla Federazione degli industriali del vetro: A. DAL FABBRO, *Progetto per il Centro studi e ricerche dell'Unione vetraria italiana all'E42 a Roma*, ivi, pp. 608-610; a tale commissione segue nel 1940 un altro progetto per l'E42: A. DAL FABBRO, *Progetto per il padiglione della Mostra ferrottraviaria all'E42 a Roma*, ivi, p. 611.

⁶⁰ Lettera di Cereghini a Terragni, primo giugno 1939: "Forza, Mettiamo studio a Roma": NICOLOSO, *Lingeri e Terragni...* cit., p. 65 e nota 35, p. 74.

⁶¹ Terragni a Belli, 6 ottobre 1939: Archivio Carlo Belli, MART, Rovereto, Bel.1.290.1.25.

⁶² Belli a Terragni, 4 ottobre 1939: ACT, *Corrispondenza privata*, fasc. 17, 1939.

⁶³ Terragni ad Attilio Stefani, 27 febbraio 1940: ATC, *Corrispondenza privata*, fasc. 19, 1940. Alla Triennale del 1940, Terragni espone nella Sezione V "Architettura tipica italiana" la documentazione relativa all'Asilo Sant'Elia: A.D. PICA, *Guida alla VII Triennale*, Milano 1940, pp. 68-69.

⁶⁴ Cfr. lettera citata a qui a n. 60.

⁶⁵ Il capitolato si trova in ASC, *Fondo Fotografico*, Album IX (1), reso noto in CIUCCI, PASQUARELLI, *Un documento inedito...* cit. La datazione del capitolato è stata collocata fra novembre 1938 e settembre 1939 (MILELLI, *Progetto per il Danteum...* cit., p. 589), ma potrebbero essere anche una rielaborazione della primavera del 1940, quando il progetto viene inserito nell'E42.

⁶⁶ La frase invece è tratta dalla lettera di Belli a Terragni citata qui alla nota 61.

⁶⁷ PORETTI, *Modernismi italiani...* cit., pp. 98-99.

⁶⁸ Queste parole di Terragni si trovano nella lettera direttore della rivista *Casa d'oggi*, citata qui a nota 47.

principi ritmici e analogici alla base di quell'architettura che – nei secoli – si è alimentata della ricerca dell'equilibrio, come espressione dei valori della misura e della ragione.

Ma che cosa è il Danteum? Il Danteum è un edificio pensato per celebrare Dante che avrebbe dovuto essere costruito tra i Fori Imperiali di Roma e che purtroppo non è stato costruito. Ed è solo grazie alla documentazione grafica originale⁶⁹ che oggi possiamo compiere una visita ideale ai suoi spazi interni e scoprirne le sue prodigiose possibilità architettoniche – perfettamente calcolate al millimetro – (fig. 11), come era necessario per rispondere alla sfida di rendere esperibile tridimensionalmente il tessuto poetico della *Commedia*.

Terragni costruisce un'immagine fisica su un'immagine letteraria, secondo una precisa sceneggiatura. All'inizio del nostro percorso incontriamo un grande muro che nasconde l'interno dell'edificio creando un certo disorientamento, perché l'ingresso non avviene varcando – come di consueto – un portale sul fronte principale, ma procedendo lungo due percorsi che sembrano non avere una meta (fig. 12). Saliti alcuni gradini, alla conclusione di un tratto di circa venti metri, incontriamo di lato un'apertura nella grande muraglia dell'edificio: si tratta di un altro stretto passaggio che conduce in un cortile vuoto, definito da alte murature incise in alto da tagli di luce verticali. Il misterioso percorso d'ingresso, parallelo al corpo dell'edificio, diventa ancora più enigmatico nel suo punto d'arrivo, dove si apre uno spazio che sembra costruito 'in negativo', ad evocare l'atmosfera di antichi miti del mondo *primordiale*.

In un tempo relativamente breve, siamo in questo modo condotti in un luogo completamente separato dalla città e dalla vita reale: approdiamo ad uno stato fisico e mentale che predispone alla contemplazione spirituale, ovvero raggiungiamo una dimensione confacente all'intimo con-

fronto con la poesia di Dante. A partire da questo spazio vuoto, troviamo un lato aperto che è l'unica possibilità di proseguire all'interno dell'edificio. Entriamo quindi nel primo spazio del Danteum e, varcata la soglia, enormi colonne monolitiche di granito rosso, tutte perfettamente allineate a una distanza regolare tra loro, dominano l'ambiente.

All'interno, disponendoci in linea con le colonne, è possibile vedere immensi passaggi vuoti, lunghi 20 metri e alti 8 metri. Quando siamo sulla loro diagonale, non riusciamo a travedere oltre la prima colonna. L'effetto è molto simile a quello di una foresta di pietra, perché la poca luce proviene dall'alto ed è come se fosse filtrata dalle foglie e dai rami degli alberi.

Se iniziamo a misurare lo spazio, cioè a passare ad un piano astratto, otteniamo questi risultati: lo spazio è un quadrato con il lato di 20 m (e quindi ha una superficie di 400 mq); le colonne hanno un diametro di 80 cm, sono alte 8,20 m e distanziate tra loro di 2 m. Ognuna di loro sostiene una lastra quadrata di pietra (2 m per lato) che non è tangente alle altre, così da far filtrare la luce.

La ricerca della *ratio* geometrico-matematica che informa il progetto permette quindi di ricostruire mentalmente l'organizzazione ritmica di tale ambiente e di riconoscerne la matrice: una pianta dimensionata su una regolare maglia quadrata, il cui lato è di 2 m. È qui rappresentata la *Selva oscura* che palesa una specifica organizzazione dello spazio, incardinato su un'articolazione e una morfologia regolare rispondente a valenze espressive e non a necessità statico-costruttive: il diametro delle colonne è evidentemente sproporzionato rispetto agli usuali criteri di calcolo, a comunicare un fuori scala che fa riferimento ad un contesto segnato da forze più grandi di quelle normalmente immaginabili in natura, quasi forze di origine divina. Tale strutturazione ritmica dello spazio sembra evocare l'assetto dei templi dell'antico Egitto, dove i rappor-

⁶⁹ La ricostruzione del Danteum che accompagna questo saggio è stata fatta sui disegni originali di mano di Giuseppe Terragni, conservati all'Archivio Terragni di Como. Questi disegni, rispetto a quelli ufficiali presentati a Roma, riportano con molta precisione gli intenti dell'architetto che sono stati parzialmente disattesi nella redazione delle tavole finali. Per quanto attiene alle dimensioni il Danteum è un edificio interamente modulare e quindi tutte le misure sono la conseguenza di questa impostazione (il modulo è legato al numero 3).

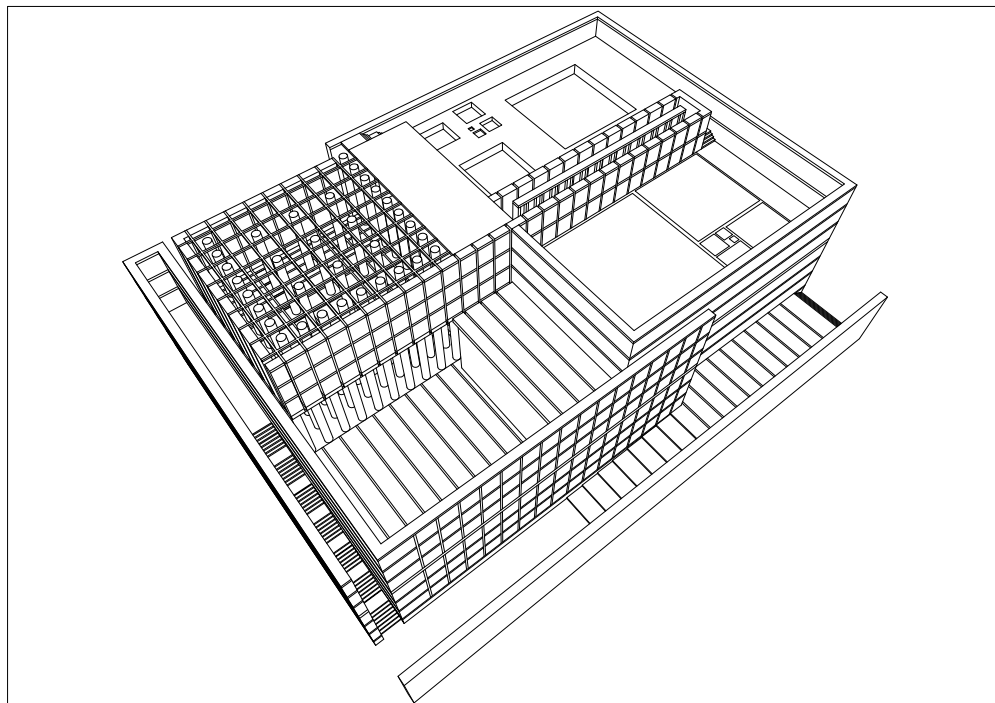


Fig. 11 Veduta assonometrica del Danteum (elaborazione A. Terragni, 2012).

ti architettura-natura-divinità erano dimensionati su quest'ultima, come nel tempio egizio di Abu-Simbel, di Luxor e di Carnac, in cui si trovano sale di questo tipo: grandi ambienti con una copertura sostenuta da colossali colonne monolitiche, disposte ordinatamente in più file, dove il piedritto alludeva all'ascesa e l'accesso al trascendente. Secondo questa interpretazione, la colonna monumentale della *Selva oscura* materializza uno spazio animato dalla presenza della divinità e, forse, allude alla creazione.

Le colonne, dunque, rinviano all'idea di qualcosa che è costante e non mutevole, di elementi a-temporali che scandiscono in modo regolare lo spazio, permeato dalla sacralità e dalle forme del mito.

Proseguendo nell'esplorazione della *Selva oscura*, scorgiamo in fondo una luce verticale: si tratta di una colonna di vetro, simbolo della presenza di Virgilio, che ci attende per indirizzarci nel nostro viaggio attraverso i tre regni danteschi dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*.

Saliti i gradini all'uscita dalla *Selva oscura*, si accede a un passaggio che conduce alla prima sala, quella dell'*Inferno*; una volta entrati, si cammina su un pavimento che scende verso il basso e la disposizione delle colonne appare irregolare, se confrontata con quella della *Selva oscura*. Non ci sono allineamenti precisi e la luce filtra dal soffitto con fessure continue, ma tutte diverse tra loro per larghezza e lunghezza. L'assetto e l'atmosfera di quest'ambiente suggeriscono a prima vista che siamo passati da un luogo, di dimensio-

ni enormi ed organizzato secondo chiari principi compositivi, a uno spazio di minore estensione, segnato dal disordine. Se iniziamo a misurare tale ambiente, ricercandone la matrice geometrica, otteniamo questi risultati: la pianta è questa volta rettangolare ($10,20 \times 27,10$ m), con una superficie di circa 275 mq, molto più piccola della sala precedente. Le colonne hanno dimensioni variabili: tre colonne hanno un diametro più grande di quelle della *Selva oscura*, una presenta lo stesso diametro e le altre hanno diametri più piccoli.

Come nella *Selva oscura*, anche nell'*Inferno* ogni colonna sostiene una lastra quadrata, ma adesso queste lastre sono di dimensioni diverse tra loro e si riducono seguendo le misure delle colonne che le sostengono, decrescendo verso il punto dove il pavimento è più basso. Dal punto di vista delle componenti percettive, siamo dunque passati da una "sicura" regolarità, ad un contesto totalmente diverso, dove lo spazio libero è molto ampio, grazie alla particolare disposizione delle colonne e delle relative lastre che compongono il solaio.

Come nel caso della *Selva oscura*, la *ratio* numerica ci permette di ricostruire mentalmente l'organizzazione geometrica e di "sentire" che il suo ritmo è derivato da una pianta strutturata secondo i principi del rettangolo aureo, un proporzionamento geometrico utilizzato, sin dall'antichità, per definire gli spazi o le facciate degli edifici. L'ambiente dell'*Inferno* rende, infatti, percepibile l'articolazione della suddivisione propor-

zio non appaiono così certe e sicure come nelle stanze precedenti.

Se iniziamo a misurare, cioè a passare a un piano astratto, otteniamo gli stessi risultati della prima stanza, la *Selva oscura*. Il *Paradiso* è infatti una stanza quadrata (lato di 20 m e quindi una superficie di 400 mq) e le colonne hanno un diametro di 80 cm. Rispetto alla *Selva oscura*, la dimensione delle colonne è la stessa, ma il loro numero è ridotto a trentatré elementi. Le colonne, che non sorreggono alcun orizzontamento, hanno una disposizione a "C" e formano con il muro perimetrale un quadrato, che ha al suo interno un altro quadrato di colonne. Al centro dei due quadrati, è posta una colonna singola: e quindi abbiamo un totale di trentatré colonne, con ventiquattro che formano il quadrato esterno, otto che formano il quadrato interno e una al centro.

La rivelazione del divino evidenzia un'ultima caratteristica che distingue nettamente questo ambiente dai precedenti: le colonne, che da enormi sostegni di pietra si erano assottigliate per poi scomparire nelle sale precedenti, qui riappaiono prive di funzione portante (neppure come sostegno della travatura di vetro della copertura). Ma quale valenza programmatica è sottesa alla eliminazione della colonna nella *sala del Purgatorio* e la sua riapparizione 'incorporea' in quella del *Paradiso*? L'obiettivo è restituire architettonicamente il passaggio da uno spazio ancora fisico a uno metafisico. Il *Paradiso* non è infatti un luogo in senso fisico, ma deve dare corpo ad uno stato mentale: vieppiù, in nessun modo questo cielo metaforico deve essere percepito come reale. Il *Paradiso* è lo stato di felicità suprema e definitiva, la resurrezione della materia alla sua pura dimensione spirituale. Occorre quindi saper cogliere l'essere come soggetto pensante; è necessario saper concepire l'idea del bene coincidente con quella di un ordine luminoso: la dimensio-

ne ultima dell'essere che, per quanto invisibile agli occhi, è la visione immediata di Dio come *Deus non est corpus*.

Nell'ambiente del *Paradiso*, la dimensione suggerita è quella dell'ascolto della musica, che si conosce veramente solo mediante un ascolto immersivo e partecipato. Ed è questo anelito ad una piena conoscenza spirituale che Terragni traduce in trasparenza, scegliendo di non proporre la pienezza della presenza: una trasparenza che permette di diventare simili al divino e dunque di percepirne l'essenza.

Ma se la scelta di Terragni è quella lavorare sull'assenza, come è da intendersi questa visione delle colonne di vetro? Che categoria ritmica è alla base del *Paradiso*, quali sono i concetti dispiegati per far sì che Dio venga evocato nella sua forma trascendente? Sul piano astratto e geometrico la stanza è articolata da ritmi diversificati. Il primo ritmo è quello delle colonne esterne che, come detto, stanno su tre lati come una C e il cui quarto lato è il muro perimetrale; il secondo ritmo è quello delle colonne interne che hanno una disposizione 'quadrata', formata da nove colonne. Nell'approccio contemplativo ed estetico non esiste un centro fisico e queste due configurazioni – una a "C" e una quadrata –, non hanno un centro comune e lo si può facilmente vedere tracciando le diagonali.

A questo primo disallineamento, ne corrisponde un altro: quello tra il perimetro murario e le colonne esterne, i cui centri di nuovo non coincidono. Queste disarticolazioni si riscontrano solo nel *Paradiso*, e ne definiscono – sul piano geometrico – una specifica originalità rispetto all'assetto delle altre stanze in cui esisteva un centro. Nel *Paradiso*, dunque, lo spazio è multicentrico e si deve intuire il principio del suo ordine, senza doverlo 'vedere'. Ciò significa che la dimensione della materia, divenuta incorporea, non è l'unica in cui si manifesta l'essere. Sopra e dentro la materia, c'è una forza che la governa che è una pura

potenzialità, percepibile solo nell'ordine aperto che è in grado di generare.

L'archetipo geometrico del *Paradiso* è quindi celato negli incrementi e negli slittamenti delle figure geometriche, conferendo a questa parte dell'edificio il valore di un *unicum*: il divino viene evocato mediante l'appalesarsi di infinite relazioni tra gli elementi, disposti senza un centro comune.

Questa profondità concettuale funziona come ideale centro di gravità, contenente un fulcro geometrico di sola luce. Il centro luminoso del *Paradiso* è quindi circondato dall'apertura geometrica, analoga alla rosa dantesca, ma che ora non si chiude ad anfiteatro e rimane aperta per simboleggiare i movimenti immateriali delle forme: questi slittamenti – e questa complessità che “tutto muove” –, danno vita a una nuova organizzazione analogica, dove la luce crea le condizioni più adeguate per pensare all'essere come pura energia, proprio come avviene alle anime che stanno nel *Paradiso* di Dante.

Il Danteum è dunque un tempio la cui divinità è l'Architettura e le cui fondamenta sono le terzine di Dante, pensate come archetipo poetico per l'architettura italiana. Ed è anche un caso esemplare dell'architettura di Terragni che, a uno sguardo frettoloso, sembra dare corpo ad un solo tema, ma invece ne sta esplorando molti altri: in *primis*, l'adesione all'espressività dell'epoca moderna dentro la continuità della storia. E ciò non deve sorprendere perché, pensando al viaggio nel Danteum, vediamo come i codici della modernità – le geometrie del *Paradiso* –, non sono più mera espressione di una ingegneria avventurosa e radicale, ma si strutturano in modo consapevole come ulteriore fertile declinazione della ricerca di un ritmo proporzionale intrinseco che ha segnato la lunga storia dell'architettura. Ed è attraverso queste relazioni sovrastoriche, che Terragni mostra una modernità che non è più avanguardia, ma razionalismo

critico che rifiuta posizioni ideologiche a favore di una nuova visione storico-analogica, il cui filo rosso è rappresentato da un comune sentire geometrico-costruttivo. La ritualità della successione delle stanze è quindi una partecipazione intellettuale all'architettura che non deve solo coinvolgere l'osservatore, grazie al suo effetto artistico, ma imprimersi nella sua memoria come atto conoscitivo, come il ricordo delle fondamentali matrici geometriche di tutta la storia dell'architettura.

Un'ultima indicazione di questo straordinario viaggio è ricavabile dalla sezione del Danteum, che mostra la stanza del *Paradiso* sopra quella della *Selva oscura*. Questa corrispondenza – o memoria involontaria – rivela che l'architettura moderna ha per Terragni le sue fondamenta nell'architettura pre-classica la quale sostiene, con le sue poderose colonne, la leggerezza della stanza della modernità. Si tratta di fondamenta che vengono utilizzate in modo totalmente nuovo, ma che rimangono fonte di stabilità, come un palinsesto da cui emergono le moderne trame della memoria astratta e analogica.

Con il prisma 'bianco' del Danteum, posato tra le rovine dell'antica Roma, non possiamo quindi più parlare di architettura delle avanguardie (che è un'espressione tipicamente romantica) e neanche della fine della riflessione sugli *exempla* del passato, perché il Danteum mostra come sia possibile sviluppare un proficuo dialogo con la storia, e come questo sia indispensabile per riflettere sulle nuove esigenze che emergono in ogni società.

La modernità e ogni epoca futura saranno sempre una 'stanza' all'interno di una fenomenologia storica, e il catalogo delle stanze del Danteum esprime una sintesi orientata verso la conquista di questo futuro, nel quale è necessario essere assolutamente moderni, ancorandosi però ad un centro che si è fatto multicentrico ed è completamente diverso dall'eredità del passato.

DALLE PIETRE AGLI ALBERI: CELEBRARE DANTE A FIRENZE FRA IL 1865 E IL 2021

For centuries, the urban fabric of Florence has been, and continues to be, shaped by a Dantean topography that includes monuments as seen by Dante, but also by works created ex novo or built according to the principles of stylistic restoration. The article uses this framework to reflect on new and restored works that pay homage to Dante by focusing on the long-term architectural and urban-landscape transformations favoured by Dante commemorations, from the first, Risorgimento-era centennial in 1865, to that of 2021. The emblematic cases addressed regard urban decoration (Enrico Pazzi's statue in Piazza Santa Croce), new constructions (National Central Library of Florence), and Dantean topography (Dante's House and Dante's Star). In every era between 1865 and 2021 works honouring Dante have served to raise awareness of topical issues. On the other hand, as Pierre Nora wrote, "Toute commémoration est une transformation de l'événement passé au service des besoins du présent".

Queste nostre celebrazioni centenarie, o comunque legate al calendario, di più o meno famosi personaggi ed eventi, appartengono alla religione laica, democratica, nazionalistica e storicistica, affermatasi in Europa nel secolo scorso. Prima non se ne trova traccia se non in qualche marginale episodio [...].

Così Carlo Dionisotti scriveva nel 1966 riflettendo a seguito del settimo centenario della nascita di Dante dell'anno prima. Il noto studioso sottolineava una differenza fra le celebrazioni dantesche pre-unitarie e quelle avvenute a seguito dell'Unità d'Italia, ma anche il fatto che la prima celebrazione dell'epoca unitaria che cadde nel 1865 fu celebrata in un modo che non "si era mai visto prima in Italia, né mai si vide dopo"¹. Effettivamente nel 1865 si verificò una particolare circostanza: la figura di Dante in quanto nume tutelato della patria, venne celebrata in tutta Italia ma in particolar modo a Firenze, che proprio nell'anno del seicentesimo anniversario dalla nascita di Dante, veniva investita del ruolo di capitale d'Italia². Questa doppia celebrazione fu salutata a Firenze con eventi effimeri che spaziavano dalle corse dei cavalli alle prolusioni letterarie e da alcune iniziative durature che interessarono l'immagine della città. In questo quadro va menzionato il Bargello, l'antico palazzo del Podestà, dove nel 1840 era stato ritrovato quello che venne ritenuto il ritratto di Dante ricordato da Giorgio Vasari come opera di Giotto³.

Se il recupero ad opera di Francesco Mazzei era iniziato nel 1858, nel 1861 la parte già ripristinata del Bargello veniva aperta al pubblico rendendo esplicita l'associazione del mito di Dante e dell'architettura medievale fiorentina con l'avvento dell'unità nazionale in un momento in cui si identificava il Medioevo come un'epoca di alti valori morali da prendere a modello per il nuovo stato⁴. Conseguentemente proprio nel 1865 si giunse al totale ripristino in stile del Bargello e due mostre segnarono l'avvio del primo museo nazionale di Firenze e di una importante stagione museale⁵.

Nonostante la figura di Dante sia celebrata in tutta Italia e a livello globale, proprio il legame fra Dante e la stagione di Firenze capitale appena evocata, nonché lo stretto rapporto, spesso contrastato, tra il poeta e la sua città natale, rendono questo caso particolarmente interessante e degno di essere trattato autonomamente. Si tratta infatti, per così dire, di un rapporto di mutua influenza. Da una parte, l'architettura fiorentina viene evocata a più riprese nell'opera dantesca, a partire da "il mio bel San Giovanni"⁶, edificio in cui Dante venne battezzato. Viceversa, il tessuto urbano di Firenze è stato e continua a essere plasmato da una topografia dantesca⁷. Nell'economia di queste pagine, partendo dalle prime celebrazioni in onore del Sommo Poeta dell'epoca unitaria del 1865, intendo soffermarmi sui successivi anniversari della nascita e della morte

di Dante nel 1921, 1965 e 2021 a Firenze. Ed è proprio sulle trasformazioni a lungo termine favorite dalle commemorazioni dantesche in ambito architettonico e nel paesaggio urbano che mi propongo di riflettere.

Di recente questo tema ha destato un rinnovato interesse negli studi storici: al 2021 data il volume di Fulvio Conti *Il Sommo italiano. Dante e l'identità della nazione* che, occupandosi della comunicazione politica legata all'uso pubblico di Dante, tratta anche dei centenari danteschi. Per quel che riguarda il rapporto con l'architettura in particolar modo mi preme citare la monografia *Dantomania. Restauration architecturale et construction de l'unité italienne (1861-1921)* di Thomas Renard del 2019, che analizza i cambiamenti del tessuto urbano e la percezione del patrimonio culturale delle città di Ravenna e Firenze, soprattutto in rapporto alle celebrazioni del 1921⁸. Sono poi stati indagati episodi singoli, come la vicenda del Bargello evocata in apertura, che nel 2021 è stata oggetto di nuovi studi anche legati alle celebrazioni del Bargello per i settecento anni dalla morte di Dante⁹. In questa sede, nella consapevolezza che non è possibile trattare il tema in maniera esaustiva, si prenderanno in esame solo alcuni casi studio ritenuti particolarmente significativi o più trascurati dagli studi anche recenti¹⁰. I centenari danteschi come altri importanti "acte de rappel d'une mémoire commune, soit sous la forme de re-



pagina 93

Fig. 1 Firenze, Basilica di Santa Croce, loggiato sul fianco settentrionale. La statua di Dante di Enrico Pazzi è situata al centro della piazza (foto Kunsthistorisches Institut-Max Planck Institut, anni Quaranta del Novecento).

* Sono grata ad Alessandro Brodini ed Emanuela Ferretti per i loro preziosi consigli e per avermi gentilmente proposto di occuparmi del tema. Grazie a Costanza Caraffa e a Pier Gianni Piredda della fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, nonché a Felice Limosani per il loro aiuto nel mettere a disposizione il materiale fotografico. Ringrazio Hannah Baader, Luca Bianco, Gabriella Cianciolo, Julie Deschepper, Donato D’Onofrio, Maria Luisa Doglio, Carlo Ossola, Alessandro Poggio, Stefano Riccioni, Daniele Rivoletti, Vera-Simone Schulz e Gerhard Wolf. Mi è inoltre caro ricordare Lucia Rossi e Claudio Varese.

¹ C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1999, p. 255 (prima ed. in “Rivista Storica italiana”, LXXVIII, 1966, 3, pp. 544-583). Per le celebrazioni pre-unitarie T. RENARD, *Dantomania. Restauration architecturale et construction de l’unité italienne (1861-1921)*, Rennes 2019, pp. 112-113.

² Su Dante simbolo della nazione: T. SCHULZE, *Dante als nationales Symbol Italiens (1793-1915)*, Tübingen 2005; A. BRAIDA, *Dante and the Creation of the poet a vate in Nineteenth-Century Italy*, in *Dante in the Long Nineteenth Century: Nationality, Identity, and Appropriation*, edited by A. Auden, N. Havely, Oxford 2012, pp. 50-69; M. YOUSEFZADEH, *City and Nation in the Italian Unification. The National Festivals of Dante Alighieri*, New York 2011; ID., *Dante 1865*, in *Commemorating Writers in Nineteenth century Europe: Nation-building and Centenary Fever*, edited by J. Leerssen, A. Rigney, New York 2014, pp. 102-116; F. CONTI, *Il Sommo italiano. Dante e l’identità della nazione*, Roma 2021. Sulla stagione di Firenze capitale, tra altro: C. CRESTI, *Firenze, capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi a oggi*, Milano 1995; *Una capitale e il suo architetto. Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici a Firenze e l’opera di Giuseppe Poggi*, catalogo della mostra (Archivio di Stato di Firenze 3 febbraio-6 giugno 2015), a cura di L. Maccabruni, P. Marchi, Firenze 2015, con relativa bibliografia.

³ G. VASARI, *Delle vite de’ piu eccellenti pittori, scultori et architettori scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino*, Firenze 1568, I, p. 119s.

⁴ D. ULIVIERI, L. BENASSI, *Un (altro) architetto per la Capitale: Francesco Mazzei “valente e modesto” restauratore a Firenze*, “Annali di storia di Firenze”, X-XI, 2015-2016, pp. 237-265. Anche ID., *Il Palazzo Pretorio di Volterra. Storia, architettura e restauri ottocenteschi*, Pisa 2009. Vedi anche: S. PESENTI, *La tutela dei monumenti a Firenze. Le “Commissioni conservatrici” (1860-1891)*, Milano 1996.

⁵ *Esposizione Dantesca e Esposizione degli oggetti dei tempi di mezzo e del Risorgimento*. Vedi nota 9 e *I 150 anni del Bargello e la cultura dei musei nazionali in Europa nell’Ottocento*, atti del convegno internazionale (Firenze, 30-31 ottobre), a cura di I. Ciseri, G. Wolf, Venezia, in corso di stampa.

⁶ *Inf.*, XIX, 16-18.

⁷ Il caso forse più strettamente confrontabile è quello di Ravenna, luogo della morte del poeta. Vedi RENARD, *Dantomania...* cit., e nota 47.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Sull’argomento (già oggetto di studi come *Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo 1840-1865*, a cura di P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, Firenze 1985): “Onorevole e antico cittadino di Firenze”. *Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra (Firenze, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di L. Azzezza, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze 2021; *I 150 anni del Bargello...* cit. Va aggiunto che il Bargello è stato restaurato nel 2021. Vedi anche: *La mirabile visione. Dante e la Commedia nell’immaginario simbolista*, (Firenze, 23 settembre 2021-9 gennaio 2022), a cura di C. Sisi.

pères commémoratifs, soit sur la forme de manifestations”¹¹, mirano a “un télescopage discursif du passé, du présent et de l’avenir”¹². Consapevole dell’importanza della temporalità dei “repères commémoratifs” danteschi, privilegerò quelli creati *ex novo* o realizzati a Firenze secondo i principi del ripristino in stile.

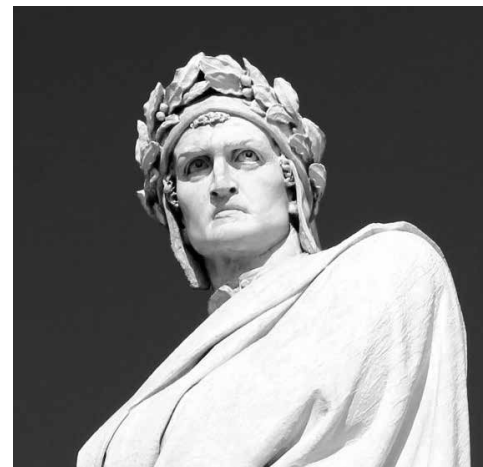
Monumenti e spazio urbano: piazza Santa Croce come luogo della memoria dantesco

“Chi non ricorda la festa della nazione intera per lo scoprimento della colossale statua di Dante? Fu insieme una festa politica e una festa dell’arte”¹³. I festeggiamenti del 1865 ebbero il loro culmine nell’inaugurazione del monumento a Dante ad opera di Enrico Pazzi (figg. 1-2), che fu scoperto alla presenza del re d’Italia, Vittorio Emanuele II, in piazza Santa Croce¹⁴. L’opera, il solo importante omaggio realizzato *ex novo* in città nel 1865, era stata finanziata da diversi comuni italiani, che nel basamento avevano posto le loro insegne. La stessa iscrizione “A Dante Alighieri / l’Italia / MDCCCLXV” enfatizzava questo aspetto, ribadito anche nel discorso inaugurale: “Nell’unità degli animi si consolidi l’unità della nostra Nazione, risorta a libera vita. Stringiamoci con nuovo patto d’amore intorno al gran Padre Alighieri [...]”¹⁵. Il Dante celebrato è quindi l’eroe italiano sulla scia di quanto si era già fatto in altri paesi, dove la nascita dei miti nazionali aveva ad esempio portato a fare di Shakespeare l’eroe nazionale inglese. Il mezzo scelto è il monumento statuario iconico, ritenuto l’espressione più adeguata alla perpetuazione del mito di Dante nella memoria collettiva. Quella di Pazzi è una statua stante, in marmo, che raffigura l’Alighieri avvolto in un mantello con in mano la *Divina Commedia* e sul capo la corona d’alloro. Un’aquila gli sta accanto¹⁶. Il volto scolpito è genericamente dantesco, d’altra parte, nonostante la scoperta dell’immagine ritenuta di Dante al Bargello a cui si accennava, esigue rimanevano le testi-

monianze sull’aspetto del poeta e le poche raffigurazioni lo mostravano come un uomo dal volto allungato e il naso preminente¹⁷. Queste sono le caratteristiche fisiognomiche ricorrenti e stereotipate. Convenzionali sono anche i tratti scolpiti da Pazzi, il quale mirava tuttavia a conferire al Poeta un’espressione che alludesse a “quella sdegnosa rampogna, che l’Alighieri volge all’Italia per le sue divisioni e la servitù”, perché secondo lo scultore questo “mi apparve il punto più bello e più opportuno per trovare l’espressione di una statua, che a cagione della grandezza del concetto, e la solennità del momento, si sarebbe prestata a proporzioni colossali”¹⁸.

Il Dante di Pazzi, quindi, “mostra di conservare ancora nell’animo la fede della riscossa, e la virtù di reagire contro il destino. L’ira di Dante non è rancore, non è sarcasmo, non è sterile imprecazione: è lo sdegno d’un padre che richiama il figlio al sentimento dell’onore dimenticato un istante; è un grido d’allarme per svegliare i dormienti, affinché acquistino coscienza di se medesimi e scuotano una volta dal collo il gioco che li aggrava e opprime”¹⁹. Per rendere quell’espressione Pazzi non esita ad ispirarsi a dettagli come gli occhi e la fronte del David michelangiolesco (fig. 2). Le stesse proporzioni della statua colossale di Dante sono vicine a quelle dell’opera di Michelangelo, e in un certo senso anche la postura degli arti inferiori dell’opera rivela un debito verso il David. Infine non va dimenticata la componente architettonica, il basamento, perché anche qui vi è un rimando a quello del David, anche se sono aggiunti ulteriori elementi come i quattro leoni reggiscudo. Nei suoi *Ricordi d’arte* Pazzi menziona esplicitamente il ruolo del basamento, opera del “mio amico prof. Emilio de Fabris”, perché “dava alla statua un risalto maggiore, ed all’insieme l’indole vera di monumento”²⁰. Credo che Pazzi crei quasi una crasi tra i due grandi fiorentini, Dante e Michelangelo, in questo suo monumento al poeta, forse anche tenen-

Fig. 2 Enrico Pazzi, *Statua di Dante*, particolare (foto F. Rossi, 2021).



do conto di quanto profonda era l'ammirazione di Michelangelo per Dante. Il rimando del Dante di Pazzi al David di Michelangelo pare funzionale a livello concettuale in quanto il David, proprio per la tematica, è simbolo di quella libertà e rivolta contro l'oppressore che nel 1865 si vuole celebrare²¹. In ogni caso, un rapporto fra Pazzi e Michelangelo fu suggerito già nell'Ottocento e dovette essere apprezzato dallo stesso scultore che infatti nei *Ricordi d'arte* riporta che lo si ritenesse degno di "appartenere alla scuola di Michelangelo e di professar l'arte sua"²².

Ma qual è il rapporto della statua con lo spazio urbano che la accoglie? Enrico Pazzi inizialmente aveva pensato a una statua di Dante per Ravenna, ma vista l'impossibilità di realizzare tale proposito colse l'opportunità di erigerla a Firenze, dove infatti scolpì la statua²³. Riguardo alla collocazione il municipio, tra diverse proposte, scelse piazza Santa Croce perché qui si trovava il "Pantheon di tante glorie italiane"²⁴. Il monumento, proprio all'ingresso del "Pantheon" ribadiva l'importanza di Dante nel novero degli uomini illustri, degno di una doppia commemorazione, all'interno, dove era effigiato in atteggiamento riflessivo²⁵, e all'esterno, dove appariva sdegnoso e minaccioso tra le architetture della città che lo aveva esiliato. Va inoltre detto che la statua, destinata al centro della piazza, oltre a porsi come un nuovo epicentro visivo entrava, forse non a caso, in stretto dialogo, tramite il cannocchiale prospettico di Borgo de' Greci, con Palazzo Vecchio, simbolo del potere della città, in costruzione ai tempi dell'esilio dantesco (fig. 1)²⁶. La statua di Pazzi fu quindi posta in collegamento visivo con quegli edifici che Dante stesso aveva potuto vedere o che nell'Ottocento si legavano alla narrazione dantesca, tra cui la Badia Fiorentina, ben visibile tramite via dell'Anguillara.

Questa collocazione legata alla topografia dantesca, nondimeno, non aveva convinto tutti. Nel

1864 il letterato Oreste Raggi – che aveva preso parte al dibattito sul luogo di ubicazione più consona per la statua – scriveva: "non vedo ragione che il forestiero [...] trovi Dante fuori, e Dante dentro della stessa chiesa. [...] Ad escludere la piazza di Santa Croce io troverò un'altra forte ragione nello stile, sebbene uno architettonico, l'altro scultorico, tra la facciata e la statua che vi si vuol collocare dinnanzi, così differenti tra loro che non possono che grandemente disarmonizzare"²⁷. Raggi chiamava in causa la facciata di Niccolò Matas inaugurata nel 1863 che a suo dire strideva con l'opera di Pazzi²⁸. Interessante notare che cento anni dopo fu ritenuto l'esatto opposto: ossia si disse che lo stile "scultorico" di Pazzi e quello architettonico della facciata armonizzavano bene in quanto opere realizzate nella stessa epoca, frutto insomma della medesima stagione di rinnovamento ottocentesco delle piazze fiorentine ed esaltazione delle "itale glorie". E per questa e altre ragioni il monumento di Pazzi fu ricollocato sul sagrato della chiesa di Santa Croce, dove infatti si trova dal 1972. Si era arrivati a questa soluzione dopo che, a partire dal 1964, si era cominciato a ipotizzare una rimozione della statua. A segnare il cambio di passo, di clima culturale, dalle celebrazioni del 1865 a quelle del 1965, basti dire che, proprio a ridosso delle commemorazioni per i settecento anni dalla nascita di Dante, piazza Santa Croce era stata adibita a parcheggio, ma soprattutto che si fosse potuto scrivere che "la decisione più degna per tributare un giusto e doveroso riconoscimento all'Alighieri [...]" fosse la rimozione di una statua e non la sua inaugurazione²⁹. La stampa dell'epoca riporta l'acceso dibattito che si scatenò a proposito dell'eventuale rimozione del monumento a Dante, che i fautori della rimozione ormai vedevano relegato al ruolo di "posteggiatore"³⁰. Il monumento andava ricollocato sia perché ritenuto brutto, e dunque era un oltraggio più che una celebrazione del poeta, sia per-

¹⁰ Non è qui possibile prendere in considerazione un caso importante: il progetto del museo della lingua italiana nel complesso di Santa Maria Novella, un omaggio a Dante come padre della lingua (<https://www.beniculturali.it/comunicato/franceschini-il-primo-museo-della-lingua-italiana-a-firenze-e-il-modo-migliore-per-ricordare-dante>, consultato il 9 ottobre 2021). Il 3 marzo 2021 è stato firmato "l'accordo tra Comune di Firenze e Ministero dei beni culturali per il via libera al museo della lingua italiana, che nascerà nel complesso di Santa Maria Novella grazie a un finanziamento ministeriale di 4,5 milioni. [...] I lavori di recupero dell'area cominceranno entro l'anno" (<https://www.lanazione.it/firenze/cronaca/firenze-museo-della-lingua-italiana-firmato-l'accordo-tra-comune-e-ministero-1.6088011>, consultato il 9 ottobre 2021).

¹¹ X. GREFFE, *La trace et le rhizome: les mises en scène du patrimoine culturel*, Québec 2014, pp. 51-52.

¹² P. GROULX, *La commémoration de la bataille de Sainte-Foy du discours de la loyauté à la fusion des races*, "Revue d'histoire de l'Amérique française", LV, 2001, 1, pp. 527-541: 532.

¹³ C. POZZOLINI SICILIANI, *Enrico Pazzi scultore*, Prato 1899, p. 6.

¹⁴ Vedi nota 2 e Guida ufficiale per le feste del Centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865 in Firenze, Firenze 1865; *Giornale del Centenario di Dante Alighieri celebrato in Firenze nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865*, Firenze 1864-65; S. PACCASSONI, *L'impresa dantesca di Enrico Pazzi "statuario": un monumento per Santa Croce*, "Romagna arte e storia", XXV, 2005, 74, pp. 53-62; B. TOBIA, *Le feste dantesche di Firenze del 1865*, in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, 31 maggio-31 luglio 2011), a cura di E. Querci, Torino 2011, pp. 31-34; *Le bandiere di Dante: l'inaugurazione del monumento a Dante in Firenze capitale*, atti del convegno (Firenze, 15 ottobre 2013), a cura di L. Cirri, S. Casprini, A. Savorelli, Pisa 2014. Non fu l'unico monumento a Dante pensato per Piazza Santa Croce: vedi il progetto di Antonio Corazzi in O. FANTOZZI MICALI, *La città desiderata. Firenze come avrebbe potuto essere. Progetti dall'Ottocento alla seconda guerra mondiale*, Firenze 1992, pp. 50-51. Sulle statue erette a Dante fra XIX e XX secolo in Italia: B. TOBIA, *La statuaria dantesca nell'Italia liberale: tradizione, identità e culto nazionale*, "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée", CIX, 1997, 1, pp. 75-87; E. QUERICI, *Il culto di Dante nell'Ottocento e le arti*, in *Dante vittorioso... cit.*, pp. 35-52; CONTI, *Il Sommo... cit.*, pp. 54-58.

¹⁵ *Nel solenne scoprimento della Statua consacrata in Firenze a Dante [...]. Discorso d'inaugurazione recitato nella Piazza di S. Croce da Giambattista Giuliani*, Firenze 1865, pp. 6-7.

¹⁶ L'autore teneva a precisare che si trattava di un'aquila "romana e non la tedesca". Vedi *Ricordi d'arte di Enrico Pazzi statuario*, Firenze 1887, p. 57.

¹⁷ Vedi nota 9 e M.M. DONATO, *Il "Dante di Giotto"*, in *Dal giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 18 maggio-8 dicembre 2013), a cura di ead., D. Parenti, Firenze-Milano 2013, pp. 250-251.

¹⁸ *Ricordi... cit.*, p. 50. Si allude al Canto VI del *Purgatorio*: "Ahi serva Italia, di dolore ostello! / Nave senza nocchiere in gran tempesta / non donna di province, ma bordello" (*Purg.*, VI, 76-78).

¹⁹ "Perseveranza", 2008, 13 giugno 1865, in *Ricordi... cit.*, p. 362.

Fig. 3 C. Bazzani, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, avancorpo angolare (foto Kunsthistorisches Institut-Max Planck Institut, 1941).

Fig. 4 C. Bazzani, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, plastico del nuovo edificio, prospetto sul Lungarno (foto Kunsthistorisches Institut-Max Planck Institut).



²⁰ Ivi, p. 55. La base marmorea fu compiuta dall'architetto Luigi del Sarto. Sul basamento del David: K. WEIL-GARRIS BRANDT, *On pedestals: Michelangelo's David, Bandinelli's Hercules and Cacus and the sculpture of the Piazza della Signoria*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XX, 1983, pp. 377-415.

²¹ Forse Pazzi conosceva quanto tramandato dalle fonti, ossia l'intenzione di Michelangelo di fare una statua a Dante. Sulla fortuna di Michelangelo nell'Ottocento: *Michelangelo nell'Ottocento. Il Centenario del 1875*, catalogo della mostra (Firenze, 14 giugno-7 novembre 1994), a cura di S. Corsi, Milano 1994.

²² Questo giudizio sul giornale "Perseveranza" era rivolto sia a Enrico Pazzi che a Vincenzo Vela: "furono e sono artisti e cittadini ad un tempo, degni di appartenere alla scuola di Michelangelo e di professar l'arte sua [...]"; *Ricordi...* cit., p. 361. Vincenzo Vela aveva scolpito un Dante per le celebrazioni del 1865, statua posta a Padova a Prato della Valle. In questo caso un paragone stilistico di quest'opera con Michelangelo pare meno stringente: va infatti circoscritto alla zona degli occhi e alla fronte aggrottata del viso di Dante.

²³ Sulla realizzazione e le relative polemiche: CONTI, *Il Sommo...* cit., pp. 50-77.

²⁴ *Ricordi...* cit., p. 66.

²⁵ Cenotafio di Luigi de Cambray Digny, Stefano Ricci, 1830.

²⁶ Palazzo Vecchio fu costruito nel luogo dove prima si trovavano le case della famiglia degli Uberti, ghibellini, tra il 1299 e il 1314; Dante dal 1302 non farà più ritorno a Firenze. Nel 1865 Palazzo Vecchio subiva profondi cambiamenti in quanto sede scelta per il Parlamento. *Le Sale di Firenze Capitale* allestite in Palazzo Vecchio negli anni duemila raccontano anche le vicende legate alla inaugurazione della statua di Pazzi. Su Firenze capitale: nota 2.

²⁷ *Di un nuovo monumento a Dante Alighieri in Firenze. Lettera del prof. Cavaliere Oreste Raggi al sig. Cavaliere Luigi Passerini a Torino*, Milano 1864, pp. 9-11.

²⁸ *Santa Croce nell'800*, catalogo della mostra (Firenze, 26 dicembre 1986-31 maggio 1987), a cura di M. Maffioli, Firenze 1986.

²⁹ *Via il Dante posteggiatore*, "La Nazione", 18 aprile 1965, ripubblicato in *Comitato internazionale per il Ripristino del monumento a Dante Alighieri nella piazza di Santa Croce a Firenze. Libro bianco per il monumento a Dante*, Firenze 1970, p. 30.

³⁰ Vedi nota 29. La questione dei parcheggi era particolarmente sentita: *I provvedimenti del Comune per migliorare la circolazione stradale*, "Firenze. Notiziario del Comune", n.s., I, 15 maggio-1 giugno 1964, 5-6, pp. 21-24.

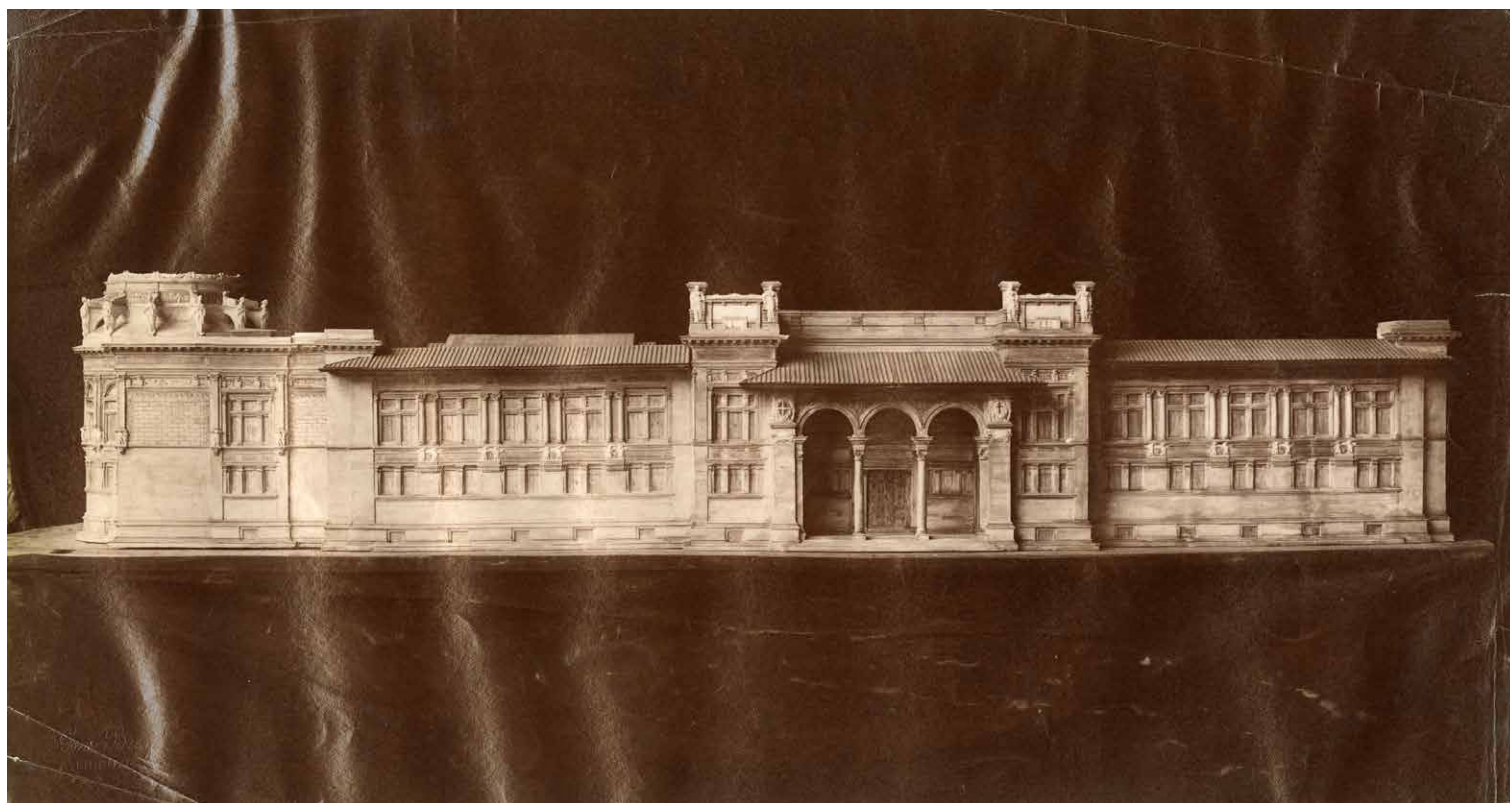
³¹ P. BARGELLINI, *Si e no di Dante in Santa Croce*, "La Nazione", Firenze 11 settembre 1969, in *Comitato internazionale...* cit., pp. 92-93.

³² *Il Centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di M. Sframeli, Firenze 1989; RENARD, *Dantomania...* cit., pp. 246-257. A quelle perdite si aggiunsero i danni dell'alluvione del 1966.

³³ *Lasciamo in pace i monumenti*, "La Nazione", 22 agosto 1965, in *Comitato internazionale...* cit., p. 37.

ché la piazza sarebbe stata il luogo più adatto per perpetuare una antica tradizione, ossia il calcio fiorentino in costume, che fino a quel momento si era tenuto in piazza della Signoria. Si disse che nella tradizione locale le piazze "furono lo specchio della società democratica e popolare fiorentina. Soltanto nell'Ottocento la società borghese le considerò luoghi non più di adunata, ma di passeggiata; non più di spettacolo, ma di svago ozioso. Fu allora che le nostre gloriose e ariose piazze furono retoricamente immiserite dall'immanicabile «birillo», rizzato nel centro a far da guardia alle bambinaie e agl'innamorati". Inoltre era una statua "che Firenze non aveva né chiesto, né desiderato"³¹: si richiamavano alla memoria i radicali interventi per Firenze capita-

le, stagione che aveva visto la dolorosa distruzione di grandi porzioni del centro di Firenze, dolore sentito molto in quegli anni di ricostruzione anche perché acuito dalle ulteriori perdite causate dalla seconda guerra mondiale³². Chi era propenso a lasciare la statua in piazza si riferiva alla stessa stagione di Firenze capitale, accentuandone però l'alto valore storico. Inoltre si doveva tenere il monumento perché rimuoverlo sarebbe stato un oltraggio a Dante stesso, come se fosse nuovamente cacciato da Firenze, e un torto alle città che avevano finanziato l'opera. Il calcio lo si sarebbe potuto lasciare in piazza della Signoria "che non potrà certo essere neppure lontanamente uguagliata né dalla piazza Santa Croce né da nessun'altra"³³. Ve-



rosimilmente, anche sotto la pressione dei negozianti di piazza della Signoria, che si vedevano ridotti gli affari nei giorni del calcio fiorentino, si optò per la rimozione, avvenuta solo nel 1968 a causa dell'alluvione di due anni prima; la statua giacque per quattro anni a pezzi nel giardino Bardi-Serzelli senza che una nuova collocazione fosse stata stabilita, per poi ritornare in piazza Santa Croce nel 1972, ma sul sagrato della chiesa, dove si trova tuttora.

Dall'attuale posizione il monumento a Dante non ha più l'ambizione di catalizzare gli sguardi di chi visita la piazza. Nondimeno, occupa ancora un posto importante nella iconografia dantesca tanto che nel 2011 ne fu realizzata una replica in bronzo per una grande libreria a Ningbo, in Cina³⁴: da eroe nazionale Dante è passato a figura globale, simbolo del canone occidentale al pari di altri grandi scrittori come Shakespeare³⁵.

Nuova architettura monumentale: la Biblioteca Nazionale di Firenze

La collocazione della statua di Dante in piazza Santa Croce nel 1865, ossia il rafforzamento di quest'area come polo di memoria dantesca, condizionò fortemente le celebrazioni successive, con conseguenze sui nuovi interventi architettonici nella zona. Mi riferisco alla nuova sede della Biblioteca Nazionale Centrale nella zona adiacente il complesso conventuale di Santa Croce.

Come risaputo, vennero avanzate varie proposte per la localizzazione della Biblioteca ma infine si optò per Santa Croce e per il progetto di Cesare Bazzani, risultato vincitore del concorso conclusosi nel 1906 (figg. 3-4)³⁶. “Si trattava di un incarico molto delicato, sia per le valenze riferite all'adozione di uno “stile nazionale” in Italia (era di una delle due Biblioteche Nazionali Centrali); sia per la delicata contestualizzazione fiorentina dell'intervento”³⁷. Bazzani, aggiornato sulle più recenti biblioteche costruite in Europa e negli USA, aveva quindi provato a coniugare tradizione e modernità cercando di non “fare cosa archeologica” ma di “essere d'ambiente”³⁸. Da una parte fece uso di stilemi dal Quattrocento fiorentino, nonché della ‘trecentesca’ pietra forte per i paramenti esterni, dall'altra fu tra i primi in Italia ad impiegare il cemento armato³⁹. I tentennamenti su come equilibrare i due poli non erano mancati: ad esempio per i prospetti sul fiume Bazzani da principio aveva ipotizzato una sequenza di bifore e trifore neo-quattrocentesche, ma per il progetto approvato nel 1909 aveva optato per finestre moderne, cariche di suggestioni secessioniste (fig. 4)⁴⁰. Nell'economia del linguaggio decorativo gli elementi secessionisti erano molto evidenti, ma andarono progressivamente smussandosi per il lento procedere della fabbrica, ultimata solo nel 1935 con modifiche rispetto al progetto originario⁴¹. Tra le deco-

³⁴ A. CASADEI, *Dante. Storia avventurosa della Divina Commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano 2020, p. 10. Sulle repliche in Cina: J. DARLINGTON, *False Heritage. Why we Rebuild Monuments*, New Haven-London 2020, pp. 77-85.

³⁵ H. BLOOM, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Milano 2008; CONTI, *Il Sommo...* cit., pp. 157-193.

³⁶ Nel 1902 fu indetto il concorso (*Per il Palazzo della Biblioteca. La “Relazione” finale della Commissione, presieduta da Camillo Boito*, “La Nazione”, 22 aprile 1905, p. 3), le demolizioni nell'area iniziarono nel 1909, la posa della prima pietra avvenne nel 1911, i lavori iniziarono nel 1914. Vedi: *L'edificio della Biblioteca Nazionale di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, ottobre-novembre 1986), a cura di P. Pirolò, A. Giardullo, Firenze 1986; CRESTI, *Firenze, capitale...* cit., pp. 158-161; U. TRAMONTI, *Da Santa Croce alla Biblioteca Nazionale Centrale: momenti per la costruzione del culto di Dante*, in *Dante Vittorioso...* cit., pp. 101-110; *Cesare Bazzani (1873-1939) e la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, atti delle giornate di studio (Firenze, 20-21 novembre 1997), a cura di F. Canali, V. Galati, Firenze 2001.

³⁷ F. CANALI, *Camillo Boito, Firenze e gli amici ‘fiorentini’: Giuseppe Poggi, Cesare Guasti (e gli epistolari inediti con Telemaco Signorini, Ferdinando Martini, Aristide Nardini). Questioni culturali e artistiche, sensibilità “conservativa” alla luce dei nuovi metodi e delle nuove acquisizioni della “Storia dell'Architettura”*, in Poggi, Spighi, *Primitivismo e italianità. Problemi dello “Stile nazionale” tra Italia e Oltremare (1861-1911)*: Giuseppe Poggi, Cesare Spighi, *la fortuna dello “Stile fiorentino” e del Primitivismo toscano*, a cura di F. Canali, V.C. Galati, “Bollettino della Società di Studi Fiorentini”, XX, 2011, pp. 40-88: 46.

³⁸ *Concorso Nazionale per l'edificio della “Biblioteca nazionale Centrale in Firenze”. Relazione esplicativa del progetto presentato dall'Ingegnere Cesare Bazzani architetto*, Roma [s.d.], pp. 6-7.

³⁹ G. MOROLLI, *L’“immaginoso dettaglio”: l'ornamentazione architettonica della BNCF*, in *Cesare Bazzani...* cit., pp. 131-160.

⁴⁰ Vedi ad esempio il foglio con prospetto del 1904 conservato all'Archivio di Stato di Terni (d'ora in avanti AST), *Fondo Cesare Bazzani*, unità archivistica 059, 435r. Su questo fondo D. ORTENZI, *Città e architettura nel fondo grafico “Cesare Bazzani” depositato presso l'Archivio di Stato di Terni: contributi per una prima schedatura*, in *Cesare Bazzani...* cit., pp. 187-200.

⁴¹ Non tutto venne comunque realizzato: ad esempio le ulteriori due torri e la sistemazione di Piazza Cavalleggeri rimasero sulla carta. L'ala di via Magliabechi fu costruita da Velio Mazzei nel 1962.

razioni scultoree per i prospetti un posto importante era assegnato ai medaglioni con eminenti personalità. Tale opera era in linea con la tipologia dell'edificio: l'associazione tra uomini illustri e biblioteche era infatti consolidata fin dall'antichità. Si può aggiungere che questa celebrazione andava a costituire un *continuum* tematico con Santa Croce. Come noto, fra i grandi a Santa Croce non è ospitato solo il cenotafio di Dante – con il carattere dantesco accentuato, come detto, dalla statua di Pazzi – ma anche la tomba di Galileo. E l'intera iconologia del complesso di Bazzani presupponeva il ricordo celebrativo degli uomini illustri e l'esaltazione del sapere umanistico incarnato da Dante e di quello scientifico personificato da Galileo. Conseguentemente la piazza antistante la biblioteca sul lungarno doveva ospitare due statue colossali raffiguranti i due personaggi; le statue di Dante e Galileo vennero poi collocate nelle due edicole aggiunte sul prospetto verso il fiume, modificando l'intenzione iniziale (fig. 3). Nell'economia dell'esteso complesso, Bazzani aveva previsto una parte rappresentativa, originariamente pensata come museale. Dal punto di vista funzionale, egli aveva cercato di isolare questa parte della Biblioteca, per la quale aveva previsto un ingresso apposito su via Magliabechi. Qui pose due tribune di identiche dimensioni: una sala centrica per la tribuna di Galileo collocata direttamente sotto quella in onore di Dante⁴². Entrambe costituiscono l'edicola circolare che forma l'angolo fra via Magliabechi e corso de' Tintori. Va notato che l'esterno dell'avancorpo semicilindrico dantesco e galileiano verso la via Magliabechi non rivela la doppia celebrazione, a Galileo per le scienze e a Dante per le lettere. I dieci gruppi scultorei formati da due puttini reggiscudo che decorano l'avancorpo sono infatti esplicitamente dedicati alle sole opere di Dante. Invero a Galileo era già stata dedicata una tribuna al Museo di Fisica e Storia Naturale⁴³ e queste sculture furono idea-

te a ridosso delle celebrazioni dantesche per il VI centenario della morte del poeta, quando vi era l'intenzione di inaugurare la tribuna dantesca nell'ambito delle commemorazioni del 1921⁴⁴. Difficile dire se la decorazione scultorea dell'avancorpo registri questa intenzione, come in una sorta di cristallizzazione; sicuramente, però, vista l'irregolarità dell'area, Bazzani aveva dato una preminenza funzionale e conferito una particolare monumentalità all'avancorpo angolare con le Tribune. Non si possono qui analizzare le diverse varianti progettate da Cesare Bazzani⁴⁵, ma interessa notare che nel corso dell'elaborazione del progetto, nel 1915, volle apportare una "Variante del perimetro dell'Edificio in relazione al tracciato definitivo della nuova via Magliabechi", che proponeva un nuovo allineamento della Biblioteca Nazionale, arretrata in modo che la Tribuna fosse in aggetto e potesse vedersi da piazza Santa Croce. Come testimoniano i documenti relativi alla fabbrica, si proponeva un legame sia visivo che concettuale tra Santa Croce, il Pantheon dei grandi della patria, e la biblioteca, "luogo sacro ai Cimeli della patria cultura"⁴⁶. A seguito della modifica l'edicola emerge come l'abside di un tempio laico (fig. 3) il cui carattere sacrale avrebbe dovuto essere ribadito dalla conservazione delle reliquie dantesche, tra cui l'urna con le polveri delle ossa di Dante arrivate da Ravenna⁴⁷. D'altra parte fu proprio l'urna e la celebrazione di Dante ad ispirare Bazzani fin dal primo momento. Nella relazione presentata al concorso, in relazione alla parte museale e alle sue collezioni, egli aveva scritto:

la importanza grande, dico, e per il valore reale incalcolabile loro [delle collezioni] e più per la suggestione infinita che eserciteranno sapendosi raccolte attorno alle sole poche ceneri di Dante che Firenze, la patria, possiede: mi hanno reso *obbligo, dovere, necessità*, sviluppare in questa parte il maggior decoro estetico; decoro che sempre sarà gloria di un popolo civile, lavoratore e per di più latino.

⁴² Qui si volevano riunire "più di 100 codici e più di 400 edizioni diverse della *Divina Commedia*, che la Biblioteca già possiede, e una ricchissima collezione degli scritti che illustrano le opere del sommo poeta. In questa Tribuna saranno pure conservate le poche ceneri che di Dante possiede la città di Firenze, donate alla Biblioteca dall'illustre statuario Enrico Pazzi", vedi: *Il Nuovo Palazzo per la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Progetto di D. Chilovi e A. Papini*, Torino-Firenze-Roma 1892, pp. 5-6. Su precedenti progetti di dedica di una tribuna a Dante: G. SMITH, *The Stone of Dante and Later Florentine Celebrations of the Poet*, Firenze 2000, p. 36.

⁴³ Architetto Giuseppe Martelli, 1841.

⁴⁴ Questa intenzione si legge nella lettera dattiloscritta di Ugo Ojetti al Ministro della Pubblica Istruzione del 4 maggio 1920. L'inaugurazione della tribuna avvenne solo nel 1929. L'ultimo pagamento dei putti in gesso è del 24 dicembre 1921. Nondimeno al motivo dei putti si tornò successivamente e solo nel 1933 vennero fusi in bronzo. Vedi: C. CINELLI, *Note d'archivio sugli apparati decorativi e scultorei della BN-CF*, in *Cesare Bazzani...* cit., pp. 125-126.

⁴⁵ Fin dai primi progetti aveva pensato di dare molta enfasi a questo elemento di raccordo. In versioni precedenti aveva ipotizzato un accesso principale angolare: AST, *Fondo Cesare Bazzani*, unità archivistica 059, 336r.

⁴⁶ Archivio di Stato di Firenze, *Genio Civile*, I, 451 (ex 215), ins. 4, alleg.1, c. 284r. Su questi documenti: CINELLI, *Note d'archivio...* cit., pp. 124-125.

⁴⁷ Tra le reliquie va citato anche un foglietto portato nel 1865 da Ravenna con "una patina del cranio di Dante ammolito e qui impresso". Vedi: L. FALLANI, L. MILANA, A. GIARDULLO, *Le ceneri dantesche della Biblioteca Nazionale di Firenze*, "Rassegna storica Toscana", XXXIII, 1987, 1, pp. 89-104; S. ALESSANDRI, *La Tribuna dantesca della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, in *Dante vittorioso...* cit., pp. 187-191. Le spoglie di Dante hanno scatenato un dibattito anche in vista delle celebrazioni del 2021, quando si ipotizzò che potessero essere esposte a Firenze, ipotesi che non ha avuto seguito (<https://www.affaritaliani.it/cronache/dante-alighieri-a-firenze-le-reliquie-tornano-a-casa-dopo-700-anni-618811.html>; <https://www.ravennatoday.it/politica/caso-ossa-dante-alighieri-firenze-ravenna.html>, consultati il 9 ottobre 2021).



Fig. 5 Pianta del piano terreno della casa di Dante, particolare (da *La casa di Dante Alighieri in Firenze...* cit., tav. I).

Questo pantheon di cimeli fu per me la nota culminante: [...] la copertura a cupola, la più nobile, a calotta sferica, prettamente italiana, cinta dalle divise delle cento città *dove il si suona*, e limitata dalle figurazioni delle dodici regioni italiane, a cominciare dalla Giulia, come ad incoronare il pantheon del genio italico [...] fu la mia visione, quale italiano, quale artista...⁴⁸.

Contenuto e contenitore erano quindi messi in stretto rapporto da Bazzani e Dante aveva una netta preminenza rispetto a Galileo, come conferma il carattere più solenne della tribuna dantesca rispetto a quella galileiana. Anche se l'urna verosimilmente non fu realizzata e questo progetto non ebbe seguito, proprio alle ceneri dantesche portate da Pazzi per il centenario del 1865, che nel 1921 si sperava di esporre, si deve l'orientamento progettuale di Bazzani.

Quella del 1921 fu una commemorazione improntata alla recente vittoria dell'Italia nella Prima guerra mondiale⁴⁹. L'enfasi dantesca sulla

piazza Santa Croce delle celebrazioni del 1865 fu ribadita nel 1921 con l'omaggio solenne delle forze armate al monumento di Dante. Si confermava il ruolo del Sommo poeta nella costruzione del mito italiano, un processo agevolato poi dal fascismo. Proprio a Santa Croce il Comune fece collocare tutt'intorno all'area centrale della piazza dei giovani cipressi in memoria dei fiorentini caduti in guerra e decorati con la medaglia d'oro al Valor Militare. Ogni pianta presentava un fustello protettivo col nome dell'Eroe segnato da una targhetta⁵⁰.

In altre parole, nell'Ottocento le statue dantesche di Santa Croce avevano enfatizzato la relazione di questo angolo della città con la memoria del Sommo Poeta, ribadita dalla scelta di collocare poco distante la Biblioteca Nazionale, con l'omaggio alle figure di Galileo e Dante, che come a Santa Croce (con i due monumenti), aveva un ruolo preminente. Il nuovo assetto di piazza Santa Croce nel 1921 con i cipressi salda-

⁴⁸ *Concorso Nazionale per l'edificio della "Biblioteca nazionale..."* cit., p. 12.

⁴⁹ F. CONTI, 1921: *il sesto centenario della morte di Dante, in Dante vittorioso...* cit., pp. 91-97; *Id, Il Sommo...* cit., pp. 128-144.

⁵⁰ *Comitato internazionale...* cit., p. 30. Gli alberi non diventeranno un arredo urbano permanente, nel giro di alcuni anni furono rimossi perché troppo cresciuti. Anche successivamente, con la realizzazione del Sacro dei caduti per la Patria, Santa Croce sarà luogo di commemorazione per i soldati morti in guerra.

⁵¹ Tra le iniziative: *Mostra di codici ed edizioni dantesche*, catalogo della mostra (Firenze, 20 aprile-31 ottobre 1965), Firenze 1965; mostra *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine*, a cura di G. Albanese, S. Bertelli, S. Gentili, G. Inglese, P. Portinari (24 settembre 2021-14 gennaio 2022), che coinvolge anche altre biblioteche statali.

⁵² La cappella dei Pazzi di Brunelleschi è teatro di un'opera d'arte immersiva di Felice Limosani (progetto *Dante il Poeta Eterno*, promosso dal F.E.C., Comune di Firenze e Opera di Santa Croce, 14 settembre 2021-10 gennaio 2022).

⁵³ *Della casa di Dante. Relazione con documenti al Consiglio generale del Comune di Firenze*, Firenze 1865, p. 5.

⁵⁴ *La Casa di Dante Alighieri in Firenze. Relazione della Commissione istituita dalla giunta municipale de' 17 marzo 1866 per compimento delle ricerche storiche della medesima*, Firenze 1869, p. 30.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, p. 31.

⁵⁷ *Ivi*, p. 33.

⁵⁸ *Ivi*, p. 33, tavv. 1-3.

⁵⁹ L'acquisto ebbe luogo nel 1908 nonostante le polemiche e gli argomenti e i documenti studiati da Giorgio Piranesi che mettevano in dubbio l'ubicazione della casa: G. PIRANESI, *Le case degli Alighieri*, Firenze 1905. Dopo l'acquisto una nuova commissione fece indagini sulle strutture murarie, ma rimasero molti dubbi sull'appartenenza agli Alighieri, vedi: G. OREFICE, *Da Ponte Vecchio a S. Croce. Piani di risanamento a Firenze*, Firenze 1992, p. 17.

⁶⁰ La credibilità dantesca del luogo venne accresciuta dalla realizzazione di immagini dell'incontro fra Dante e Beatrice proprio sullo sfondo della casa di Dante. Questa rappresentazione contribuiva a legittimare l'intervento. Vedi ad esempio la serie delle figurine "Leibig" in P. PACINI, *La fortuna di Dante nelle "carte povere"*, in *Dante vittorioso... cit.*, pp. 167-176: 174. Sulle cartoline anche: C. BORGIA, *Cartoline dantesche: la collezione Baldassari*, Firenze 2009.

⁶¹ Su Camillo Boito e Castellucci: CANALI, *Camillo Boito...* cit., p. 46. La figura di Giuseppe Castellucci, apprezzata dai contemporanei, di recente ha destato nuovo interesse. Negli anni duemila Riccardo Dalla Negra ha lavorato alla schedatura del fondo di disegni di Castellucci conservato nell'Archivio disegni della Soprintendenza per i Beni Architettonici ed il Paesaggio di Firenze; nel 2008 Manlio Montuori ha discusso una tesi di dottorato dal titolo *Giuseppe Castellucci e l'interpretazione figurativa nel restauro in Toscana tra il XIX e XX secolo* alla Seconda Università di Napoli, Facoltà di Architettura "Luigi Vanvitelli", relatore prof. Giuseppe Fiengo. Importante per la ricostruzione della figura di Castellucci anche il fondo archivistico relativo all'attività di ispettore nella pubblica amministrazione con interventi sul territorio toscano. Vedi: *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, a cura di C. Ghelli, E. Insabato, Firenze 2007, pp. 19, 113-119. Per la casa di Dante: Archivio Storico del Comune di Firenze, *Comune di Firenze. Lavori e servizi pubblici, Casa di Dante*, CF 7368 (bb. 736, 8951, 8970, 9001, 9243, 9245, 9248) e *Fondo disegni, Archidis, Casa di Dante* (650, 5239/01-05, 56561/001-155, 650-652bis (cass.20, ins. C)). Vedi inoltre: G. CAROCCI, *La Casa di Dante, "Arte e Storia"*, XXIV, 1901, pp. 153-155; *Il Monumento e il suo doppio*, Firenze, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Firenze 1981, pp. 46-49; CRESTI, *Firenze, capitale...* cit., pp. 161-162; L. CERASI, *Gli atenesi d'Italia, associazioni di cultura a Firenze nel primo Novecento*, Milano 2000, pp. 124-125; M.D. LASANSKY, *The Renaissance Perfected: Architecture, Spectacle and Tourism in Fascist Italy*, Pennsylvania 2004, pp. 59-60; G. CINI, *Il recupero della casa di Dante, in Cento anni di restauro a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 11-22 gennaio 2008), Firenze 2007, pp. 203-204; RENARD, *Dantomania...* cit., pp. 266-269. Vedi inoltre G. OREFICE, *Il Medioevo rivisitato, fra restauro e invenzione*, "Il tesoro delle città. Strenna dell'Associazione Storia della Città", I, 2003, pp. 358-367.

va la figura del poeta, ormai legato a questa porzione della città, alla storia più recente d'Italia. Il collocamento, nel 1933, della statua di Dante di Bernardo Moreascalchi sulla facciata della Biblioteca accresceva ulteriormente il numero delle effigi dantesche in questa porzione di città.

Conseguentemente, lo spazio della Biblioteca ha mantenuto un ruolo importante nelle successive commemorazioni, nel 1965 come nel 2021⁵¹. Lo stesso vale per il complesso di Santa Croce, parzialmente trasformato da installazioni immersive temporanee all'insegna di Dante nell'ambito delle celebrazioni del 2021⁵². Segno che gli interventi 'danteschi' legati a Santa Croce hanno avuto un forte impatto nella percezione dantesca di quella parte di città.

Topografie dantesche: dalla casa di Dante alla Stella di Dante

A partire dal 1865, nell'ambito dei centenari danteschi a Firenze, un posto privilegiato merita la casa di Dante, che tuttavia poneva il problema della sua ubicazione. Non vi erano infatti prove stringenti che fosse quella sulla quale era stata posta una targa. Nel 1864 gli storici Emilio Frullani e Galgano Galgani furono incaricati di condurre ricerche documentarie per stabilire il luogo esatto⁵³. Nel 1865 non si ebbe modo di procedere a un restauro, ma dopo le celebrazioni gli studi proseguirono ribadendo che "Circa la casa degli Alighieri, non vi ha dubbio fosse posta in piazza S. Martino, nella parte che va presso Santa Margherita"⁵⁴. Per arrivare a questa conclusione era stato coinvolto l'ingegnere Falcini, che ebbe il compito di identificare l'estensione della casa grazie a "saggi sulle pareti interne come esterne per trovarci unità di adattamento o comunicazioni per estendere oltre la sua dimensione"⁵⁵. Falcini presentò una serie di tavole e una "Relazione artistica" nella quale "palesava quanto non apparteneva alla casa degli Alighieri"⁵⁶. Stabiliva "che la Casa di Dante O era recin-

ta dal lato di Levante-Mezzogiorno da una Piazzetta o suolo pubblico"⁵⁷. Motivava tale conclusione con il fatto che "ciò apparisce dallo smusso M (T^a.I^a) originariamente formato sull'angolo della fabbrica E per agevolare la voltata, e dalla mancanza di costruzioni che abbiamo carattere originale del tempo, ed altresì dalla costatata esistenza del pozzo P [...]"⁵⁸ (fig. 5). Sulla scorta di queste e di nuove ricerche il comune rilevò le case poste all'angolo tra via Dante e via S. Margherita, e procedette al ripristino facendo costruire sui resti di case e di una torre medievale una nuova casa di Dante, affacciata, come aveva stabilito Falcini, su una piccola piazza, dove fu riproposto anche il pozzo sopra menzionato⁵⁹. La nuova casa di Dante fu inaugurata nel 1911, non a caso nell'anno del cinquantenario dell'Unità d'Italia, sempre nell'ottica di Dante eroe nazionale e del recupero della Firenze dantesca⁶⁰. Il ripristino fu affidato a Giuseppe Castellucci il quale, vicino alle posizioni di Camillo Boito, nel 1892 era entrato a far parte dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Toscana⁶¹. Fu proprio Castellucci con Guido Carocci a vincere il concorso del 1902 per una risistemazione del quartiere d'Oltrarno, proponendo di ridisegnare la scena urbana in chiave storica. Con operazioni di ripristino, pur in un'ottica scenografica di rifacimenti in stile, Castellucci e Carocci cercavano di risolvere il collegamento fra le due sponde dell'Arno causando distruzioni del patrimonio meno pesanti rispetto a quelle avvenute nel periodo di Firenze capitale nella zona del Ghetto e del Mercato Vecchio⁶². Se questo progetto non andò in porto, con la casa di Dante Castellucci riuscì ad allestire una scena urbana neo-medioevale, che nel cuore della città dava una concretezza architettonica al mito dantesco. L'intervento si colloca in quella temperie culturale di fascinazione per il Medioevo che nel 1865 aveva portato al recupero del Bargello nel quadro della nascente disciplina del re-

stauo con un approccio metodologico al monumento storico analogo a quello di Viollet-le-Duc⁶³. Il ripristino in stile di Francesco Mazzei al Bargello dimostrava “un’eccezionale sensibilità dei restauratori nei confronti dei processi produttivi originali, probabilmente studiati all’interno dello stesso cantiere del Bargello”⁶⁴, sensibilità che veniva condivisa in interventi successivi del centro di Firenze tra cui il ripristino di Enrico Lusini del Palagio dell’Arte della Lana che ebbe luogo nel 1904 con il ricorso a tecniche costruttive antiche, per farne l’edificio sede della società Dante Alighieri⁶⁵. Questo recupero, come quello della casa di Dante e di altri edifici avvennero in concomitanza della perdita di buona parte delle vestigia della città antica per le distruzioni post-unitarie a cui si è accennato. Come spesso accade in questi casi, tali eventi coincisero con una rinnovata attenzione per il sopravvissuto, che segnò una importante stagione di ripristini e di creazioni neo-medievali in città. Furono quindi restaurati edifici limitrofi alla casa di Dante come la torre della Castagna, la chiesa di Santa Margherita de’ Ricci, la Badia Fiorentina, tutte fabbriche collegate alla memoria dell’Alighieri. Emerse così la zona dantesca della città. Altri edifici del centro storico, come il Palagio di Parte Guelfa, furono restaurati per ‘dare vita’ alla città di Dante anche in vista delle celebrazioni del 1921⁶⁶. Nel 1921 si voleva quindi che gli eventi effimeri si avalessero dello sfondo di questa ‘nuova’ scenografia urbana nel nome di Dante tanto che si trattò di una “commémoration par la restauration”⁶⁷. Per le celebrazioni Castellucci fu chiamato a dare concretezza architettonica al mito dell’Alighieri in qualità di scenografo del film *Dante nella vita dei tempi suoi*, dove delineò una ‘ideale’ Firenze medievale⁶⁸. L’incarico era in linea con quanto era stato fatto alla casa di Dante ormai più di dieci anni prima, dove parte del piano terreno “venne arredato in modo da testimoniare la vita domestica di una famiglia tre-

centesca”⁶⁹. Questo intervento alla casa di Dante va visto in parallelo al fascino sempre crescente verso l’abitazione e il mobilio fiorentino medievale e rinascimentale, fenomeno iniziato con il Bargello, ma che proprio negli anni in cui Castellucci lavora alla casa di Dante stava avendo largo seguito con operazioni importanti come il recupero di palazzo Davanzati, aperto l’anno prima, nel 1910, o quello di Palazzo Corsi acquistato da Horne nello stesso 1911.

La casa di Dante nella quale successivamente vennero apportate delle modifiche, non a caso tornò sulla scena nel 1960: in vista del VII centenario della nascita del 1965, l’Unione Fiorentina chiese al comune di potervi istituire un piccolo museo. Gli spazi ai piani superiori, prima adibiti a uffici comunali, furono quindi musealizzati e l’allestimento fu realizzato evitando “ogni ricostruzione di ambiente” per offrire invece “un panorama storico della vita e delle opere di Dante, del suo tempo, della sua città, della sua fortuna”⁷⁰. Venivano mostrate riproduzioni di documenti, di codici, di opere d’arte figurativa con lo scopo di contribuire “a divulgare una conoscenza più viva e precisa del sommo poeta e del suo tempo”⁷¹. Anche nel 2021 la casa è rimasta uno degli attori protagonisti delle commemorazioni. Il Comitato Nazionale per le celebrazioni di Dante, nella cornice del nuovo allestimento tecnologico e multimediale, ha scelto di sostenere uno “spettacolo immersivo permanente (ita/en) che, attraverso suggestioni visive e sonore, permetta al pubblico di affiancare Dante nel suo viaggio ultraterreno”⁷². Tra i progetti realizzati a Firenze in occasione del VII centenario della morte del poeta, si pensa che il nuovo allestimento della casa di Dante sia uno di quelli destinati ad avere un più lungo termine di durata. Sebbene per molti versi la ricostruzione dell’abitazione di Dante sia un edificio in stile, legato anche ad esigenze turistiche, l’effetto macchina del tempo evocato dal luogo conserva un fascino

⁶² OREFICE, *Da Ponte Vecchio...* cit., pp. 14-17; RENARD, *Dantomiana...* cit., pp. 260-261.

⁶³ ULIVIERI, BENASSI, *Un (altro) architetto...* cit., pp. 242-243.

⁶⁴ M. FRATI, *L’architettura raddoppiata. Una lettura della cultura costruttiva a Firenze tra basso medioevo e post-rinascimento*, Saarbrücken 2014, p. 151.

⁶⁵ RENARD, *Dantomiana...* cit., p. 263-266.

⁶⁶ S. BENZI, L. BERTUZZI, *Il palagio di Parte Guelfa a Firenze*, Firenze 2006, pp. 197-211.

⁶⁷ Ivi, p. 277 (vedi anche pp. 272-302). Sul “silenzioso stravolgimento” dei restauratori rimane importante: *Il Monumento...* cit. Su interventi del periodo in rapporto a Dante: CRESTI, *Firenze capitale...* cit., 141-155.

⁶⁸ RENARD, *Dantomiana...* cit., pp. 164-165.

⁶⁹ *La casa di Dante. Guida al Museo*, Firenze [1965], p. 4. Vedi: *Il Monumento...* cit., p. 47. L’edificio prima ospitava gli uffici del Comune ai piani superiori.

⁷⁰ *La casa di Dante. Guida...* cit., p. 5. L’allestimento fu curato da Armando Nocentini con le didascalie di Francesco Mazzoni.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Il nuovo allestimento multimediale è stato inaugurato il 24 giugno 2020: *Dante 2021. I progetti finanziati e patrocinati dal Comitato Nazionale per la celebrazione dei 700 anni dalla morte di Dante Alighieri*. Brochure a cura del Comitato Nazionale per la celebrazione dei 700 anni dalla morte di Dante Alighieri, p. 40. Progetto promosso dal Comune di Firenze e dall’Unione Fiorentina.

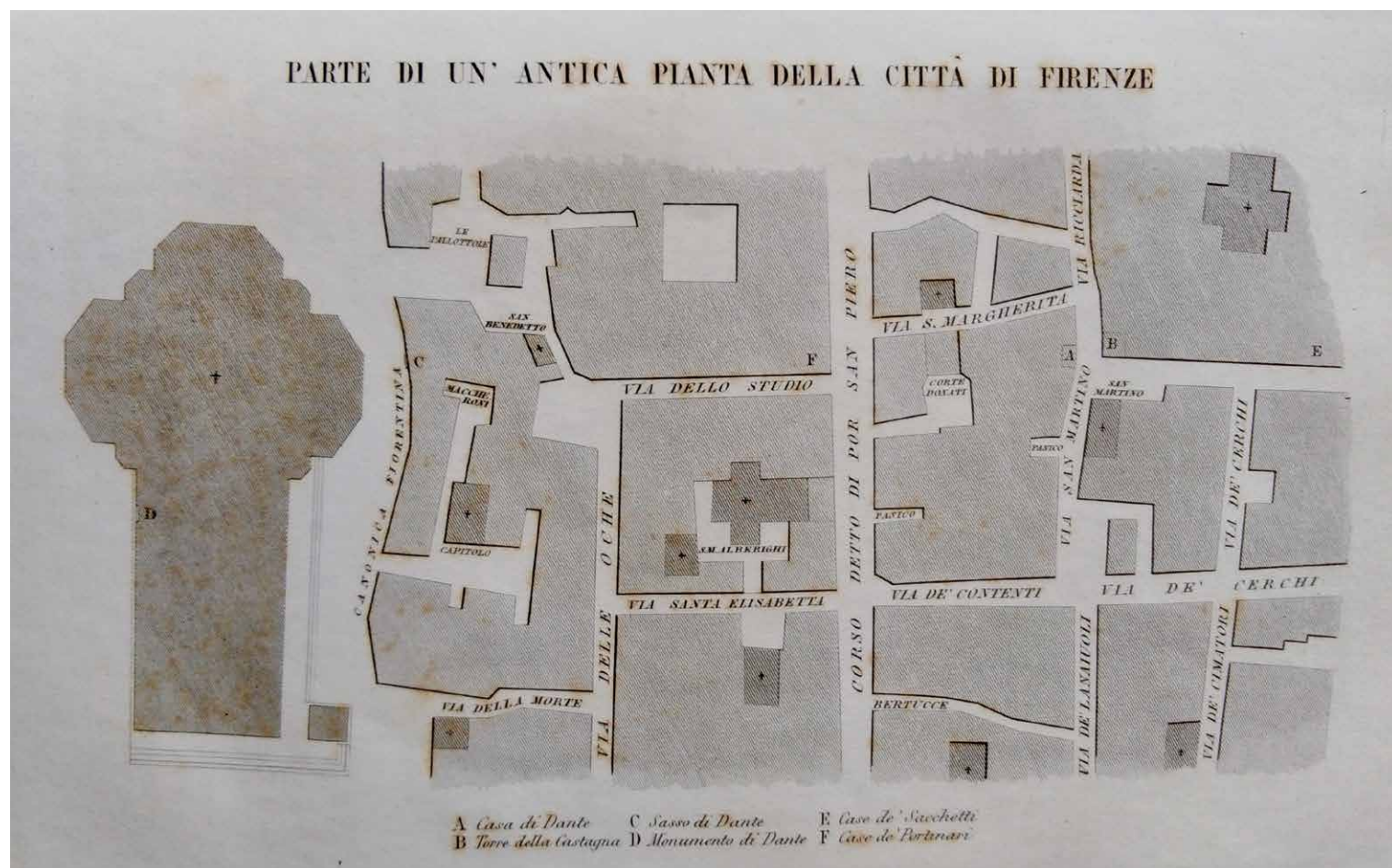


Fig. 6 Parte di un'antica pianta della città di Firenze (da Della casa di Dante... cit.).

irresistibile. E proprio all'interno del museo il visitatore può venire a conoscenza degli altri numerosi luoghi danteschi della città, luoghi che furono segnalati a inizio Novecento nelle strade del centro urbano da lapidi marmoree con le terzine della *Divina Commedia* a loro correlati⁷³. D'altro canto, come naturale e come si è visto, la casa è sempre stata vista nella cornice della topografia dantesca. Già nel 1865 veniva pubblicata una mappa che la metteva in collegamento con altri *lieux de la mémoire* danteschi (fig. 6)⁷⁴. L'anno prima, nel 1864, Oreste Raggi riassumeva i punti chiave della topografia dantesca fiorentina in questo modo:

E il forestiere che vi giunge corre subito a vedere la casa di Dante, a visitare il bel San Giovanni ove quegli fu battezzato, a toccare il sasso così detto di Dante, a bearsi del dolce aspetto del Sommo Poeta ritratto dal suo amico Giotto nella cappella del palazzo pretorio⁷⁵.

Raggi elencò questi *lieux de la mémoire* perché era funzionale a capire come dare nuova linfa alla topografia dantesca. Egli stava infatti riflettendo sul luogo più consono per la statua di Enrico Pazzi e sosteneva l'ipotesi di porla presso il nuovo accesso alla città, la stazione di Santa Maria No-

vella. Lo trovava adatto nell'ottica di un percorso dantesco attraverso le vie cittadine pensato per i visitatori che venivano da fuori:

E così la natal patria di Dante avrebbe in tre punti ben distinti un monumento a quel sommo: L'uno troverebbe il forestiero non appena giungesse in città, l'altro tra gli altri grandi Toscani nelle logge degli uffizi⁷⁶, il terso in quel Panteon che raccoglie le memorie di tanti sommi, non solo Toscani ma Italiani⁷⁷.

Un'idea analoga è stata ripresa nel 2021, ossia quella di porre un elemento di memoria dantesca visibile all'arrivo in città. In consonanza con i tempi, però, la stazione è stata sostituita dall'aeroporto e la scelta del *medium* è caduta su un'installazione ambientale invece che su una statua in materiale lapideo. La nuova opera, realizzata da Felice Limosani con la consulenza di Stefano Mancuso, è costituita da cinquanta querce (*Quercus phellos*) piantate in modo da formare una stella, riferimento alla parola conclusiva delle tre cantiche di *Inferno*, *Purgatorio*, e *Paradiso* (fig. 7). L'opera nella sua interezza è apprezzabile solo dall'alto e infatti è proprio pensata per essere visibile dagli aerei che atterrano a Peretola. L'idea di vedere una stella dall'alto

⁷³ Non a caso quest'operazione inizia all'insegna di una commemorazione, ossia la celebrazione dei seicento anni dell'elezione di Dante alla funzione di Priore delle Arti del governo della Repubblica Fiorentina nel 1900, A. PARRINI, *Le epigrafi dantesche di Firenze*, Firenze 1928; F. NICCOLAI, *Le lapidi dei luoghi danteschi*, Firenze 1996, pp. 269, 307. Più di recente i luoghi danteschi sono segnalati anche da stendardi. Mi riferisco ad esempio a quello che indica la presenza del ritratto di Dante nel Palazzo dell'Arte dei Giudici e dei Notai in via del Proconsolo. Posso qui solo accennare ad un altro fenomeno contemporaneo che meriterebbe ulteriori approfondimenti: la *street art* fiorentina con immagini dantesche che si incontrano in luoghi in questo senso significativi della città, come i pressi della casa di Dante, del Battistero e quelli della Biblioteca Nazionale verso Piazza Santa Croce.

⁷⁴ Della casa di Dante... cit., fra p. 42 e p. 43.

⁷⁵ Di un nuovo monumento... cit., pp. 9-11. Sul sasso: SMITH, *The stone of Dante...* cit.

⁷⁶ Dello scultore Paolo Emilio Demi, 1842.

⁷⁷ Di un nuovo monumento... cit., p. 12.

⁷⁸ Intervista di chi scrive a Felice Limosani (giugno 2021), a cui sono grata anche per la disponibilità a fornire documentazione su questo lavoro.

⁷⁹ E. CIOCCIA, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Bologna 2021 (prima ed. Parigi 2016), p. 24.

Fig. 7 F. Limosani, *La Stella di Dante nel parco di San Donato a Firenze, installazione ambientale* (archivio F. Limosani, 2021).

crea naturalmente un'inversione di prospettiva, in quanto in genere è dalla terra che si ammirano le stelle. Limosani ebbe a dire: "In questo vedo un ossimoro dantesco, come i ghiacci dell'*Inferno*"⁷⁸. L'opera presenta una temporalità complessa, destinata a una continua evoluzione: sono state messe a dimora querce di 30 anni, che con la loro "inarrestabile fabbrica morfogenetica"⁷⁹ modificheranno il disegno originale, diventando più simili ad un bosco, con allusione alla "selva oscura" nella quale Dante si ritrovò "nel mezzo del cammin di nostra vita". Definita dall'autore un'"architettura del paesaggio", un "segno sul territorio"⁸⁰, l'installazione è stata posta nel parco di San Donato: la topografia dantesca fiorentina si è così allargata fuori dal centro storico e lontano dai luoghi del Sommo Poeta, nel rinnovato quartiere di Novoli che, grazie alle strutture dell'Università di Firenze, inclusa una biblioteca, ha assunto negli ultimi anni una spiccata vocazione alla ricerca e alla trasmissione del sapere.

C'è però anche un aspetto funzionale di questa "architettura del paesaggio", che ben si accorda con i tempi che stiamo vivendo: secondo i calcoli di Mancuso, che a Firenze ha realizzato altre installazioni ambientali come la Fabbrica dell'aria all'interno dell'ex Manifattura Tabacchi, la Stella di Dante consentirà di ridurre le emissioni di CO₂. Infatti "la CO₂ stoccata dai 50 alberi aumenta fino ad arrivare a 234 tonnellate a 50 anni dall'impianto"⁸¹. Nel tempo aiuterà quindi l'ecosistema fiorentino a ridurre i carichi energetici, il runoff delle acque piovane, a combattere l'inquinamento, problema centrale nella nostra epoca di disastri ambientali e cambiamenti climatici, che stanno sconvolgendo il pianeta. Questa declinazione in chiave ecologica della Stella in memoria di Dante si inserisce in un momento cruciale di riflessione sull'Antropocene, "una nuova fase storica, in cui l'uomo è in grado di modificare gli equilibri climatici, geolo-



gici, biologici e chimici del sistema"⁸², con possibili disastrose conseguenze. E la *Stella di Dante* suggerisce la necessità di un modello meno antropocentrico associando il nome del Sommo Poeta agli odierni problemi del clima.

D'altro canto, come scrisse Pierre Nora, "Toute commémoration est une transformation de l'événement passé au service des besoins du présent"⁸³ e i centenari danteschi di cui si è trattato non fanno eccezione. Nel 2021 molte iniziative legate alla commemorazione del Sommo Poeta vogliono sensibilizzare sul fenomeno delle migrazioni, dei rifugiati, o intendono dare speranza nel difficile momento odierno legato alla pandemia⁸⁴. Inoltre, proprio alla luce delle sfide a cui siamo chiamati nella salvaguardia dei delicati equilibri del nostro pianeta appare significativo che nel corso del VII centenario della morte molti 'monumenti' dedicati a Dante a Firenze, sia effimeri che duraturi, siano legati agli alberi: alberi artificiali, come quello di Giuseppe Penone in piazza della Signoria⁸⁵, alberi verde-neri alla casa di Dante⁸⁶, alberi in bronzo associati alla figura del poeta alla Badia Fiorentina⁸⁷, alberi veri a San Donato, con l'auspicio che servano a dare nuovo ossigeno a Firenze, al pianeta e al mito di Dante.

⁸⁰ Intervista di chi scrive a Felice Limosani (giugno 2021).

⁸¹ Hanno "calcolato, attraverso dei modelli dedicati, i benefici che la messa a dimora delle 50 querce previste dal progetto apporteranno all'ambiente circostante nei prossimi 50 anni". Per fare questo è stato usato il metodo i-Tree Eco "un'applicazione che fa parte di una suite di software (i-Tree Tools, 2015) sviluppata dal Servizio Foreste del Dipartimento dell'Agricoltura degli Stati Uniti d'America (USDA) per valutare, analizzare e quantificare i benefici e la struttura del verde urbano", *La Stella di Dante. Landscape Artwork by Felice Limosani – Green Benefits Assessment / Report dei benefici ambientali ed economici prodotti dalla realizzazione dell'opera. Report redatto da PNAT srl. Direttore scientifico prof. Stefano Mancuso*, pp. 8-9. Archivio Felice Limosani. La *Stella di Dante* è stata realizzata con il supporto de "Il Bisonte". Va ricordato che Firenze fu "la prima città in Italia" a disporre di un "vero e proprio regolamento" per il controllo degli impianti di combustione e delle attività industriali, ponendosi all'avanguardia nel panorama nazionale (deliberazione del consiglio comunale del 23 marzo 1964), vedi: *Una importante iniziativa dell'Amministrazione Comunale per la prevenzione dell'inquinamento atmosferico*, "Firenze. Notiziario del Comune". n.s., I, 1 agosto-1 ottobre 1964, 10-14, pp. 41-42.

⁸² E. PADOA SCHIOPPA, *Antropocene. Una nuova epoca per la Terra, una sfida per l'umanità*, Bologna 2021, p. 7

⁸³ P. NORA, *La Grande Guerre est le plus grand effort que notre nation ait fait sur elle-même*, "Le Figaro", 11 novembre, 2013, p. 12.

⁸⁴ Ad esempio si può citare l'installazione *Segui tua stella* (Inf., XV, 55-56) all'ingresso di 'Penko. Bottega orafa artigiana' presso la torre Visdomini che comprende un busto dantesco e due stelle di Paolo Penko pensate per dare nuova speranza nei tempi difficili della pandemia.

⁸⁵ Si tratta di un'opera non creata per le celebrazioni dantesche del 2021, ma risemantizzata in questo senso. Vedi il catalogo dedicato da Le Gallerie degli Uffizi a Giuseppe Penone, *Alberi in versi*, catalogo della mostra (Firenze, 6 luglio-3 ottobre 2021), a cura di E.D. Schmidt, G. Maraniello, R. Pintus, Firenze 2021. Vedi anche Giuseppe Penone, "Alberi in Versi" - Stanze italiane. Una produzione dell'Istituto Italiano di Cultura di New York. *Dialogo di F. Finotti con G. Penone, E. Schmidt, M. Cristiani*. Italian Cultural Institute New York channel <https://www.youtube.com/watch?v=eNtD0c1s9Kg> (consultato il 19 settembre 2021).

⁸⁶ Tra gli eventi del *Settembre dantesco* la Società delle Belle Arti. Circolo degli artisti 'Casa di Dante' ha proposto nella piazza antistante la casa di Dante l'installazione di Giuseppe Cavallo *La Selva Oscura*, dove il verde e il nero, dati a grandi pennellate, sono gli elementi dominanti.

⁸⁷ Mi riferisco alla statua di Timothy Schmalz *Dante è perso nella selva*, esposta per il settembre dantesco 2021.

LA VIA PER L'INFERNO. UNA POSSIBILE GENEALOGIA FIGURATIVA PER UN FILM ITALIANO DEL 1911

The 1911 Italian film Inferno (directed by Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro and Adolfo Padovan) lies at the intersection between the new art of cinema, cultural memories and the horrific and marvellous elements of the 18th century tradition of the Sublime, between high and low cultural references. This text attempts to retrace the course of the artistic events that allowed this crossing to be possible.

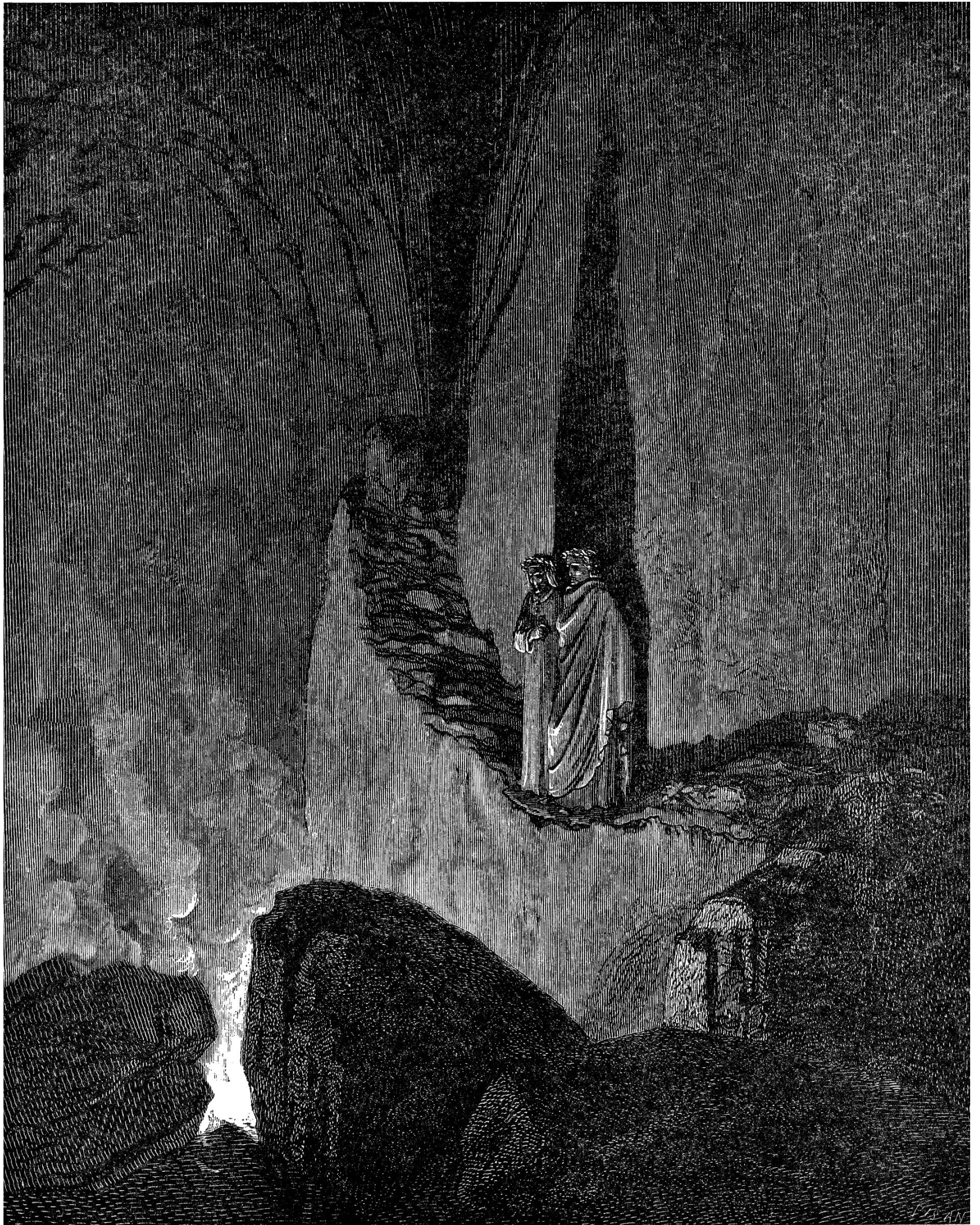
Nel 1911 venne presentato nelle sale italiane il film *Inferno*, versione cinematografica della prima cantica della *Divina Commedia*, per la regia di Francesco Bertolini, Alfonso Padovan e Giuseppe De Liguoro, prodotto dalla Milano-Films¹. Il film fu la prima grande produzione, il primo lungometraggio, e il primo kolossal della cinematografia italiana, e rappresenta per la storia della settima arte una vera pietra miliare. Articolato in cinquantaquattro ‘quadri’, quelle che oggi si chiamano ‘sequenze’, metteva in scena la prima cantica dantesca, con un’impresa registica e produttiva che aveva pochissimi precedenti o modelli nella cinematografia internazionale (nel 1906 la casa di produzione francese Gaumont aveva prodotto *La vie du Christ*, per la regia di Alice Guy – la prima donna regista della storia del cinema – mediometraggio ispirato alla serie di *gouaches* omonime di James Tissot). La scelta registica e produttiva fu quella di ambientare quante più sequenze possibile *en plein air*, individuando un adeguato set infernale nella Grigna Meridionale delle Prealpi lombarde, anche perché gli studi della Milano-Films erano decisamente piccoli e inadatti alla spettacolarità monumentale delle scenografie progettate. Alcune delle scene furono comunque girate in studio, dove era più semplice realizzare quelle sequenze che avevano il loro *appeal* soprattutto in quelli che oggi chiameremmo ‘effetti speciali’, che furono uno degli elementi distintivi (e di

maggior richiamo pubblicitario) del film, la cui più eloquente caratteristica visuale appare oggi, nel tentativo di restituire l’immagine dell’Inferno dantesco offerta dalle celebri incisioni di Gustave Doré (fig. 1), l’elaborazione di una spazialità cinematografica che combinasse illusionismo mimetico, messa in scena fantastica, e memoria culturale – secondo il principio della contaminazione, all’interno del prodotto filmico, delle specifiche caratteristiche delle diverse arti, principio che gli storici del cinema rubricano oggi come ‘intercodice’. Le concezioni compositive e di poetica che caratterizzarono “la film” (all’epoca il nome del prodotto cinematografico era declinato al femminile), e ne fecero una autentica novità nel suo tempo, avevano infatti alle spalle una storia lunga e composita, che vale la pena di provare a ricostruire – forse a immaginare... (fig. 2).

Il corso del XVIII secolo vide innescarsi una serie di trasformazioni dello spazio spettacolare dalle molteplici implicazioni sociali e prossemiche. Lo sottolineava con grande finezza un pensatore come Jean Starobinski:

Ce que l’iconoclasme combattait, c’était un art figé dans sa matérialité visuelle et spatiale, symbole d’une richesse possédée et non d’un sentiment communiqué. Libre et spontanée, la ferveur ne saurait demeurer inexprimée: elle invente de nouvelles formes. Elle réclame des moyens d’expression qui capteraient l’élan subjectif sans le solidifier en figures extérieures².

Anche se le parole del filosofo ginevrino si riferiscono al primato di musica e poesia rispetto alle arti visive, quali incarnazioni esemplari dello spirito settecentesco, si tratta di considerazioni che si possono estendere fino a comprendere le nuove forme espressive legate ai progressi dell’ottica e della tecnica, che andavano a delineare i confini dei nuovi modelli di spettacolo popolare. Il Settecento infatti è anche il secolo nel quale comparvero, o si diffusero, quelle nuove macchine, o dispositivi – lanterne magiche, fantasmagorie, panorami etc. – che oggi vengono considerate nel contesto di una sorta di preistoria della dimensione spettacolare dell’immagine-movimento, determinando una trasformazione radicale del rapporto tra l’osservatore e la visione, slittamento della componente immersiva ed empatica connessa al principio della “persuasione”, già codificata nelle poetiche delle arti barocche, in quelle delle nuove forme di svago della nascente società urbana e di massa³. In un certo senso l’orizzonte cronologico e concettuale contro cui si profila questa genealogia dell’epifania cinematografica di Dante si colloca tra il 1665, quando Pietro da Cortona affrescò sulla volta della navata della Chiesa Nuova di Santa Maria in Vallicella a Roma l’evento del *Miracolo di San Filippo Neri*, che proprio sulle impalcature, durante la costruzione di quella volta, era accaduto attorno al 1575, coincidenza tra spazio reale e spazio finzionale dell’evento ultramonda-



pagina 105

Fig. 1 G. Dorè, *L'Enfer de Dante Alighieri*, incisione, 1861 (da *L'Enfer de Dante Alighieri*, Paris 1861, Inf., XXVI, 1; collezione privata).

Fig. 2 Fotogramma dal film '*Inferno*', 1911 (collezione privata, Galluzzi).



no; e il 20 settembre 1905, quando venne proiettato sulle mura Aureliane, ancora a Roma, il film di Filoteo Alberini che viene unanimemente considerato il battesimo della cinematografia italiana, *La presa di Roma*, rievocazione della breccia di Porta Pia resa visibile nel luogo stesso dove l'ingresso dei bersaglieri nella città papale si era effettivamente svolto nel 1870, coincidenza tra spazio reale e spazio finzionale dell'evento storico⁴.

Queste nuove macchine della visione produssero infatti un effetto inedito nel panorama culturale, che potrebbe essere classificato come la 'praticabilità della meraviglia', l'invenzione di uno spazio – fisico, o concettuale, o entrambe le cose – nel quale era possibile muoversi all'interno di quegli universi fantastici e immaginari che fino ad allora erano stati relegati entro i confini delle opere artistiche e letterarie, oppure nell'eccentrico *hortus conclusus* delle *Wunderkammern*. "È ricomparso il 'fantastico' trasformato nell'individuale', in ciò che non si può dire, che neppure si indovina"⁵. Nella prospettiva delineata da Starobinski, le "arti maggiori" si concentravano sulla interiorità emotiva del soggetto creatore, svalutando progressivamente il tradizionale primato dell'imitazione. Le nuove arti della visione, le nuove pratiche artistico-tecniche, aprivano invece una finestra sulla possibilità di una esperienza fisica, seppure illusoria, sia del reale trasfigurato nel fantastico, sia dell'asso-

luto visionario. Un aspetto che permette di collocare una valutazione di questo genere di spettacoli nel contesto di quel neoclassicismo visionario che si manifestava contemporaneamente in pittura nelle opere di William Blake, Johann Heinrich Füssli o Francisco Goya, in letteratura negli scritti del marchese De Sade e in generale nel romanzo gotico così come nell'*Ardinghello* dell'"anti-Winckelman" Wilhelm Heinse, in architettura nelle utopie di Étienne-Louis Boullée e di Claude-Nicholas Ledoux, oppure nelle incisioni di Giambattista Piranesi e nelle sculture di Franz Xaver Messerschmidt.

Per un caso fortunato, o forse per una di quelle che vengono chiamate le 'astuzie' della Storia, la diffusione di questa nuova fenomenologia dello spettacolo venne a coincidere con il tempo della riscoperta della poesia dantesca nel contesto della cultura europea. Riscoperta che aveva avuto il proprio centro propulsore nelle trasformazioni della cultura inglese, da un punto di vista confessionale la meno adatta a recepire le implicazioni teologiche della visione infernale dantesca⁶; ma anche la prima cultura, già a partire dall'età neoclassica, ad allargare la sfera dei soggetti artistici che era possibile ricondurre alla categoria dell'Antico. "British artists also led the field in exploring the medieval and postmedieval past", un processo che correva parallelo e convergente alla diffusione del nuovo genere letterario del romanzo storico⁷. Compariva così un inedito ap-

¹ Sul film cfr. il consultivo *Cento anni fa. Inferno* di Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe De Liguoro, a cura di M. Canosa, Bologna 2011 (libro + dvd).

² J. STAROBINSKI, *L'invention de la liberté 1700-1789*, Genève 1994 (prima ed. Genève 1964), p. 102.

³ Per una prima ricostruzione di questa 'preistoria del cinema', ad esempio, D. PESENTI CAMPAGNONI, *Verso il cinema. Macchine spettacoli e mirabili visioni*, Torino 1995; R. SGHEMBRI, *Il cinema, che meraviglia! I trucchi della visione dalla Lanterna magica a Méliès*, Alessandria 2012 (ma la bibliografia è sterminata). Sul tema resta fondamentale J. CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1990, trad. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, cura di L. Acquarelli, Torino 2013. Su queste problematiche, sia pure circoscritte al Novecento: A. ABRUZZESE, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Venezia 1992.

⁴ Per una lettura delle poetiche barocche in questa chiave, ad esempio, V.L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris 1957, trad. it. *Barocco e classicismo*, Milano 1998. Sul film di Alberini: 1905. *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, a cura di M. Canosa, Bologna-Recco 2006.

⁵ E. RAIMONDI, *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna 1985, p. 108. Sulle *Wunderkammern* e il fantastico prima dell'età illuminista: A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983.

⁶ D.P. WALKER, *The Decline of Hell. Seventeenth-Century Discussions of Eternal Torment*, Chicago 1964.

⁷ R. STRONG, *Painting the Past. The Victorian Painter and British History*, London 2004, p. 36. K. CLARK, *The Gothic Revival. An essay in the history of taste*, London 1962, trad. it. *Il Revival gotico. Un capitolo di storia del gusto*, Torino 1970, pp. 39-41, considera da parte sua illegittimo qualsiasi accostamento tra romanzo gotico e neomedioevalismo architettonico.

proccio al poema, che aveva per così dire ‘parcelizzato’ la compattezza, l’organicità compositiva e teologica, dell’architettura concettuale e strutturale della *Commedia* “cattedrale di un visionario”⁸, trasformando il poeta teologo tramandato dal Medio Evo e dal Rinascimento nel narratore sentimentale, fantastico e tragico, di episodi esemplari delle passioni e dei drammi universali dell’animo umano (è adesso che si afferma il primato dell'*Inferno* nella ricezione delle tre Cantiche) – e condizionandone profondamente la successiva ricezione romantica. Una interpretazione da valutare come filtrata attraverso le rivoluzioni, anche scientifiche, seicentesche, e le loro conseguenze per la cultura coeva e successiva.

A causa della viscosità delle convenzioni letterarie il paradigma ordinato, chiuso e monocentrico del mondo continuò per altro a esistere ancora a lungo, ma è certo che dopo la comparsa delle opere epocali di Galileo andò in frantumi la descrizione unitaria e concorde del cosmo, unanimemente accettata da Aristotele a Dante e da allora, se non altro, costretta a subire l’alternativa degli spazi infiniti e della “temeraria siderum dispositio”. [...] Il cosmo del *Paradise Lost* di John Milton non è nemmeno più quello, circoscritto, della *Divina Commedia*⁹.

Questa riscoperta della poesia di Dante, come si è detto, fu un fenomeno centrifugo di portata europea che ebbe il proprio epicentro nella cultura inglese, connessa alla diffusione delle poetiche del sublime e alla rivalutazione della ‘terribilità’ di Michelangelo, considerato il vero e proprio equivalente pittorico del *pathos* dell’Alighieri, alternativa alla tradizione del classicismo identificata con l’armonia e la ‘grazia’ rafaellesche¹⁰. Un aspetto che avrebbe determinato un approccio critico fortemente influenzato dalla considerazione privilegiata di quel carattere della poesia dantesca, e soprattutto della *Commedia*, che Gianfranco Contini avrebbe indicato come la sua ‘illustrabilità’¹¹ – un poeta come Sa-

muel Taylor Coleridge indicava nel 1817 Dante e Shakespeare come i poeti che maggiormente avevano saputo incarnare l’ideale romantico del “più alto sforzo, di cui le parole siano capaci, di levarsi al pittorico [...]; sforzo di sostituire le parole a quel linguaggio visivo”¹².

Ma il medesimo connotato di tale riscoperta poteva anche condurre a considerare il poema come un catalogo di ‘dilettoni orrori’ (“dreadfull but harmless” avrebbe scritto il teorico inglese del sublime Edmund Burke), raccolta di tragedie orripilanti e meraviglie teratologiche, e serbatoio di narrazioni *in nuce* cui attingere – nel 1766 Gotthold Ephraim Lessing, drammaturgo e filosofo tedesco, svolgendo una disamina delle differenti modalità di rappresentazione dell’orrido tra immagine e scrittura, in un testo capitale per l’estetica del suo secolo, inseriva proprio uno degli episodi più celebri della *Commedia*:

Anche Dante non solo ci prepara alla storia della morte per fame di Ugolino mediante la posizione disgustosa e orrenda in cui lo pone con il suo antico persecutore all’Inferno, ma la sua stessa morte per fame non è senza tratti di disgusto, che ci afferra sensibilmente specialmente quando i figli si offrono in pasto al padre¹³.

Atteggiamiento dal quale si sarebbe sviluppata tutta una tradizione critica e iconografica capace di esercitare una influenza ad ampio raggio, fino a sfociare nella trasfigurazione feuilletonistica, quando non grandguignolesca, di molti episodi e personaggi esemplari estrapolati dal complesso strutturale del poema, tra i quali i più fortunati sarebbero stati quelli di Paolo e Francesca e del conte Ugolino – anche nel film del 1911 si incontrano tre *flashback*, trascrizioni cinematografiche del discorso diretto con cui i protagonisti intervengono nella narrazione poetica, dedicati a questi due episodi e a quello di Pier delle Vigne. Sintomaticamente, in una rievocazione cinematografica dell’Inferno dantesco realizza-

⁸ H. FOCILLON, *L'Irréalisme à la fin du Moyen Age et à la Renaissance. Les visionnaires*, “La critica d’arte”, VIII, 3 s., 27, 1949, 1, pp. 3-12, trad. it. *L'irrealismo tra la fine del Medioevo e il Rinascimento. I visionari*, in ID., *Estetica dei visionari e altri scritti*, a cura di M. Biraghi, Bologna 1998, p. 51.

⁹ A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma 2000, p. 126.

¹⁰ Cfr., ad esempio, G. MELCHIORI, *Michelangelo nel Settecento inglese. Un capitolo di storia del gusto in Inghilterra*, Roma 1950; più in generale per il dantismo figurativo settecentesco e romantico: L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino 2018, pp. 155-209. Sulla poetica del sublime: S.H. MONK, *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Ann Arbor 1960².

¹¹ G. CONTINI, *Un’idea di Dante: saggi danteschi*, Torino 1970, p. 278; M. CICCUTO, *Dante poeta visionario, visivo, visualizzato*, in *Dante Alighieri. Divina Commedia. I (Inferno Canti I-XII)*, Roma 2020, pp. 11-166.

¹² S.T. COLERIDGE, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, London 1817, trad. it. *Biographia letteraria ovvero schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie*, Roma 1991, p. 247. Per l’influenza delle arti figurative coeve sulla scrittura di Dante: L. PASQUINI, *“Pigliare occhi per aver la mente”. Dante, la “Commedia” e le arti figurative*, Roma 2020.

¹³ G.E. LESSING, *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey un Poesie. Erster Theil*, Berlin 1766, trad. it. *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo 1991, p. 108. Sulla teratologia fantastica del poema: L. MONTEMAGNO CISERI, *Cerberò e gli altri. I mostri nella “Divina Commedia”*, Roma 2021. Sulla funzione-Dante nel romanzo storico ottocentesco italiano: C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, p. 277.



Fig. 3 E.F. Burney, *L'Eidophusikon di Louthembourg*, acquarello e inchiostro su carta, 1782 (London, British Museum, da O. LEFEUVRE, *Philippe-Jacques de Louthembourg: 1740-1812*, Paris 2012, p. 77).

¹⁴ Per una ricognizione del *coté* cinematografico di questo aspetto della fortuna del poema dantesco: *Dante nel cinema*, a cura di G. Casadio, Ravenna 1995.

¹⁵ Per quanto ovvio, è inevitabile il riferimento alle pagine dedicate allo spettacolo dei Panorami da W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, herausgegeben von R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo. I "Passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Torino 1986, pp. 679-689. Divertente ricordare che nel 1928 a Marsiglia, durante uno dei suoi esperimenti con l'haschisch, in una osteria malfamata il filosofo tedesco individuò due avventori come "Dante e Petrarca": Id., *Verbale di esperimento con l'haschisch*, in Id., *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di G. Agamben, Torino 1993, p. 170.

¹⁶ Per l'incontro tra Louthembourg e Cagliostro: I. MCCALMAN, *The Last Alchemist. Count Cagliostro, Master of Magic in the Age of Reason*, London 2003, trad. it. *L'ultimo alchimista. Cagliostro mago nell'Età dei Lumi*, Torino 2007, pp. 204-205. Su Blake e Dante: S. SCHÜTZE, M.A. TERZOLI, *William Blake. I disegni per la "Divina Commedia" di Dante*, Köln 2014.

ta nel 1924 negli USA, *Dante's Inferno* di Henry Otto, incastonata in una narrazione allegorica e moraleggiante di ambientazione contemporanea, l'unico *flashback* è invece dedicato alla lussuosa Cleopatra, testimoniando la differente ricezione del Poema nella cultura di massa d'oltreoceano (ma l'edizione della *Commedia* letta dal protagonista è illustrata da Gustave Doré, modello anche della scenografia demoniaca del film)¹⁴. Diventa quindi comprensibile come, ancora nel XVIII secolo, si assista all'emergere di una attenzione rivolta al poema dantesco anche dalle nascenti forme dello spettacolo di massa legate allo sviluppo degli apparati tecnologici della visione e della proiezione – in un contesto, analogo a quello che caratterizzerà in seguito le origini della cinematografia, di una emancipazione dei nuovi modelli di intrattenimento collettivo e della loro urbanizzazione¹⁵.

Si può soltanto ipotizzare su base indiziaria, in mancanza di fonti effettivamente esplicite, una qualche possibile influenza dell'*Inferno* dante-

sco sull'ultimo 'quadro' dell'*Eidophusikon*, la spettacolare messa in scena di giochi ottici e pittura in movimento, ispirata alle proiezioni della lanterna magica, realizzata nel 1781 dal pittore e scenografo teatrale francese trapiantato a Londra Philippe-Jacques de Louthembourg – ma è certo che negli ambienti della massoneria esoterica londinese, dove il pittore incontrò tra gli altri Cagliostro, si leggeva Dante, come dimostra l'esempio di William Blake illustratore dell'*Inferno* nei suoi ultimi anni di vita, sia pure su commissione¹⁶. Questo ultimo 'quadro', che il pittore avrebbe aggiunto allo spettacolo pubblico soltanto nel 1782, rievocava l'erezione "like an exhalation" del *Pandemonium*, "the high capitol / Of Satan", da parte dei Demoni, ispirata al primo libro del *Paradise Lost* di John Milton (nel 1824 lo stesso episodio avrebbe ispirato anche al pittore romantico inglese John Martin due incisioni, e nel 1841 un dipinto oggi al Louvre), essendo andati perduti l'apparato spettacolare e i disegni preparatori, è ormai testimoniato soltanto da

un acquerello pubblicato sulla stampa del tempo¹⁷ (fig. 3). Ma l'ipotesi di qualche suggestione dantesca appare abbastanza plausibile, pensando che quasi certamente il *Pandemonium* venne presentato in anteprima durante la celebre festa orgiastica che lo scrittore e collezionista d'arte William Beckford, a sua volta lettore di Dante ("I'm reading Dante with all my might"¹⁸), organizzò nel proprio castello di Fonthill per celebrare il suo raggiungimento della maggiore età, nei giorni del Natale 1781. Fu il pittore alsaziano a realizzare gli apparati scenografici e le illuminazioni del fantasmagorico allestimento che fece da cornice a quei giorni di eccessi – apparati che ispirarono, secondo la testimonianza dello stesso Beckford, l'episodio dell'*Inferno* di Eblis, conclusione del romanzo *Vathek*, capolavoro della letteratura gotica, dove la critica ha riconosciuto, accanto all'esplicito orientalismo, molteplici suggestioni dantesche¹⁹. Queste suggestioni dantesche in Beckford e Louthembourg diventano tanto più interessanti, nel contesto di una dimensione sensuale e visionaria rintracciabile nel Neoclassicismo, se messe a confronto con il giudizio sulla *Commedia* che pochi anni dopo lo scrittore tedesco Heinse avrebbe fatto esprimere a una delle protagoniste del suo romanzo *Ardinghello*, storia di artisti ambientata in un Rinascimento italiano torbido e pervaso di eros, i cui giudizi eversivi sulla tradizione dell'Antico sono forse la sorgente di quel percorso intellettuale che, attraverso le teorizzazioni sull'«aorgico» nella tragedia greca di Hölderlin, avrebbe condotto alle concezioni nietzscheiane sul 'dionisiaco', al concetto di 'sopravvivenza' nel metodo storico-artistico di Aby Warburg e alla rilettura irrazionalistica della grecoità di Eric Robertson Dodds. Il personaggio di Heinse, tra l'altro, si esprimeva così per giustificare la sua preferenza per il vitalismo sensuale del Boccaccio, uomo immerso e veramente partecipe nel proprio tempo, rispetto al rigorismo dantesco:

Io considero la *Commedia* di Dante [...] solo come una satira sui suoi nemici. Dante del resto era un uomo duro come una roccia, come mostra la sua stessa figura, ed era pieno di nobile orgoglio. È stato quest'ultimo, probabilmente, a portarlo alla sua incomprensibile teologia e filosofia; voleva eccellere sui più famosi contemporanei. Se avesse avuto forza sufficiente per odiare gli uomini di moda, e se avesse scelto per il suo poema un piano migliore, anziché un tale gotico miscuglio, ora forse sarebbe per noi un nuovo Omero. Possiede fuoco, forza, sentimento profondo, immaginazione e dignità virile. Dopo l'esilio, il destino non gli concesse più pace e serenità sufficienti²⁰.

Esistono anche testimonianze più consolidate, seppure ammantate in genere di un'aura meno illustre e soprattutto meno sulfurea, di una attenzione verso l'immaginario dantesco presente nel dispositivo precinematografico di spettacolo illusionistico attraverso cui le invenzioni tecnologiche preparavano il terreno per una nuova estetica. Nel 1863 Henri Robin, mago e lanterna olandese che viveva a Parigi, scriveva all'editore Louis Hachette chiedendo l'autorizzazione (che gli fu quasi certamente negata) a riprodurre, per uno spettacolo di Lanterna magica dedicato all'*Inferno*, le celebri incisioni realizzate da Gustave Doré²¹. Il lanternaista tedesco Paul Hoffmann avrebbe inserito la *Divina Commedia*, articolata in settantuno lastre, all'interno di una serie di spettacoli di lanterna magica dedicati ai capolavori della letteratura di tutti i tempi realizzata tra 1870 e 1888, lastre che oggi sono conservate all'Historisches Museum di Francoforte²². Nell'ultimo decennio dell'Ottocento circolò in Europa *Poèmes d'amour*, uno spettacolo di *tableaux vivants* ideato da Armand Silvestre, con musiche di Alexandre Georges e coreografie dello scultore Cyprien Godebski sotto la direzione artistica di Melchior Bonnefois, che metteva in scena i grandi amori della storia dell'umanità, dove non mancava il 'quadro' di *Dante e Beatrice*²³.

¹⁷ Sull'*Eidophusikon*: O. LEFEUVRE, *Philippe-Jacques de Louthembourg*, Paris 2012, pp. 76-80.

¹⁸ Lettera di Beckford a Elisabeth Harvey attorno al 1778, cit. in W. BECKFORD, *Vathek*, edited by T. Keymer, Oxford 2013, p. 136.

¹⁹ M.T. MARNIERI, *Infernal Imagery: Dante in William Beckford's "Vathek" and Matthew G. Lewis's "The Monk"*, "European Academic Research", V, 2017, 7, pp. 3027-3053. Su Beckford e Louthembourg: J.C. LEBENSZEJN, *L'Eidophusikon & Vathek*, in ID., *Propos filmiques*, Paris 2021, pp. 244-261.

²⁰ W. HEINSE, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, Lengo 1787, trad. it. *Ardinghello e le isole felici: una storia italiana del Cinquecento*, a cura di L. Gabetti, Bari 1969, p. 200. Però, con buona pace di Heinse, il primo seno nudo del cinema italiano si vede nel secondo film *Inferno* del 1911, girato per la casa di produzione Helios di Velletri da Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo (secondo alcune fonti Busnengo), nell'episodio di Paolo e Francesca.

²¹ L. MANNONI, *La Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris 1994, trad. it. *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Torino 2000, p. 331. Per la storia delle lanterne magiche: *Lanterna magica e film dipinto. 400 anni di cinema*, catalogo della mostra (Parigi, 14 ottobre 2009-28 marzo 2010; Venaria Reale 12 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di L. Mannoni, D. Pesenti Campagnoni, Milano 2009.

²² D. HOFFMANN, A. JUNKER, *Laterna magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, Berlin 1982.

²³ F. GUALDONI, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants de San Francesco a Bill Viola*, Monza 2017, pp. 103-104.

Franz Liszt dedicò molti anni della sua vita, all'incirca dal 1837 al 1857, alla composizione di *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata*, titolo ripreso da una poesia di Victor Hugo (quella che inizia col verso "Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie..."), conosciuta anche come *Dante-Sonata* o *Dante-Symphonie*. A partire dal 1847 accarezzò inoltre il progetto di accompagnare le esecuzioni della sonata dedicata alla *Commedia* con un diorama – la pittura animata, realizzata attraverso tele trasparenti e giochi di illuminazione, derivata dalla tradizione spettacolare dei Panorami, uno dei grandi modelli spettacolari ottocenteschi. Il progetto fu poi abortito per mancanza di finanziamenti, ma testimonia comunque il desiderio di far convergere musica colta, tradizione letteraria e le nuove forme di spettacolo pubblico rivolto a un pubblico 'di massa'. Per le immagini del diorama il musicista ungherese aveva pensato di collaborare con il disegnatore e incisore berlinese, di remote origini italiane, Giovanni Bonaventura Genelli, che negli stessi anni aveva realizzato trentasei tavole (oggi al Gabinetto delle Stampe di Dresda) dedicate alla illustrazione dei principali episodi della *Commedia*, con uno stile estremamente sensibile al nuovo purismo pittorico proposto in Germania dal gruppo dei Nazareni, sia pure all'interno di un ventaglio più ampio di riferimenti²⁴. Alla fine dell'Ottocento anche Gaetano Previati, autore nel 1901 di un grande dipinto su *Paolo e Francesca* conservato alla Galleria d'arte moderna di Ferrara, avrebbe progettato di realizzare un Panorama dedicato alla *Divina Commedia* – tra l'altro, Previati fu uno dei pochi pittori di una certa fama a collaborare professionalmente alla realizzazione di questo genere di pittura spettacolare²⁵.

Tutto questo percorso trova una propria legittimazione nel rapporto con una riflessione sulle potenzialità dell'immagine in relazione alle nuove concezioni di "meraviglioso", che giunse

a piena consapevolezza nella stagione romantica, e che si può sintetizzare nelle riflessioni del pittore francese Anne-Louis Girodet dedicate ai propri dipinti di soggetto tratto dai canti del bardo scozzese Ossian – quindi ispirati ad un altro dei grandi eroici eponimi della poesia epica, quale era diventato anche il Dante letto dai romantici. In una lettera indirizzata dal pittore al botanico e letterato Bernardin de Saint-Pierre (non datata, ma collocata dagli studiosi tra 1802 e 1806), Girodet sosteneva che con il proprio dipinto ossianico *Apothéose des héros français morts pour la Patrie...* del 1801, oggi al Musée de Malmaison nei pressi di Parigi, egli aveva inteso dimostrare che la pittura aveva lo stesso diritto della letteratura a rappresentare situazioni non reali e pertinenti al meraviglioso²⁶. Poiché sarebbe ingenuo credere che Girodet non conoscesse tutta la tradizione dell'arte fantastica di cui si possono ritrovare esempi fino dall'antichità, è possibile ritenere che il pittore si riferisse sicuramente ad un meraviglioso inteso in un senso inedito, "assolutamente moderno", che si andava definendo nelle molteplici declinazioni di cui si è cercato di definire qui un profilo, e al quale si assimilavano anche le nuove visualizzazioni artistiche della poesia dantesca e in generale dell'epos postclassico. Un meraviglioso che, come testimonia il dipinto dedicato dallo stesso Girodet al mito di Pigmalione, realizzato nel 1819 e conservato al Louvre, recuperava il sogno dell'opera d'arte vivente, e l'invenzione di una indecidibilità contaminata tra spazio del reale e spazio dell'illusione²⁷. "E tu che se' costì, anima viva, / partiti da codesti che son morti" (*Inf.*, III, 88-89).

Ma l'ipotesi di una possibile interpretazione della fortuna dantesca, tra Sette e Ottocento, alla intersezione tra le poetiche del tragico e del fantastico e la nascita dello spettacolo moderno e del suo consumo di massa, trova anche quello che si potrebbe definire come il definitivo

²⁴ Le tavole di Genelli furono pubblicate una prima volta nel 1849, quindi in una nuova edizione più accurata, *Bonaventura Genelli Umriss zu Dantes Goettliche Komödie*, nel 1867. Su questi disegni: A. IPPOLITO, *L' "Inferno" nel ciclo dei "Contorni danteschi" di Bonaventura Genelli, "Dante e l'arte"*, I, 2014, pp. 242-270.

²⁵ L. VOLKMAN, *Iconografia dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur Göttlichen Komödie*, Leipzig 1897, trad. it. *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, a cura di G. Locella, Firenze 1898, p. 94. Per la collaborazione di Previati alle pitture di Panorama: A. FRIEDEMANN, *Storie di Panorama*, Bologna 2013, pp. 79-80. Sul genere pittorico dei Panorami: S. BORDINI, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma 1984; B. COMMENT, *The Panorama*, London 1999. Sulla importanza assunta dal modello del Panorama nella cultura romantica: M. COMETA, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma 2004, pp. 73-88. Seppure estraneo al nostro argomento (o forse no...), diverte ricordare il fatto che Ramsay Richard Reinagle espose a Londra nel 1806 un *Panorama of Florence from the Top of Palazzo Ferroni* – palazzo Ferroni era in origine palazzo Portinari, la residenza di quella Bice Portinari che, come Beatrice, accompagnerà Dante lungo le vie del Paradiso (fig. 4).

²⁶ C. SAVETTIERI, *L'incubo di Pigmalione. Girodet, Balzac e l'estetica neoclassica*, Palermo 2013, pp. 28-29. Come ormai apparato, i canti di Ossian erano in realtà un falso moderno di James Macpherson: cfr. la ricostruzione della vicenda in A. BRILLI, *Il caso Macpherson*, in J. MACHPERSON, *Le poesie di Ossian*, a cura di id., Milano 2001, pp. V-XXIII.

²⁷ Per le diverse accezioni storiche del mito di Pigmalione: J.C. LEBENSZTEJN, *Pygmalion*, Bruxelles 2009. Il mito dell'opera d'arte vivente ebbe anche un *coté* letterario: P. PELLINI, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano 2001.



Fig. 4 R.R. Reinagle, Project for Panorama of Florence from the Top of Palazzo Feroni, 1806 (da "Journal des Luxus und der Moden", 21, 1806).

punto di incontro tra i due percorsi – e un punto di incontro che è anche un punto di non ritorno nella storia del 'Dante visualizzato'. Si tratta delle tavole realizzate dall'incisore di Strasburgo Gustave Doré per una edizione illustrata della *Divina Commedia* a partire dal 1861, anno in cui comparve a Parigi, per le edizioni Hachette, l'*Enfer de Dante Alighieri*, progetto editoriale concluso con l'edizione del *Paradiso* nel 1868, e che prevedeva una doppia edizione, sia soltanto in traduzione francese, sia accompagnata anche dal testo italiano – edizione ripresa in Italia da Sonzogno nel 1868 e presto divulgata nell'editoria a destinazione popolare grazie anche a delle pubblicazioni economiche a fascicoli. Il Dante di Doré divenne quasi immediatamente, a livello internazionale, "*Il Dante*", generando una iconografia codificata e canonizzata nell'immaginario collettivo²⁸ – in due film americani della prima metà del secolo scorso, il già citato *Dante's Inferno* di Otto del 1924, e *Dante's Inferno* di Harry Lachman del 1935, le visioni infernali sono esplicitamente modellate sulle illustrazioni dell'incisore francese, e i protagonisti leggono la *Commedia* nella stessa edizione statunitense illustrata con le sue tavole.

Le illustrazioni di Doré si rivelarono infatti perfette per sintetizzare e rendere divulgabile in termini semplicistici, in una maniera che rasenta talvolta il *kitsch*, il dibattito artistico su michelangiolismo, terribilità e estetica del sublime che aveva connotato il passaggio tra Neoclassicismo e Romanticismo, traducendolo nelle forme e nei dispositivi del consumo di massa – dibattito che aveva trovato nella questione della 'illustrabilità' del poema dantesco un terreno fertilissimo, come si è tentato di mostrare. Per quanto concerne l'argomento qui affrontato però, a proposito delle tavole di Doré, è interessante anche ricordare come – nel contesto del maggior numero di illustrazioni dedicate dall'incisore all'*Inferno* rispetto alle altre due cantiche – tre episodi spiccano per l'attenzione e per il numero di incisioni loro riservato. Si tratta di vignette concepite in concatenamento sequenziale, peculiarità che ha fatto parlare più volte la critica di un effetto precinematografico dell'apparato figurativo di questi episodi. Cinque incisioni sono dedicate al I Canto, visualizzando in sequenza tutti i passaggi dallo smarrimento nella selva all'inizio del cammino con Virgilio; sei al V Canto e all'incontro con Paolo e Francesca,

²⁸ M. CARRERA, La "legende" Doré, in *Divina Commedia. Le visioni di Doré*, Scaramuzza, Nattini, a cura di S. Roffi, Cini-sello Balsamo 2012, pp. 52-117.

Fig. 5 Fotogramma dal film 'Inferno', 1911 (collezione privata, Galluzzi).

Fig. 6 G. Doré, *L'Enfer de Dante Alighieri*, incisione, 1861 (da *L'Enfer de Dante Alighieri*, Paris 1861, Inf., XXVIII, 2; collezione privata).

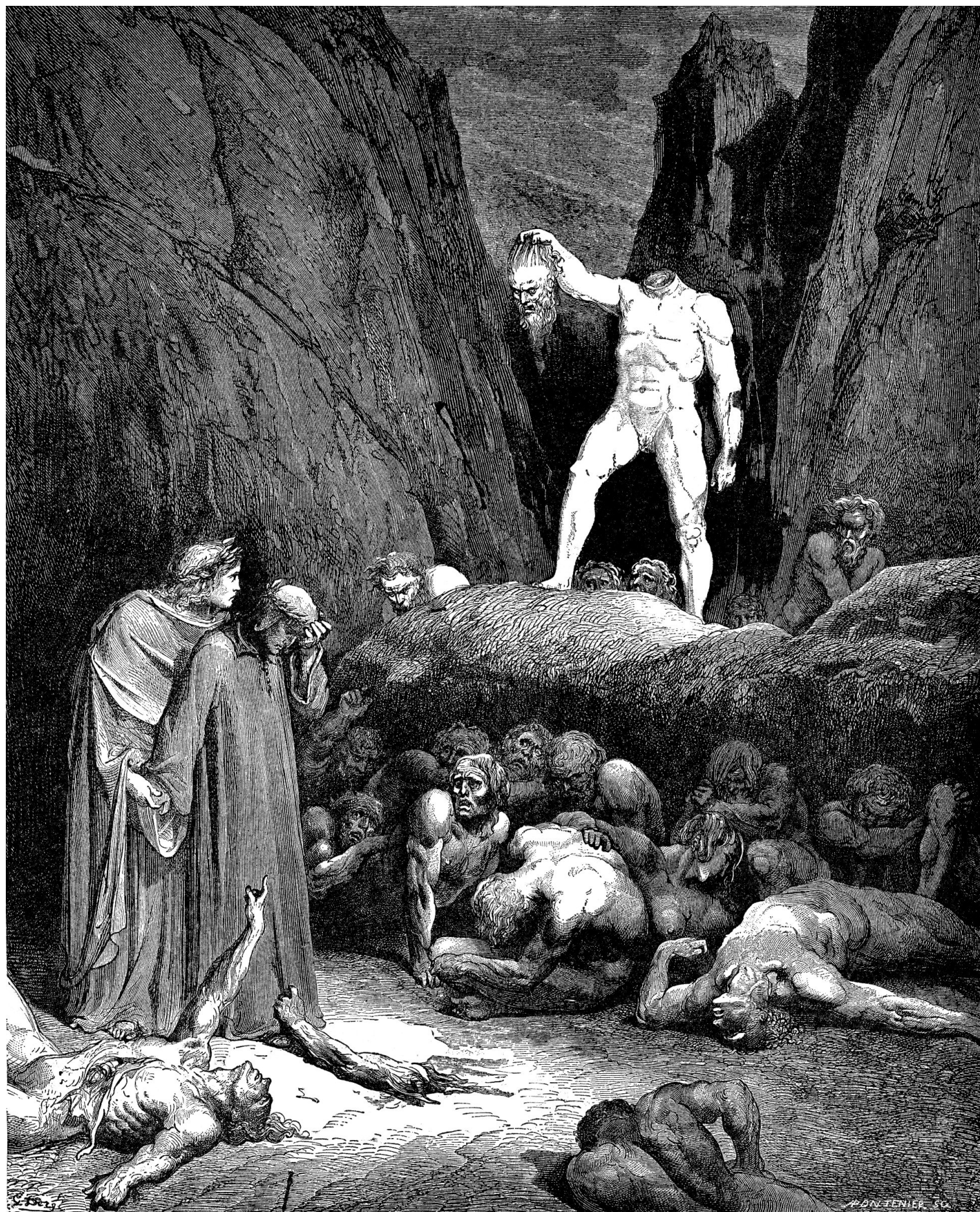


e una illustrazione (ispirata a un celebre dipinto di Ingres di analogo soggetto) che visualizza il *flashback* del racconto di Francesca; quattro per i Canti XXXII e XXXIII con l'episodio del conte Ugolino, anche qui con la visualizzazione della narrazione in prima persona del protagonista. Se è evidente che per gli episodi più popolari del poema l'incisore ritenne sicuramente di dover presentare una sequenza in successione che visualizzasse quanto più possibile il testo letterario e ne accentuasse i caratteri patetici o orridi, forse – ancor prima di sottolineare una sensibilità che lascia presentire, con gli occhi dei posteri, le tecniche del cinema – si dovrà riflettere sull'eventualità di un ritorno da parte di Doré, nella pratica del poema illustrato, ad una tradizione che era scomparsa definitivamente dall'orizzonte con la nascita e la affermazione della stampa e i suoi modelli, sia pure adeguando tale tradizione ai criteri egemoni della modernità. Bisogna ricordare la classificazione proposta dagli storici, per i codici e per i libri miniati del Medioevo e del Rinascimento, di tre metodi compositivi di concepire l'apparato illustrativo – simultaneo, monoscenico e ciclico; rispettivamente, la successione di un flusso continuo narrativo senza incorniciatura dei diversi episodi (sul modello ad esempio del fregio scultoreo della colonna Traiana a Roma), la scelta icastica di un attimo pregnante in una vignetta, la successione di diverse fasi dello stesso episodio in-

scritte in una sola vignetta²⁹. Se la critica ha sottolineato a più riprese l'analogia tra la scenografia teatrale e l'organizzazione compositiva delle immagini composte da Doré, è legittimo anche supporre che, in sintonia con le nuove tipologie di osservatore che stavano arrivando a definizione, l'incisore abbia recuperato, consapevolmente o meno, la logica della illustrazione simultanea, sia pure nel contesto strutturale della tradizione monoscenica che aveva egemonizzato gli apparati illustrativi con l'apparizione della stampa, ricorrendo ad una successione serrata di tavole che aderissero quanto più strettamente possibile al flusso testuale. Forse è qui, più ancora che nei modelli compositivi e nel taglio delle illuminazioni delle singole scene, che l'apparato illustrativo di Doré pre-sente il cinema; e forse non è estranea a questa innovazione dell'incisore di Strasburgo la diffusione, che si è visto avvenire nel corso dell'Ottocento, della possibilità di assistere alla visualizzazione del poema dantesco, come di altri classici della letteratura, tradotti in un flusso ininterrotto di immagini. Tra l'altro, il metodo compositivo simultaneo era stato adottato anche dallo stesso Dante nella descrizione ekfrastica del "visibile parlare" del terzo bassorilievo achiropita descritto nel Canto X del *Purgatorio* (vv. 73-96), quello che raffigura l'episodio della pietà dell'imperatore Traiano³⁰. Proprio la 'consumabilità' delle tavole di Doré, favorendone la divulgazione popolare, trasfor-

²⁹ Il testo capitale sulla storia della miniatura e le sue tipologie rimane K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex. A Study fo the Origins and Method of Text Illustration*, Princeton 1969².

³⁰ Per le fonti figurative del canto dantesco: PASQUINI, "Pigliare occhi... cit., pp. 90-100.



mò queste illustrazioni in un punto di non ritorno nella storia della visualizzazione delle fantasie dantesche, offrendone una versione diventata quasi immediatamente canonica – come si è visto, il lanteramista Robin avrebbe desiderato, soltanto due anni dopo la loro prima edizione, trasformarle in uno spettacolo di lanterna magica. Lo dimostra ‘a contrario’ il concorso bandito nel 1900 dagli editori fiorentini Alinari, che invitava gli artisti a proporre opere destinate ad una edizione illustrata della *Commedia*, che sarebbe stata pubblicata nel 1903, mentre nel 1901 si era tenuta l’esposizione pubblica delle opere partecipanti³¹. Se tutta la critica ha sottolineato l’eclettismo degli esiti di questo concorso, cui parteciparono artisti di generazioni e sensibilità diverse, che risultò una sorta di panoramica a larghissimo raggio delle molteplici tendenze compresenti all’epoca nella pittura italiana – dal tardo naturalismo di Giovanni Fattori, al simbolismo di Giorgio Kienerk e Galileo Chini, alle aperture novecentesche di Alberto Martini e Duilio Cambellotti – appare parimenti evidente, anche se implicita, l’intenzione primaria da parte di tutti i partecipanti di sottrarsi al modello egemonico di Doré per cercare nuove strade che innovassero l’iconografia dantesca, atteggiamento che si potrebbe forse interpretare anche come adeguamento al progetto di Vittorio Alinari di realizzare una edizione illustrata preziosa, e quindi non canonica, del poema. Quello che oggi salta agli occhi, rivedendo le opere presentate al concorso, è la dinamica tra primo piano e sfondo, priva della scansione di un campo intermedio, che caratterizza gli interventi degli artisti già proiettati verso il XX secolo per accentuare la monumentalità di alcune figure o paesaggi – anticipando un tipo di spazialità che sarebbe diventata tipica della cinematografia soltanto dopo le innovazioni tecniche ed espressive introdotte nel linguaggio filmico, nel 1914, da Giovanni Pastrone con *Cabiria*. Questo nuovo genere di problema-

tizzazione dello spazio dell’immagine si riconosce soprattutto nelle opere presentate dall’allora giovanissimo Cambellotti (che non a caso sarebbe stato coinvolto a più riprese, nella sua lunga carriera, nella scenografia cinematografica), come in quella per il XXXI Canto dell’*Inferno* o in quella per il XII Canto del *Purgatorio*³² – ma si possono considerare in questo senso anche quella di Adolfo Magrini per il III Canto e quella di Giorgio Kienerk per il XXXIX Canto dell’*Inferno*, o quella di Alberto Zardo per il VII Canto del *Paradiso*.

E poi, nel 1911, nella vicenda della visualizzazione della *Commedia* arrivò il cinema. In realtà era già arrivato da qualche anno. Notizie di film ispirati a episodi del poema si trovano già dal 1907, storie di Paolo e Francesca o del conte Ugolino, propaggini primocinematografiche di quel filone di dantismo feuilletonistico che sarebbe stato recuperato negli anni Quaranta del Novecento da registi come Raffaello Matarazzo e Riccardo Freda, protagonisti di quello che oggi i critici classificano come il filone melodrammatico della cinematografia italiana. E nel 1909 la casa di produzione Saffi-Comerio (diventata poi la Milano-Films) aveva realizzato *Saggi dell’Inferno dantesco*, i primi dieci canti, nucleo del successivo film del 1911, che avrebbe vinto nello stesso anno il primo Concorso internazionale di cinematografia tenuto a Milano. Al proposito è interessante segnalare che Jules Claretie, amministratore del parigino Théâtre Français, avendo assistito a Firenze ad una proiezione dei *Saggi*, avrebbe espresso un giudizio che sembra anticipare tutti gli elementi caratterizzanti il dibattito critico sul film successivo.

“Vision dantesque” dit l’affiche. Et l’affiche a raison. Pas un théâtre ne pourrait rendre avec cette affreuse intensité cette scène d’horreur. Gustave Doré avait tenté l’aventure (et qu’est devenu son tableau?). Le Cinématographe est victorieux ici de la peinture et du drame. L’instrument arrive à don-

³¹ Su questo concorso: *La Commedia Dipinta. I concorsi Alinari e il Simbolismo in Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, 12 dicembre 2002-15 marzo 2003, Roma 11 aprile-10 maggio 2003), a cura di C. Sisi, Firenze 2002.

³² D. DE ANGELIS, *Cambellotti e il cinema*, in *Il Museo Duilio Cambellotti a Latina*, a cura di F. Tetro, Roma 2002, pp. 263-276. Su *Cabiria* cfr. almeno, *Cabiria & Cabiria*, a cura di S. Alovio, A. Barbera, Torino-Milano 2006.

ner l'impression même des vers du poète – et quel poète! – alors que le pinceau et le décorateur et l'acteur ne le pourraient pas³³.

Ma il film del 1911 fu il primo tentativo di rendere cinematograficamente una intera cantica, invece di trarne uno spunto narrativo da sviluppare. Il sogno romantico di visualizzare la poesia sembrava trovare nel cinema, e *Inferno* poteva esserne la puntuale dimostrazione pratica, la compiuta realizzazione nella tradizione del *Gesamtkunstwerk*. Infatti – a partire dall'intervento della scrittrice Matilde Serao che, dopo aver assistito la sera del primo marzo 1911 alla prima del film a Napoli, al Teatro Mercadante, assieme ai più bei nomi della cultura del tempo, ne avrebbe scritto entusiasticamente sul quotidiano partenopeo *Il Giorno* – buona parte del dibattito dell'epoca avrebbe sottolineato l'analogia tra le inquadrature cinematografiche e le illustrazioni di Doré. Nelle parole della Serao, "Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il miglior commento grafico, al Divino Poema; questa cinematografia ha fatto rivivere l'opera di Doré"³⁴ (figg. 5-6). Si realizzava compiutamente un progetto culturale e commerciale iniziato nel 1908, quando la casa di produzione Pathé Frères aveva cercato di aprire al cinema nuove fette di mercato lanciando la formula del 'Film d'Art' (nome di un settore produttivo che passò velocemente a classificare un genere), presto importata in tutta Europa, rivolta a quel pubblico colto e borghese che non considerava il cinema un prodotto culturale dignitoso, realizzando soggetti tratti dalla letteratura e dalla storia con ambientazioni curate ispirate alla tradizione artistica, specialmente dalla pittura di storia e accademica ottocentesca³⁵.

Ma un altro motivo per l'*appel* esercitato dal film sul pubblico e sulla critica si deve riconoscere nell'abbondantissimo, accurato e di grandissima qualità, utilizzo di quelli che oggi si chiamano 'effetti speciali', e che al tempo si definivano

trucs, come li aveva battezzati il loro inventore e primo utilizzatore Georges Méliès³⁶ – componente sulla quale richiamò insistentemente l'attenzione la campagna pubblicitaria che ne preparò l'uscita, conciliando prestigio culturale e attrazione per il fantastico. Il cinema delle origini era infatti, e soprattutto dopo la conversione alla regia del prestigiatore Méliès, un cinema di *trucs* e di effetti meravigliosi, il cosiddetto "cinema delle attrazioni" come lo ha definito la critica più recente, che mirava ad attrarre un pubblico desideroso di essere stupefatto³⁷. Con la nascita del film d'arte, si cominciò a sottolineare, nella pubblicità, anche la seduzione delle scenografie e della sontuosità coreografica – prima che la nascita del divismo attoriale (che in Italia data al 1913, anno del film *Ma l'amor mio non muore!*, diretto da Mario Caserini e interpretato da Lyda Borelli, la prima *diva* italiana) modificasse radicalmente i modelli di consumo del pubblico cinematografico³⁸.

Il caso eccezionale di *Inferno* è quello in cui, per la prima volta, questi due generi cinematografici si coniugarono, combinando i caratteri delle *féeries* e del meraviglioso illusionistico del cinema dei baracconi con le ambizioni della cinematografia d'arte a proporsi, assimilandone i modelli, come prodotto culturale all'altezza di quelli tradizionali – quali teatro, letteratura, pittura e melodramma. Diventava possibile veder muovere, sia pure nella fantasmagoria della proiezione sullo schermo (Claretie avrebbe parlato di "fantôme cinématographique"), quello che Dante aveva immaginato e pure non aveva mai avuto un corpo fisico, miracolo reso possibile grazie all'impegno economico produttivo e alla ricchezza e qualità dei *trucs*. E anche in Italia iniziava la modernità.

³³ J. CLARETIE, *Dante cinématographie*, "Le Temps", 23 aprile 1909, ora in *Le cinéma: naissance d'un art, Premiers écrits (1895-1920)*, édition D. Banda, J. Moure, Paris 2008, p. 208.

³⁴ Cit. in *Cento anni fa...* cit., p. 16. In verità, sembrerebbe che i realizzatori del film abbiano tenuto d'occhio anche l'edizione del poema pubblicata da Alinari nel 1903, confrontando l'episodio dei "Giganti" con la tavola di Cambellotti per il Canto XXXI (che a sua volta sembrerebbe aver tenuto presente il disegno del Botticelli per lo stesso Canto – le illustrazioni botticelliane per il poema dantesco erano divenute di conoscenza pubblica dopo la loro acquisizione, nel 1882, da parte del Museo di Berlino), oppure il primissimo piano conclusivo su Lucifero con la tavola di Kierner per il Canto XXXIV. Per i disegni del Botticelli e le novità che l'artista introdusse nelle convenzioni dell'illustrazione dantesca (tra le quali la tecnica dello "sconfinamento", mediata dai codici miniati): *Dante visualizzato. Dante e Botticelli*, atti convegno (Potsdam-Berlino, 29-31 ottobre 2018), a cura di C. Klettke, Firenze 2001.

³⁵ G.P. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano 2004, pp. 21-42. La filiale italiana della società francese, "Film d'Arte", produsse nel 1910 una *Francesca da Rimini* per la direzione di Ugo Falena (la protagonista era Francesca Bertini), e una *Pia de' Tolomei* per la direzione di Gerolamo Lo Savio.

³⁶ G. MÉLIÈS, *Les vues cinématographiques – Causerie per Geo. Méliès*, in *Annuaire général et international de la Photographie*, Paris 1907, pp. 363-392, ora in *Le cinéma: naissance...* cit., pp. 104-107.

³⁷ A. GAUDREULT, *Il cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Milano 2004. Per la biografia di Méliès: M. MALTHÈTE-MÉLIÈS, *Méliès l'enchanteur*, Paris 1985.

³⁸ Per qualche notizia sui modelli pubblicitari del cinema muto italiano: R. REDI, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Roma-Venezia 1999, pp. 135-139. Per il sistema divistico ai tempi del muto: C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia 2007, pp. 15-77. Per il film di Caserini e la figura di Lydia Borelli all'origine del divismo italiano: S. DAGNA, *Ma l'amor mio non muore! (Mario Caserini, 1913). La diva e l'arte di comporre lo spazio*, Milano-Udine 2014.

“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 tradata 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-



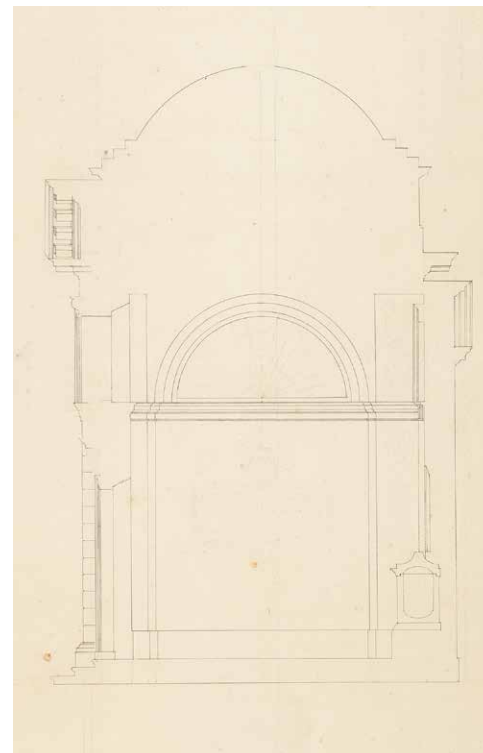
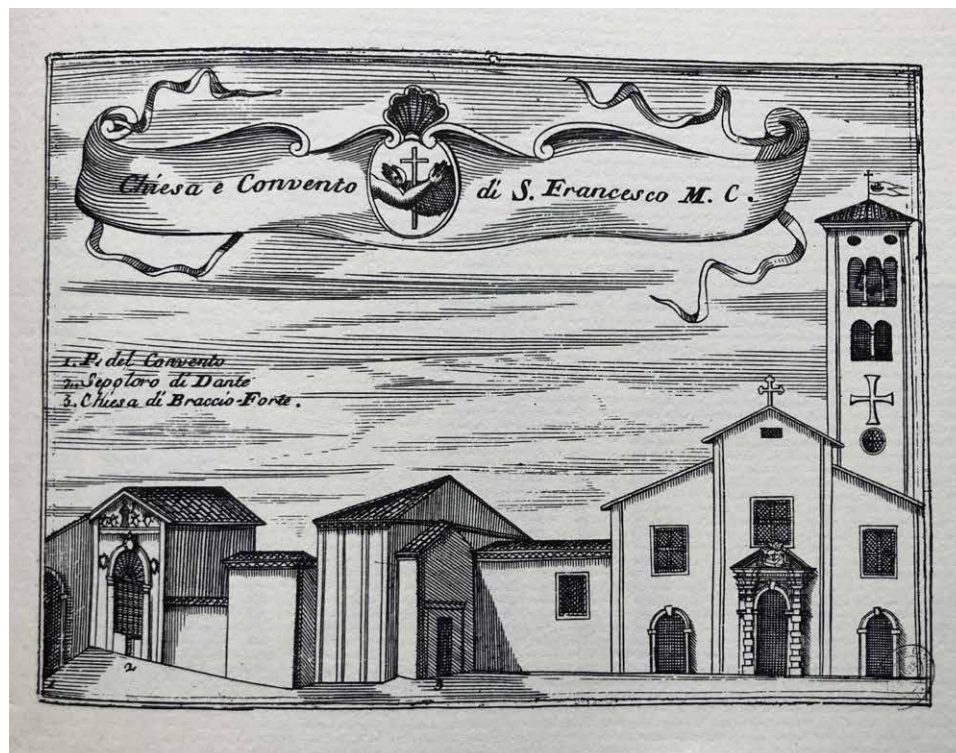
VIRTUTI
ET
HONORI



OPETRI
COM
PER
DI

S · V · F ·
IVR A MONARCHIAE SVPEROS PHLEGETONTA LACVSQ;
IVSTRANDO CICINI VOLVERVNT FATA QVOVSQVE
SED QVIA PARS CESSIT MELIORIBVS HOSPITA CASTRIS
ACTOREM QVE SVVM PETIT FELICIOR ASTRIS
HIC CLAVDOR DANTE PATRIS EX TORRIS 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 cultura 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, chiostri 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.

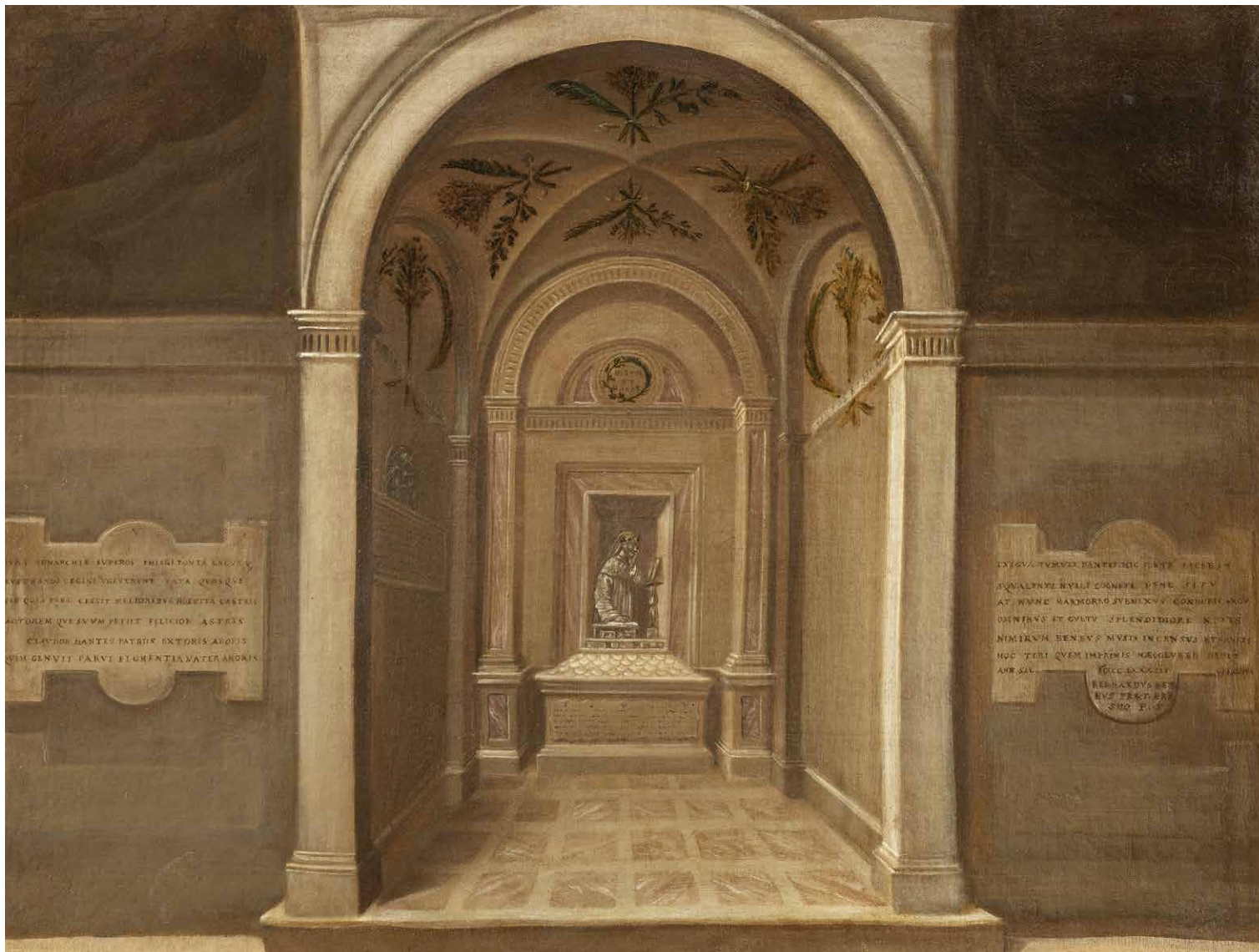
⁹ Sulla cappella, RICCI, *L'ultimo rifugio...* cit., pp. 313-314. Sul monumento: D. PINCUS, *La tomba di Dante a Ravenna: le epigrafi e la loro storia. Pietro Lombardo, Bernardo Bembo, il cardinale Domenico Maria Corsi, il cardinale Luigi Valenti Gonzaga e Dante, in I Lombardo architettura e scultura 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, ardo 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, *Lettre inédite 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-

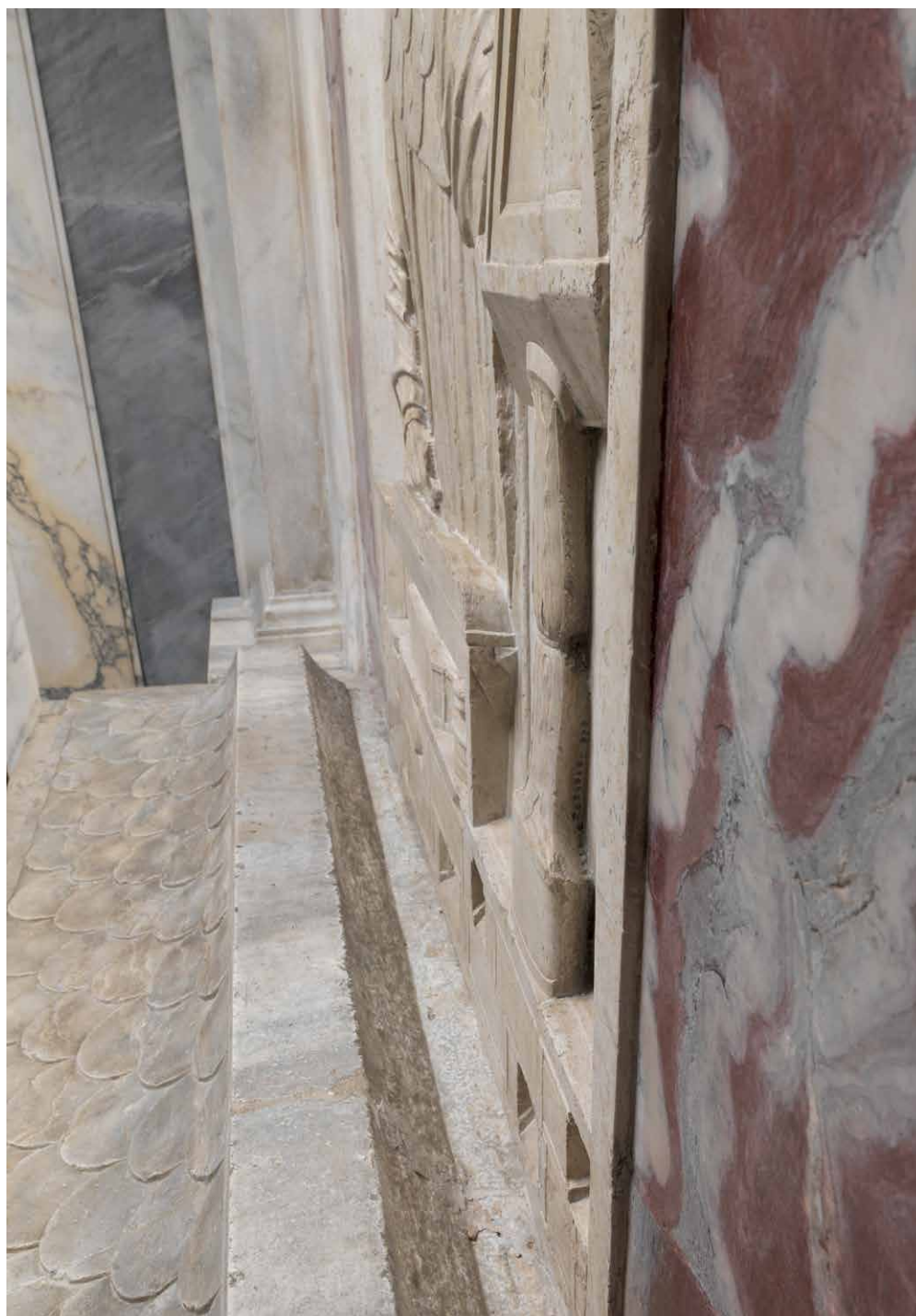


Fig. 4 Ignoto del secolo XVIII, Il sacello di Dante, olio su tela (Firenze, collezione privata).

Fig. 5 P. Lombardo, Monumento a Dante Alighieri, Ravenna, chiostri 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 inchiostrò 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.

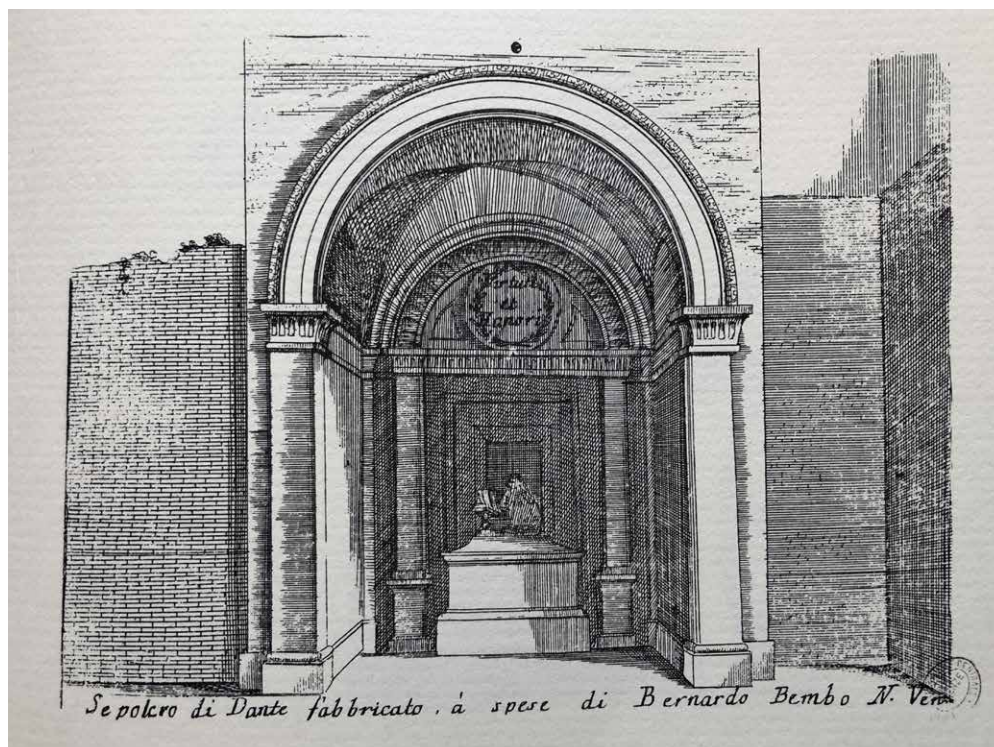
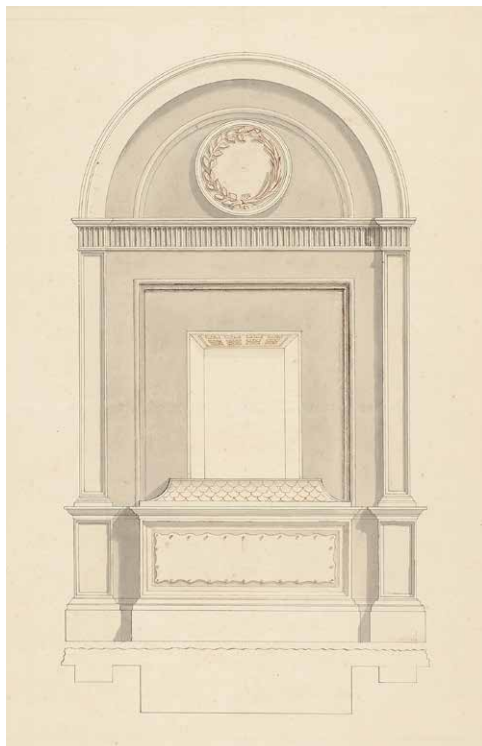
²² La notizia è riportata in A. TARLAZZI, *Memorie sacre di Ravenna scritte dal sacerdote Antonio Tarlazzi in continuazione di quelle pubblicate dal canonico Girolamo Fabri*, Ravenna 1852, p. 214; l'erudito aggiunge anche, nel medesimo passo: “Onde nel 1780 a tutte sue spese [del cardinal Valenti Gonzaga], 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 fabricato 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.

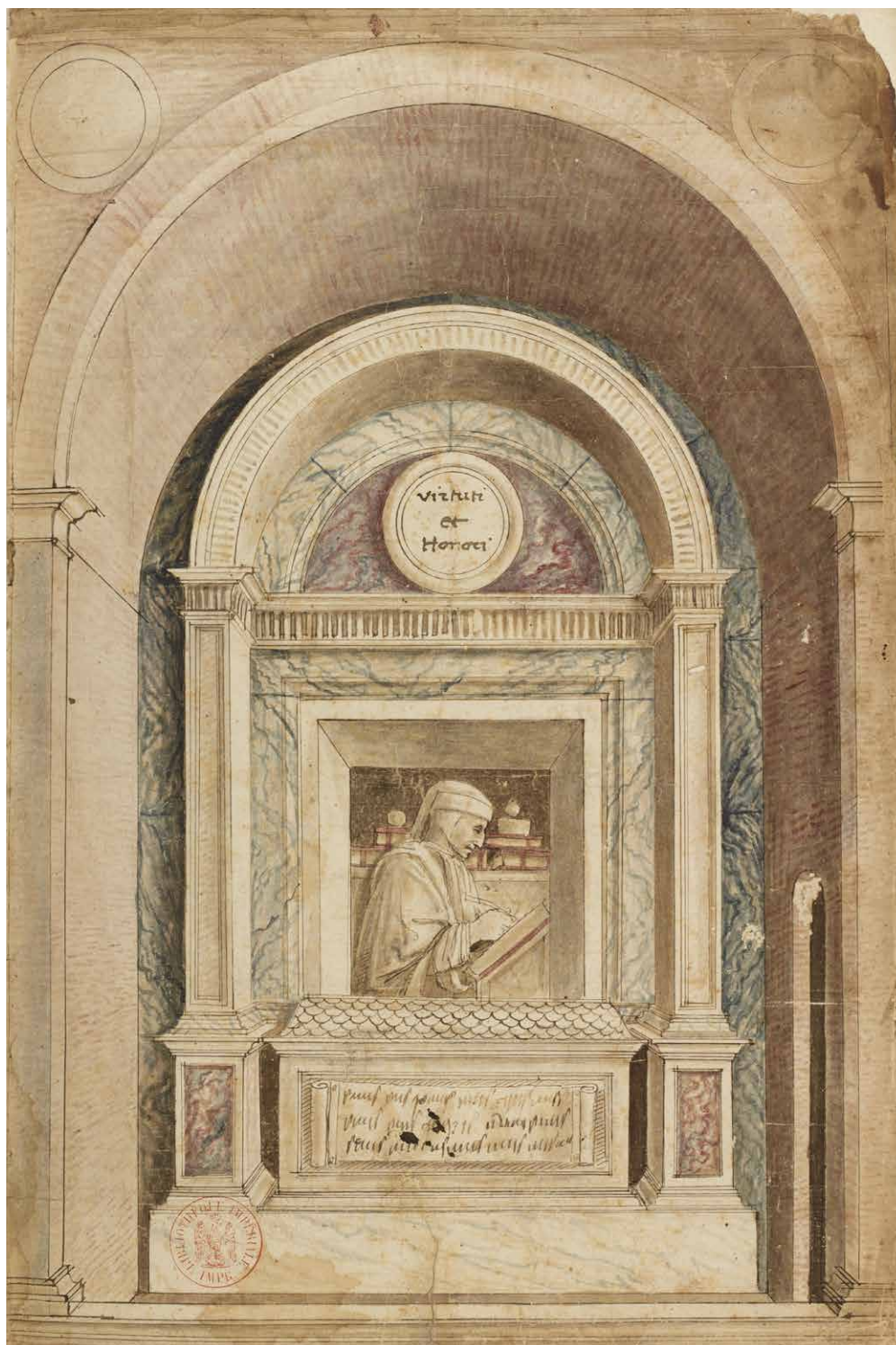


Fig. 6 C. Morigia, *Veduta frontale del sacello dantesco*, 1779-1781, inchiostro e acquerello su carta, 1779-1780 (Ravenna, Biblioteca Classense, 82.6 A. XX. 42\4).

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

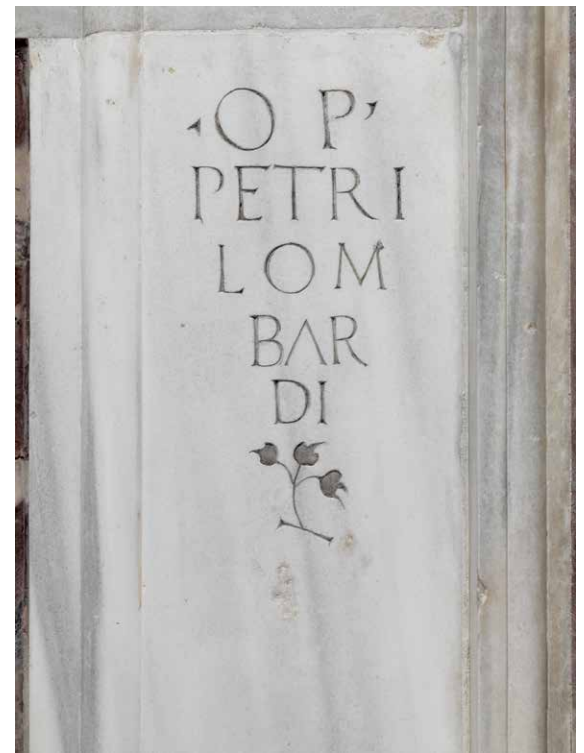
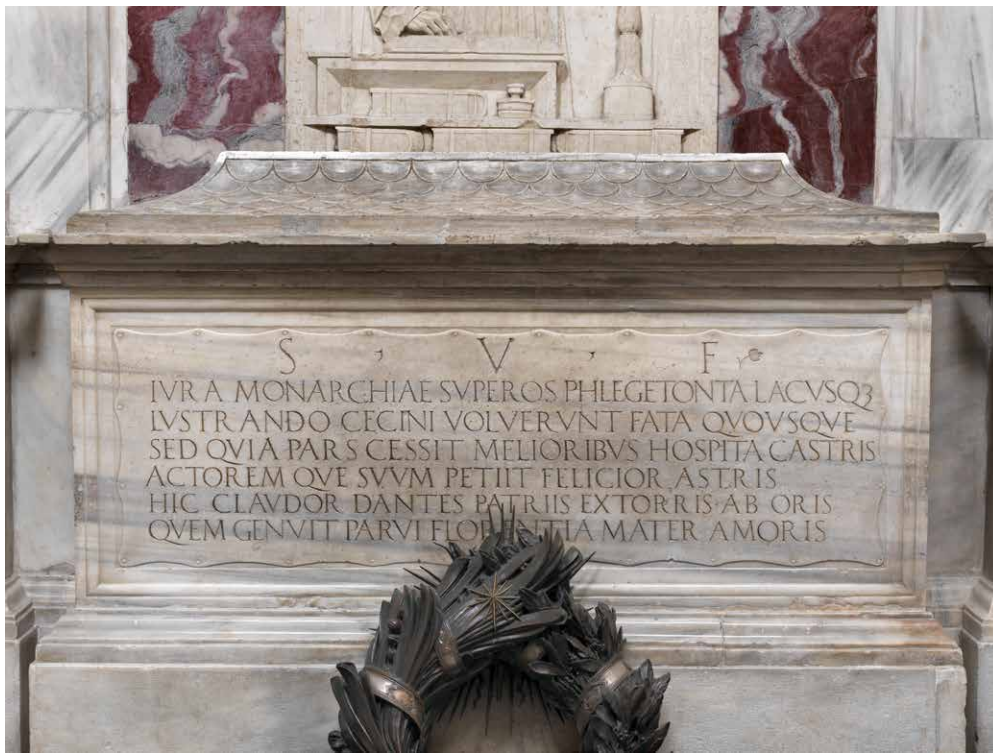
Fig. 8 Bottega dei Lombardo (Pietro e Tullio), *progetto grafico del monumento dantesco*, matita, penna acquerello e colori su carta, 1482 (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés.Yd.17)

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 emerge 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, chiostrì francescani, 1483. Particolare dell'epigrafe (foto Archivio Magliani-Piovan, Padova).

Fig. 10 P. Lombardo, Monumento a Dante Alighieri, Ravenna, chiostrì 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 Siccio 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.

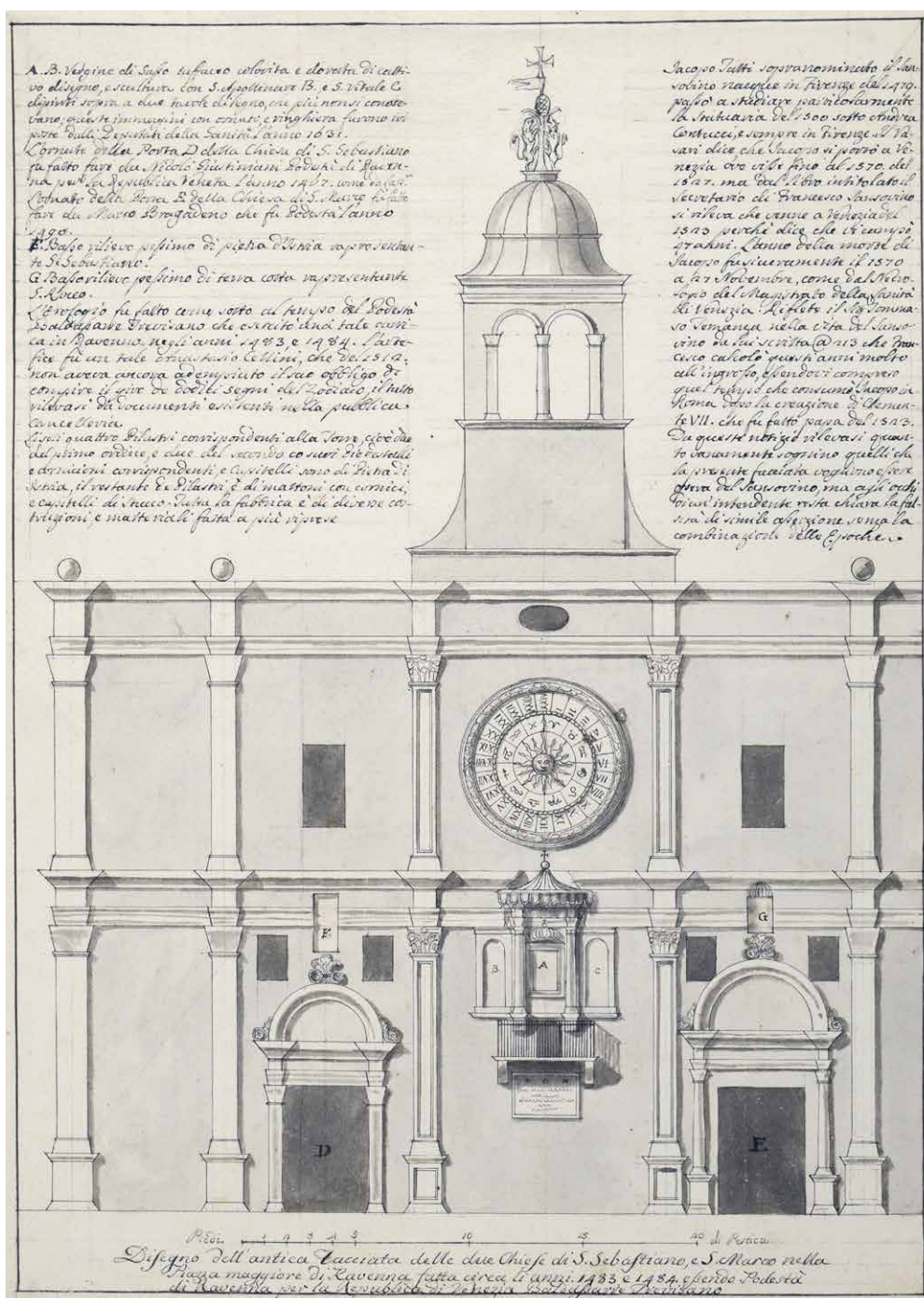
Come si è già accennato, Pietro Lombardo nello stesso 1483 datava e apponeva il suo nome alla colonna del Leone marciano nella piazza di Ra-

Fig. 12 P. Lombardo, *Monumento a Dante Alighieri*, Ravenna, chiostrii 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 chioschi 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.

RAVENNE DE LA ZONA DANTESCA À LA ZONA DEL SILENZIO

Based on archival material and the available bibliography, this article traces the complex history of the area surrounding the tomb of Dante Alighieri and the Basilica of San Francesco in Ravenna. It focuses on the period running from the commemorations of the sixth centenary of Dante's birth in 1865 to the inauguration of the Zona del silenzio in 1936. The end of the 19th century was marked by the failure of important monumental projects. The sixth centenary of Dante's death in 1921 was the first important phase of transformation, seeking to recreate the appearance of a medieval past. Subsequently, during the Fascist period, several projects, notably those by Giulio Ulisse Arata and Gustavo Giovannoni, attempted to extend the intervention to the urban scale, which, through aborted projects and partial realisations, led to the creation of the Zona del Silenzio. Through the interplay of local and national actors and the key role of Corrado Ricci, the article analyses the difficulties of developing an area that symbolically embodies Italy's tribute to the national poet.

L'histoire complexe de la zone située à Ravenne autour de la tombe de Dante Alighieri et de la basilique San Francesco s'est écrite au rythme des célébrations successives du poète. L'actuelle *zona del silenzio* (fig. 2) est le fruit d'accumulation de projets avortés et de réalisations partielles qui ont fini par incarner symboliquement l'hommage rendu par l'Italie au poète national; c'est dans ce lieu qu'en septembre 2021 se clôture le septième centenaire de la mort de Dante Alighieri.

Bien que parfois méprisée¹, l'histoire architecturale et urbaine de cette Ravenne 'mineure' – en comparaison de la célébrité mondiale et quelque peu étouffante des monuments paléochrétiens – a suscité régulièrement l'intérêt des chercheurs². Il faut dire que la documentation abonde pour reconstruire cette histoire. L'intervention concomitante et parfois conflictuelle du pouvoir local et du pouvoir central tout comme des autorités civiles et religieuses peut être retracée dans diverses sources archivistiques. Par ailleurs, le rôle fondamental joué par l'historien de l'art ravennate Corrado Ricci pendant près de quarante ans, et dans une moindre mesure celui de Gustavo Giovannoni au cours des années 1920, fournit une documentation copieuse et subjective grâce à leurs archives conservées auprès de la Biblioteca Classense et du Centro di Studi per la Storia dell'Architettura à Rome.

À partir d'une partie de ces sources archivistiques et de la bibliographie disponible, il s'agira dans cet article de relater la formation de la *zona del silenzio* depuis les commémorations du sixième centenaire de la naissance de Dante en 1865 jusqu'à son inauguration en 1936, tant dans les réalisations que dans les nombreux projets restés sur le papier. Lieu de mémoire intentionnel du Royaume d'Italie, la *zona dantesca* incarne à l'échelle urbaine, davantage que monumentale, "la connessione celebrativa che si aveva patriotticamente intenzione di instaurare tra culto della memoria letteraria, architettura e politica"³.

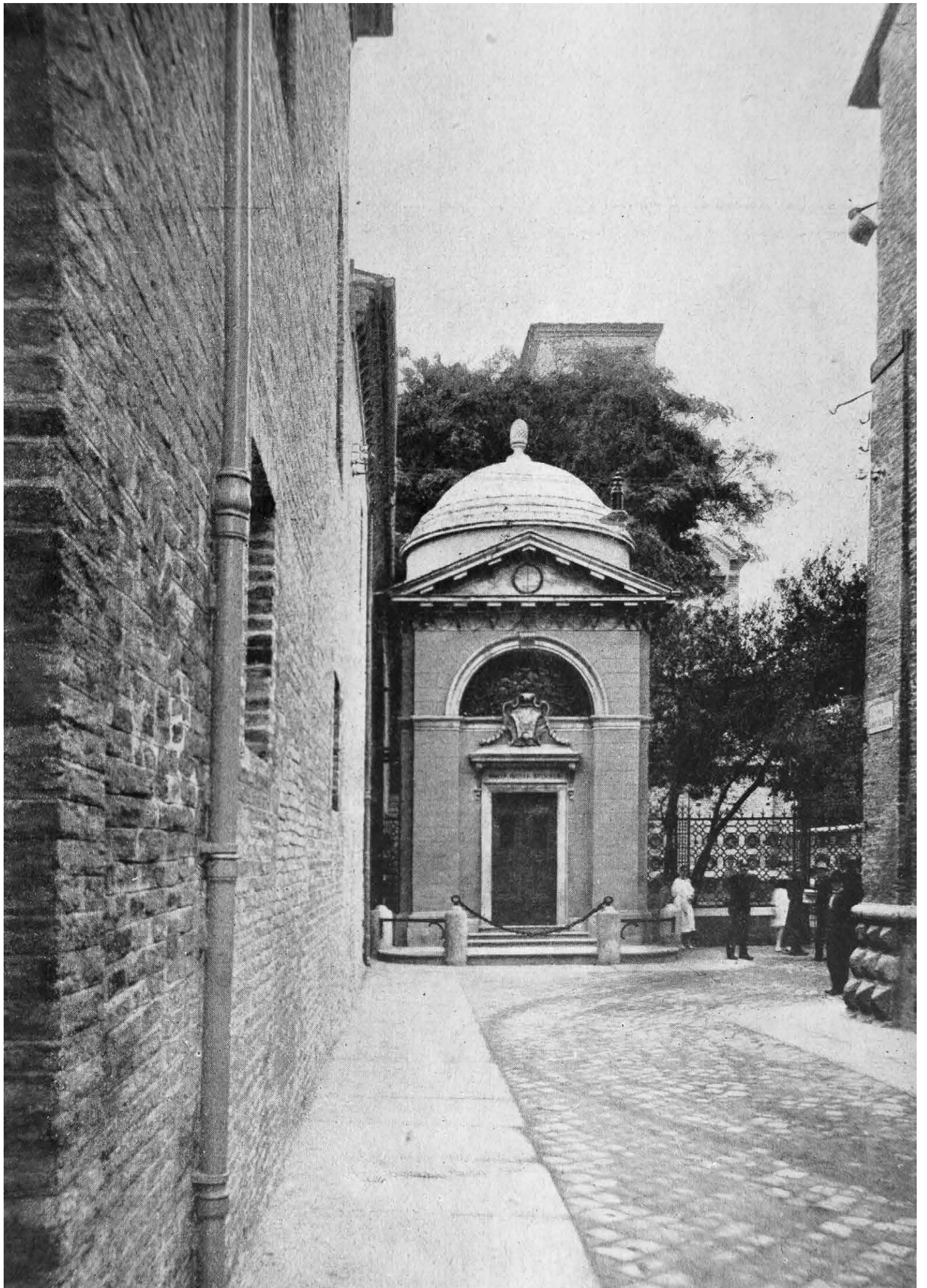
Les pérégrinations des os de Dante

Dans la nuit du 13 au 14 septembre 1321, Dante Alighieri meurt en exil à Ravenne. Après des funérailles célébrées dans la basilique San Francesco, édifice remontant au V^e siècle et devenue franciscaine depuis 1261, la dépouille mortuaire du poète est enfermée dans un sarcophage de pierre disposé dans le cimetière situé au nord de l'église en l'attente d'une tombe monumentale qui ne voit pas le jour⁴. En 1483, peu de temps après la construction de la chapelle de Bracciaforte, le sculpteur Pietro Lombardo réalise afin d'accueillir le sarcophage un petit édifice orné d'un bas-relief représentant le poète.

Au début du XVI^e siècle, la conservation des ossements de Dante devient un enjeu symbolique

à l'échelle de la péninsule italienne. En 1519, le pape Léon X Médicis concède aux Florentins le transfert de la dépouille du poète. Mais les moines franciscains anticipent la venue de la délégation florentine et transfèrent en secret les os du poète dans le monastère attenant. L'emploi du terme de "translation" ("translatare") dans les échanges entre les membres de la Sacra Accademia Medicea et Léon X pour désigner le transfert de la dépouille de Dante suggère pour la première fois le statut quasi canonique attribué au poète, dimension religieuse du culte dantesque qui deviendra flagrante au moment de l'unification⁵. Désormais relique, la dépouille du poète attire les convoitises et oppose pour longtemps Florence et Ravenne, respectivement lieu de naissance et dernier refuge du poète. Pourtant, les ossements cachés dans un mur et enfermés dans un nouveau cercueil de bois en 1677 sauront se faire oublier jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

Ainsi, à la fin du XVIII^e siècle, la modeste tombe néoclassique construite par l'architecte ravennate Camillo Morigia sur commission du cardinal légat Valenti Gonzaga n'est en fait qu'un cénotaphe⁶ (fig. 1). Les os sont à nouveau déplacés en 1810 par les Frères mineurs alors que les édits napoléoniens les contraignent à abandonner le monastère. Cachés cette fois-ci dans un mur reliant la chapelle de Bracciaforte à l'église, ils sont



pagina 131

Fig. 1 C. Morigia, *Sépulcre de Dante*, Ravenne, vers 1921 (d'après *Il secentenario della morte di Dante... cit.*, p. 51).

Fig. 2 Plan actuel de la zone del silenzio de Ravenna (base cartographique OpenStreetMap; traitement T. Renard).

finaleme nt redécouverts par hasard en 1865, et présentés au public dans un cercueil vitré durant les festivités du sixième centenaire de la naissance du poète⁷. À cette occasion, les ossements sont déplacés à l'intérieur du petit temple de Morigia où ils sont encore aujourd'hui conservés, malgré de nouvelles tentatives de la ville de Florence de les récupérer en 1865 et 1921 et deux années passées sous terre en 1944-1945 pour les protéger des bombardements.

L'ère des projets monumentaux

L'immense émotion suscitée par la localisation des ossements du poète et leur exposition au public en 1865 marque le véritable coup de départ de l'aménagement architectural et urbain de la zone. Depuis sa "redécouverte" à la fin du XVIII^e siècle, non seulement Dante Alighieri est considéré comme le plus grand poète italien, mais sa fortune critique suivant un sillon parallèle au Risorgimento le conduit au rang de poète national, symbole du génie italien et d'un pays unifié tant politiquement que linguistiquement et culturellement⁸. Avec la mise à jour du squelette de Dante, la zone située autour de la basilique San Francesco peut donc prétendre à devenir le sanctuaire du poète considéré par beaucoup comme le père de la jeune nation. Participant de la liturgie laïque des grands hommes de la nation, la *zona dantesca* de Ravenne semble jouer au moment de l'unification un rôle similaire à l'église Santa Croce de Florence, panthéon des gloires italiennes, devant laquelle est érigée en 1865 une statue de Dante d'Enrico Pazzi prolongeant dans la place publique le cénotaphe de Stefano Ricci (1830)⁹. L'aura de la présence des ossements du poète dans ce climat de dantophilie nationaliste ne peut que susciter d'extravagants projets monumentaux, d'autant que le petit temple de Morigia apparaît aux yeux de beaucoup inadéquat à l'importance du poète. Pour Corrado Ricci,

nell'insieme, il tempietto è grazioso, ma non s'accorda con l'austerità del vicino sepolcreto e della vicina chiesa. Anzi, più che del grande e severo poeta dei severi regni d'oltretomba, sembrerebbe il sepolcro di qualche arcade mellifluo e cortigiano, e se si vuole, di Corilla Olimpica, starebbe meglio in mezzo a un parco tra i mirti e i salici piangenti¹⁰.

Ces projets monumentaux n'ayant jamais vu le jour peuvent se résumer à deux types d'interventions typiques du XIX^e siècle: isoler la tombe ou la remplacer par un édifice plus grand et orné de matériaux plus nobles¹¹.

Avant même l'identification de la dépouille du poète, l'ingénieur Lodovico Nabruzzi avait envisagé en 1845 d'isoler le sépulcre de Dante au centre d'un hémicycle entraînant la destruction d'une grande partie du cloître¹². Ce projet d'isolement de la tombe est repris en 1864 par un groupe de conseillers communaux qui réussit à réunir une pétition d'un millier de citoyens et en confie l'exécution à l'ingénieur communal Romolo Conti¹³. Dans les grandes lignes, le projet consiste non seulement à détruire la tombe de Morigia, mais aussi les édifices situés aux alentours, notamment le quadrilatère de Bracciaforte, et à prolonger la via Porziolo (aujourd'hui Francesco Negri) jusqu'à la via Dante en supprimant une partie des cloîtres franciscains. En 1865, ce n'est que le manque de temps et d'argent qui sauve les cloîtres et Braccioforte. Malgré une opposition de plus en plus forte, l'idée d'isoler la tombe par un système de percées n'en est pas moins reproposée lors des célébrations de 1908 et de 1921¹⁴.

Le projet de remplacer la tombe par un monument grandiose, mais se réduisant pour l'essentiel à sa dimension symbolique et célébrative, reste également lettre morte¹⁵. Ainsi, l'artisan Luigi Falchetti imagine un temple monumental de cent mètres de haut tandis que l'ingénieur Antonio Linari propose en 1908 d'englober celui de Morigia dans une imposante structure de

¹ Pour Marco Dezzi Bardeschi, la *zona dantesca* est une "divertente e ingenua isola di 'monumenti' infedeli, tutti allegramente rinnovati": M. DEZZI BARDESCHI, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, Milano 1991, p. 339.

² Il faut signaler la tentative d'un des acteurs majeurs de cette histoire d'en résumer les étapes: G. MESINI, *La Tomba e le ossa di Dante*, Ravenna 1965. Pour la suite, citons principalement: G. RAVALDINI, *Largo Firenze e la "Zona Dantesca": progetti vecchi e nuovi*, Ravenna 1983; F. MOSCHINI, *Largo Firenze e la Zona dantesca. Dalle "tonalità sospese" al progetto urbano*, in *La zona Dantesca e Largo Firenze: 60 anni di progetti*, a cura di id., Ravenna 1988, pp. 7-20; N. LOMBARDINI, *La sistemazione della zona dantesca. Un'opera "morale" di Corrado Ricci*, "Ravenna Studi e Ricerche", 1, 1994, 1, pp. 264-284; M.G. BENINI, *Luoghi danteschi: la Basilica di S. Francesco e la Zona del silenzio a Ravenna*, Ravenna 2003; *Arata e Ravenna. Opere e progetti nella città di Corrado Ricci*, a cura di P. Bolzani, Ravenna 2008; F. MANGONE, *Il progetto del Silenzio. Giovanni e la zona dantesca di Ravenna*, "Bollettino del centro di studi per la storia dell'architettura", 2017, 1, pp. 107-120.

³ B. TOBIA, *Una cultura per la nuova Italia*, in *Storia d'Italia*, a cura di G. Sabbatucci, V. Vidotto, II (*Il nuovo Stato e la società civile: 1861-1887*), Roma-Bari 1995, p. 503.

⁴ *Il secentenario della morte di Dante, 1321-1921: celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre città Ravenna-Firenze-Roma*, Roma-Milano-Venezia 1928, pp. 125-126. Selon Corrado Ricci "il sepolcro di Dante non mutò, in sostanza, mai di posto", C. RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante*, Milano 1921 (prima ed. Milano 1891), p. 326.

⁵ G.P. RAFFA, *Dante's bones: how a poet invented Italy*, Cambridge-London 2020, pp. 60-63.

⁶ N. PIRAZZOLI, P. FABBRI, *Camillo Morigia, 1743-1795. Architettura e riformismo nelle legazioni*, Ravenna 1976.

⁷ Pour une histoire détaillée de la redécouverte des os de Dante, voir RICCI, *L'ultimo rifugio... cit.*, pp. 406-456.

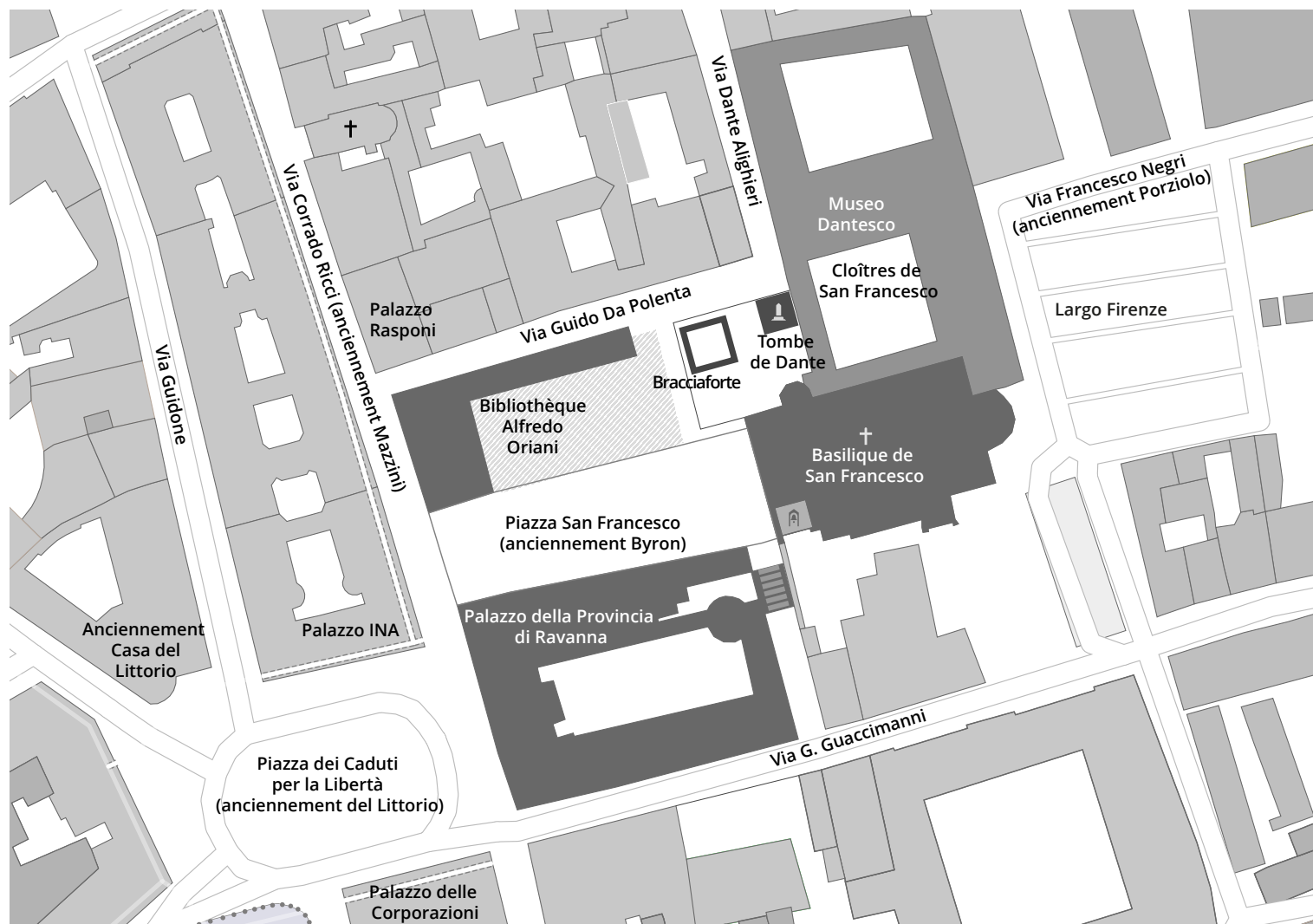
⁸ De nombreuses études ont porté sur les différents aspects de la réception de Dante dans le long XIX^e siècle depuis: C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, pp. 255-303; pour une bibliographie plus complète nous nous permettons de renvoyer à T. RENARD, *Dantomania, Restauration architecturale et construction de l'unité italienne (1861-1921)*, Rennes 2019.

⁹ B. TOBIA, *La statuarìa dantesca nell'Italia liberale: tradizione, identità e culto nazionale*, "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée", CIX, 1997, 1, pp. 75-87.

¹⁰ RICCI, *L'ultimo rifugio... cit.*, p. 316.

¹¹ Ricci écrit en avoir compté au moins une douzaine de propositions, C. RICCI, *La zona dantesca in Ravenna*, "Il Resto del Carlino", 7 septembre 1933.

¹² RAVALDINI, *Largo Firenze... cit.*, p. 17.



plan circulaire surplombée par une colonnade supportant un vaste globe. Ces projets

manifestano un vuoto progettuale solamente mascherato dagli eccessi simbolici e retorici che lo accompagnano, rispetto ai quali diviene senz'altro preferibile la sobria compostezza dell'opera del Morigia, che gli ha permesso di conquistarsi un posto di dignitoso rispetto nella storia della città, oltre che in quella della disciplina¹⁶.

1921, l'invention du passé

La zone dantesque prend forme et réalité pour la première fois à l'occasion du sixième centenaire de la mort de Dante en 1921. La célébration ravennate s'insère dans le cadre d'un vaste programme promu par le gouvernement dès 1913 et qui, s'éloignant de la 'statuomanie' du XIX^e siècle, désigne la restauration de monuments anciens comme le meilleur outil pour célébrer le poète¹⁷. L'ensemble des célébrations nationales financées par le gouvernement grâce à une loi spécifique est orchestré par Corrado Ricci, directeur général des antiquités et

beaux-arts jusqu'en 1919. Pour ce *dilettante* incontournable de la culture italienne du premier tiers du XX^e siècle, l'affaire revêt une importance toute particulière en se situant au croisement de deux de ses préoccupations principales: les monuments de Ravenne et le culte de Dante¹⁸. Bien que vivant à Rome, Ricci suit de près les travaux réalisés à Ravenne et dirigés sur place d'abord par Giuseppe Gerola puis par l'architecte milanais Ambrogio Annoni qu'il est allé chercher auprès de Luca Beltrami et Gaetano Moretti pour occuper le poste de surintendant des monuments¹⁹.

Principal chantier des commémorations de 1921 à Ravenne, la restauration de la basilique San Francesco est à l'origine même de l'idée de commémorer Dante par le monument ancien²⁰. Entièrement restructurée par l'architecte ravennate Guglielmo Zumaglini dans les années 1790, l'église se présente en 1918 comme un édifice lumineux aux élégantes décorations de stucs clairs et aux motifs de festons et de médaillons (fig. 3). En éliminant les décorations du

¹³ S. MURATORI, *L'isolamento del sepolcro di Dante*, Ravenna 1918, p. I.

¹⁴ En 1908 un rassemblement des villes irrédentes a lieu autour de la tombe du poète: "A Ravenna ogni volta che ci si prepara a qualche celebrazione dantesca, torna in scena l'idea fatta – e perciò non discussa – dell'isolamento del tempio di Dante. E come un cliché che si adopera in tutte le occasioni", *ibidem*.

¹⁵ De même que pour la quête d'un style national en architecture dans le dernier tiers du XIX^e siècle, se joue ici la difficulté à déterminer un vocabulaire architectural adéquate à l'emphase nationaliste sans tomber dans la pompe grandiloquente.

¹⁶ MOSCHINI, *Largo Firenze...* cit., p. 10.

¹⁷ RENARD, *Dantomania...* cit.

¹⁸ Cette focalisation ressort nettement de la façon dont il a organisé ses archives, avec l'imposant *Carteggio monumenti* (de Ravenne) ou encore les 5 volumes de correspondances consacrés au *Centenario dantesco*.

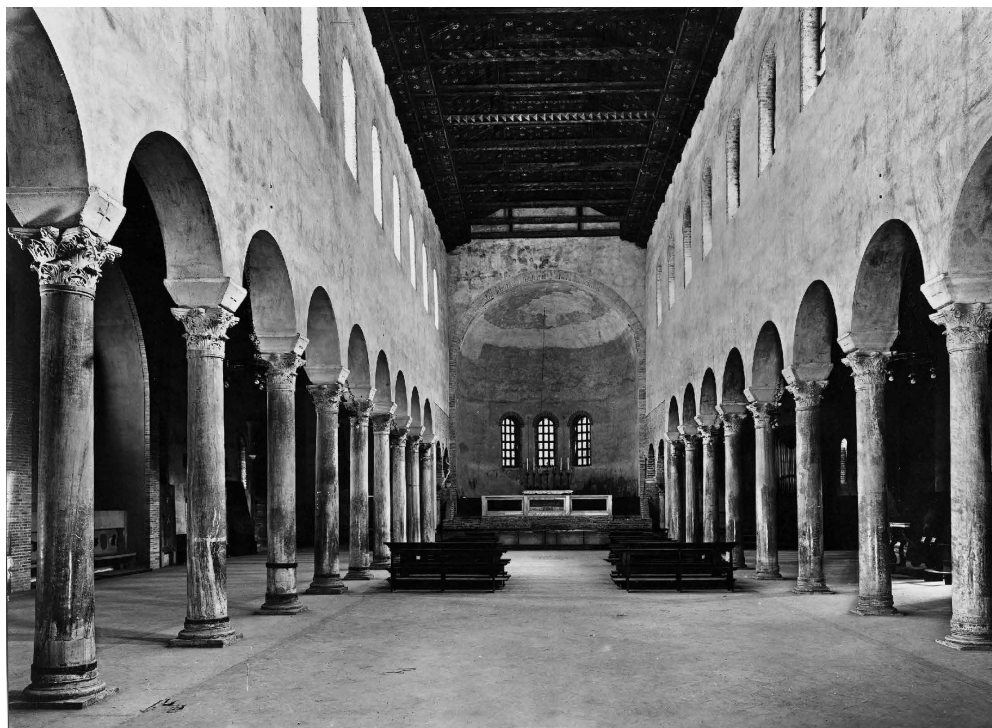
¹⁹ En 1897, Ravenne constitue le laboratoire du système des surintendances d'Italie avec Ricci à sa tête. Au XX^e siècle et jusqu'à sa mort en 1934, bien que résident à Rome, le Ravennate garde un contrôle serré sur l'activité de la surintendance et des hommes (Giuseppe Gerola puis Ambrogio Annoni) qu'il place à sa tête. RENARD, *Dantomnia...* cit., pp.187-193.

²⁰ L'idée est attribuée à Giovanni Mesini, "le prêtre de Dante", qui dès 1912 avait souhaité faire revivre l'église des funérailles du poète. G. MESINI, *Memorie del Centenario Dantesco (1921) e di altre opere dantesche*, Ravenna 1959.

²¹ "Si cercava Dante; si voleva «la chiesa di Dante» [...] c'era nel corso dei lavori, come un'aspettazione di miracolo. La più piccola scoperta provocava suggestioni formidabili". S. MURATORI, *La chiesa dei funerali di Dante. S. Francesco in Ravenna*, "Rassegna d'Arte Antica e Moderna", 21, 1921, pp. 298-314: 298.

Fig. 3 Église de San Francesco, Ravenne. Intérieur avant les restaurations de 1918-1921 (BCR, Fonds Mazzotti, FOT 13698).

Fig. 4 Église de San Francesco, Ravenne. Intérieur après les restaurations de 1918-1921, 1927 (BCR, Fonds Mazzotti, FOT 16272).



XVIII^e siècle, ce chantier cherche à faire surgir l'atmosphère des obsèques du poète, à laquelle ne peut convenir que l'image d'une architecture simple, sévère et austère²¹. Dans l'expectative et l'excitation du chantier, la restauration prend la forme d'une fouille archéologique où, sous les couches successives d'enduits, doivent émerger Dante et son église. Pourtant, sous le vocable de la restauration (*ripristino*) et derrière l'idée de débarrasser la basilique de son "triste voile baroque"²², les travaux se résument surtout à supprimer les transformations résultant des travaux du XVII^e et surtout du XVIII^e siècle et à essayer

de fonder un tout harmonieux, bien qu'hybride. Au final, les travaux contribuent à inventer un nouvel état historique évoquant imparfaitement l'image de l'architecture du XIII^e siècle (fig. 4). Le culte rendu à Dante et l'image de cette architecture néomédiévale intemporelle s'étendent au-delà de l'église à l'ensemble de l'aire adjacente qui devient alors sous le nom de *zona dantesca* le véritable sanctuaire du poète (fig. 5). Si la question du remplacement de la tombe se pose à nouveau, Ricci pèse de tout son poids pour l'écartier, car, selon lui, l'inadéquation architecturale du temple est compensée par l'au-

²² A. ANNONI, *Restauri di monumenti e sistemazione di opere d'arte per il centenario dantesco*, "Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione", VII, 1922, p. 337.

²³ "Oramai storicamente consacrata come un'ara, e resa più venerabile per gli omaggi degli spiriti magni della Nazione che vi s'inclinarono", *Il secentenario della morte di Dante...* cit., p. 129. Ricci mentionne notamment les visites de: Foscolo, Leopardi, Garibaldi, Alfieri, Byron, Pio IX ou encore Victor-Emmanuel III. Ricci, *L'ultimo rifugio...* cit., pp. 385-388.

²⁴ Les transformations sont mises en œuvre par Ludovico Pogliaghi et Ambrogio Annoni.

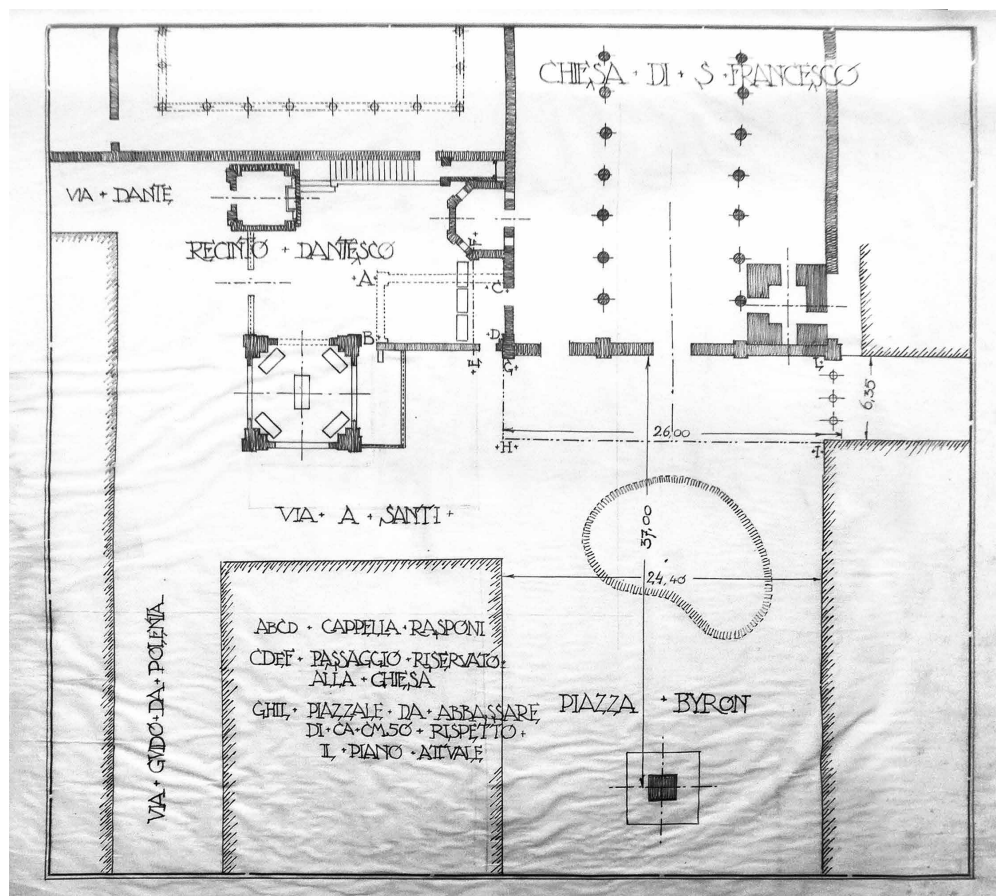


Fig. 5 Projets d'aménagement de la zone dantesque, 1872 (SABAPRA, Archivio disegni, 1872).

ra des célébrations et des visiteurs prestigieux²³. On préfère donc conserver la tombe de Morigia en tentant de 'l'anoblir', ce qui signifie la rendre plus solennelle par l'emploi de matériaux précieux²⁴. L'artiste vénitien Umberto Bellotto conçoit une grille de fer forgé qui délimite la zone dantesque entre Braccioforte à l'ouest, la tombe au nord, le mur extérieur du couvent à l'est et le collatéral de l'église au sud.

À l'intérieur de cette enceinte, on érige contre la façade du cloître un petit escalier au sommet duquel prend place une cloche dessinée par Duilio Cambellotti et financée par les communes d'Italie²⁵. Le son de cette cloche qui résonne encore tous les soirs de treize coups associe littérairement au lieu l'image du poète en exil par l'évocation des deux premiers tercets du huitième chant du Purgatoire²⁶. Derrière cette cloche, au premier étage du cloître sud, est aménagée un petit *museo dantesco* composé d'un ensemble de vestiges des célébrations dédiées au poète depuis la fin du XVIII^e siècle. Œuvre de propagande au sein duquel on pénètre sous le signe de l'Italie unifiée (la cloche des communes), ce musée perpétue, au-delà des commémorations, le lien associant le culte de Dante et les célébrations politiques de l'Italie unifiée.

L'ensemble constitué par ce cloître, la tombe de Dante, l'enceinte de Braccioforte, le musée dantesque, la basilique San Francesco et la vaste place Byron (actuellement San Francesco) compose ce qui est rapidement appelé la zone dantesque de Ravenne. Cet *ara danctis* jouit de la légitimité de Dante et des célèbres protagonistes du Risorgimento l'ayant visité pour devenir une forme alternative d'*altare della Patria*. À l'emphase rhétorique et au gigantisme commémoratif du monument romain de Sacconi, la modeste tombe de Ravenne oppose le silence du recueillement et la sévérité du visage du poète. Ces caractères revendiqués par l'ensemble des travaux architecturaux du centenaire se traduisent dans une architecture de briques aux vastes masses murales débarrassées des couches d'enduit et qui évoquent tout à la fois l'architecture romane et communale d'Italie centrale dans un néo-médiévalisme sans référence historique précise. Cette identité visuelle a perduré au-delà de l'agitation des défilés, des banquets et des discours pour s'imposer de façon plus profonde comme la véritable image de ces monuments²⁷. Mais le projet d'ensemble pour faire de cette zone un sanctuaire de la nouvelle Italie échoue du fait de l'impossibilité de l'isoler en la rendant piétonne²⁸.

²³ R. BONFATTI, *Le "campane di Dante": una microstoria delle celebrazioni dantesche ravennati del 1921*, "Bollettino dantesco", 5, 2016, pp. 129-152.

²⁶ *Purg.*, VIII, 1-6: "Era già l'ora che volge il disio / ai naviganti e 'ntenerisce il core / lo di c'han detto ai dolci amici addio; / e che lo novo peregrin d'amore / punge, se ode squilla di lontano / che paia il giorno pianger che si more". Les treize coups font référence à la date de la mort de Dante tandis que le chant VIII renvoie à la condition d'exilé de Dante.

²⁷ S. MURATORI, *Il secentenario della morte di Dante*, in *id.*, *Scritti danteschi*, a cura di G.B. Maramotti, Ravenna 1991 (1922), pp. 188-189.

²⁸ "Nel 1921 non siamo riusciti a creare l'isolamento, ed ecco, la santità del luogo è compromessa per sempre [...]". Biblioteca Classense, Ravenna (à partir de maintenant BCR), *Fondo Ricci*, Carteggio monumenti, 1924, 132, lettre de Muratori à Ricci, Ravenna, 12 juin 1924. La rue qui passait devant le sépulchre était le passage obligé de tout véhicule entrant dans la ville, BENINI, *Luoghi danteschi...* cit., pp. 57-58.

Fig. 6 G.U. Arata, *Le Palazzo della Provincia*, vers 1928 (ASCRa, Fondo Trapani, cartella D10).



Il y a un siècle, les célébrations de septembre 1921 devaient représenter pour l'ensemble de la nation un moment de concorde devant la tombe du poète national, durant une période agitée (*biennio rosso*) et dans le ressentiment d'une victoire 'mutilée'. L'unanimité des journaux tout comme des Parlementaires témoigne du pouvoir symbolique de la figure de Dante Alighieri de rassembler les Italiens. Pourtant, le jour de l'inauguration de la zone dantesque, 5000 jeunes fascistes convergent vers la tombe du poète depuis toute l'Émilie-Romagne dans une démonstration de force que l'on a qualifiée de *marcia su Ravenna*. Autour d'Italo Balbo et de Dino Grandi, cette manifestation anticipe non seulement la marche sur Rome de l'année suivante, mais aussi la récupération par le régime fasciste du culte de Dante.

Le Palazzo della Provincia d'Arata

Le centenaire de 1921 marque le passage de l'accumulation de projets fragmentaires à une pensée globale du quartier, finalement inauguré en 1936. La gestation de cette zone dite du silence s'amorce avec tumulte sous le régime fasciste. En juillet 1922, l'ancien palais Rasponi situé sur le versant méridional de la place Byron est incendié par les *squadre* fascistes de Bologne et Ferrare menées à nouveau par Italo Balbo et Dino Grandi. Ce palais du XVIII^e siècle, devenu au XIX^e siècle l'hôtel Byron, était depuis 1918 le

siège la Fédération des Coopératives de Ravenne dirigée par Nullo Baldini. En s'appropriant un des établissements le plus luxueux de la ville, les coopératives romagnoles affirmaient leur puissance locale. C'est précisément pour cette raison que les fascistes décident de s'attaquer par la violence à l'hôtel Byron en 1922.

Sur les ruines de l'édifice, une société napolitaine conçoit en 1924 un projet d'hôtel et de théâtre qu'elle confie à l'architecte Giulio Ulisse Arata²⁹. Avec l'insertion de ce projet au contact immédiat de la basilique se pose un problème fondamental du débat architectural italien de l'entre-deux-guerres, celui de l'insertion d'un édifice nouveau dans la ville historique³⁰. Le débat recoupe celui qui avait existé autour du respect de la "perspective monumentale" reconnue par le législateur italien depuis 1909³¹. Corrado Ricci qui connaît Arata par ses écrits sur l'histoire de l'architecture suit de près les vicissitudes de l'affaire³². La question est d'abord d'ordre visuel et suit un principe de hiérarchie monumentale le nouvel édifice ne doit pas, par sa volumétrie, ses proportions, ses couleurs et ses matériaux, nuire à la basilique de San Francesco. Ricci regrette tout particulièrement le traitement de l'angle proche de la façade de l'église qui visuellement diminuerait la hauteur et la finesse du campanile largement 'restauré' pour les célébrations de 1921³³. Il conseille la construction d'une terrasse, militant pour la conservation du jardin

²⁹ Sur Arata, architecte aux qualités incontestables, voir F. MANGONE, *Giulio Ulisse Arata. Opera completa*, Napoli 1993. Plus spécifiquement sur le palazzo della Provincia, voir P. BOLZANI, *Arata e il Palazzo della Provincia. 'Genius loci' e "architettura d'eccezione"*, in *Arata e Ravenna...* cit., pp. 37-58.

³⁰ G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, "Nuova antologia", 165, 1913, pp. 449-472.

³¹ Voir notamment la réponse à une interrogation de C. Ricci fournie par: G. GIOVANNONI, G. PITTARELLI, *Sul significato della parola prospettiva usata nella Legge sulla conservazione dei monumenti*, "Cronaca delle Belle Arti", 1918, 1-4, p. 9.

³² Il est depuis 1923 à la tête du Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti. Arata a rédigé un volume de la collection éditoriale *Italia Artistica* dirigée par C. Ricci. F. FABBÌ, *Ricci e il progetto Arata per il nuovo Palazzo della Provincia di Ravenna e la sistemazione della Zona del Silenzio*, in *Arata e Ravenna...* cit., pp. 59-63.

³³ "Nel progetto all'angolo A [i.e. nord-est du futur bâtiment], l'edificio si alzava di circa 20 metri. Ebbene il campanile in contatto visuale con esse non emergerebbe più che per metri 12,90. Una ruina! Perderebbe ogni sua snezzal!"; BCR, *Fondo Ricci, Carteggio monumenti*, 1923, 130, lettre de Ricci à Cagnoni, 6 juin 1924.

³⁴ *Ibidem*.

et d'une tour néo-gothique de l'ancien palazzo Rasponi. Il plaide aussi pour que l'édifice adopte une couleur sombre par des façades de briques ou revêtues d'un enduit foncé³⁴. Mais l'insertion n'est pas que visuelle, Ricci craint que l'implantation d'un café et d'un théâtre dans l'ensemble urbain n'aboutisse à perdre la sacralité nécessaire à la *zona di rispetto* due au poète national³⁵. Critères visuels et destination d'usage doivent s'accorder pour former une 'tonalité' relativement vague, mais qui participe au caractère 'sévère' et à préserver le "mistero e rispetto al luogo più sacro che abbia non Ravenna soltanto, ma l'Italia"³⁶.

Arata modifie son projet en suivant les conseils de Ricci d'autant plus facilement que, quelques mois plus tard, le terrain est récupéré par la province de Ravenne afin d'y ériger le siège du palazzo della Provincia, finalement inauguré en 1928 (fig. 6). Du reste, si cet édifice a pu être interprété comme un prolongement tardif de l'historicisme du XIX^e siècle, il s'impose avant tout comme un modèle d'insertion urbaine dans le rapport soigné qu'il instaure avec la basilique San Francesco et plus largement avec l'architecture historique de Ravenne: emploi de la brique découverte rythmée par quelques touches de pierre d'Istrie; motifs néo-romans tels les bifores anticipant la façade de l'église et du campanile; articulation des façade et abaissement successifs de la hauteur des toitures le long de la place Byron pour mettre en valeur l'élévation du campanile; portique annonçant les fils de colonnes de la nef de l'église; un ensemble de détails ornementaux témoignant de sa connaissance de l'architecture médiévale de Ravenne, etc.

Selon Fabio Mangone, dans ce projet les qualités d'Arata sont particulièrement mises en valeur: sa capacité à fusionner dans un langage cohérent des éléments divers renvoyant tant à des sources médiévales que modernes; la richesse de l'articulation entre plan et volumétrie; le raffi-

nement des solutions décoratives en particulier dans l'usage de la brique³⁷. On pourrait ajouter à l'observation sagace de Fabio Mangone qu'Arata agit ici comme un véritable 'architecte intégral', capable d'utiliser l'histoire comme un matériau pour donner sens et valeur à l'ensemble urbain de la place, et avec plus de réussite que Gustavo Giovannoni peu de temps après lui.

Les errements du projet de zone du silence de Gustavo Giovannoni

En 1927, la question de la *zona del silenzio* devient l'élément central du plan régulateur et d'agrandissement que l'administration communale fasciste essaie de mettre au point. S'appuyant sur une commission créée *ad hoc* à laquelle participent Ricci et Rava, *l'Opera di Dante*, elle souhaite lancer un concours national. Alors que la presse locale se fait le relais des différentes positions prises par des architectes et des historiens sur la façon d'achever la place³⁸, le ministère s'oppose à l'idée de concours³⁹. Pour contourner ce refus, le podestat Celso Calveti décide de faire directement appel au chef du gouvernement⁴⁰. L'implication personnelle de Mussolini confirme la dimension nationale et l'enjeu politique du dessin architectural et urbain de la zone dantesque. Très probablement en réponse à cet appel, le ministre de l'Instruction publique Pietro Fedele charge Gustavo Giovannoni de réaliser un projet⁴¹.

D'un point de vue urbain, le premier projet que l'architecte romain élabore à la fin 1927 cherche à sacraliser la zone en l'isolant et en aménageant un parcours solennel menant à la tombe. Pour cela, il fait pivoter l'entrée du sépulcre selon un axe ouest-est en la déplaçant via Mazzini (aujourd'hui via Corrado Ricci). En face de cette nouvelle entrée, il prévoit de ne conserver que les arcades de Braccioforte, éliminant entièrement l'îlot situé entre la place Byron et la via Guido da Polenta. Il agence les

³⁴ "[...] con la sua illuminazione esterna, l'affollamento, il rumore, tolga mistero e rispetto [...] al sepolcro dell'uomo che dal destino è stato sospinto a Ravenna per maggior gloria di questa"; BCR, *Fondo Ricci*, Carteggio monumenti, 1924, 96, lettre de Ricci à Cagnoni, 29 mars 1924. Santi Muratori regrette également la perte du caractère "sacro e immune" par la présence d'un café (la birreria Bugno) à proximité immédiate de Braccioforte. BCR, *Fondo Ricci*, Carteggio monumenti, 1924, 132, lettre de Muratori à Ricci, 12 juin 1924.

³⁵ Ivi, 96, lettre de Ricci à Cagnoni 29 mars 1924.

³⁶ MANGONE, *Il progetto...* cit., p. 109.

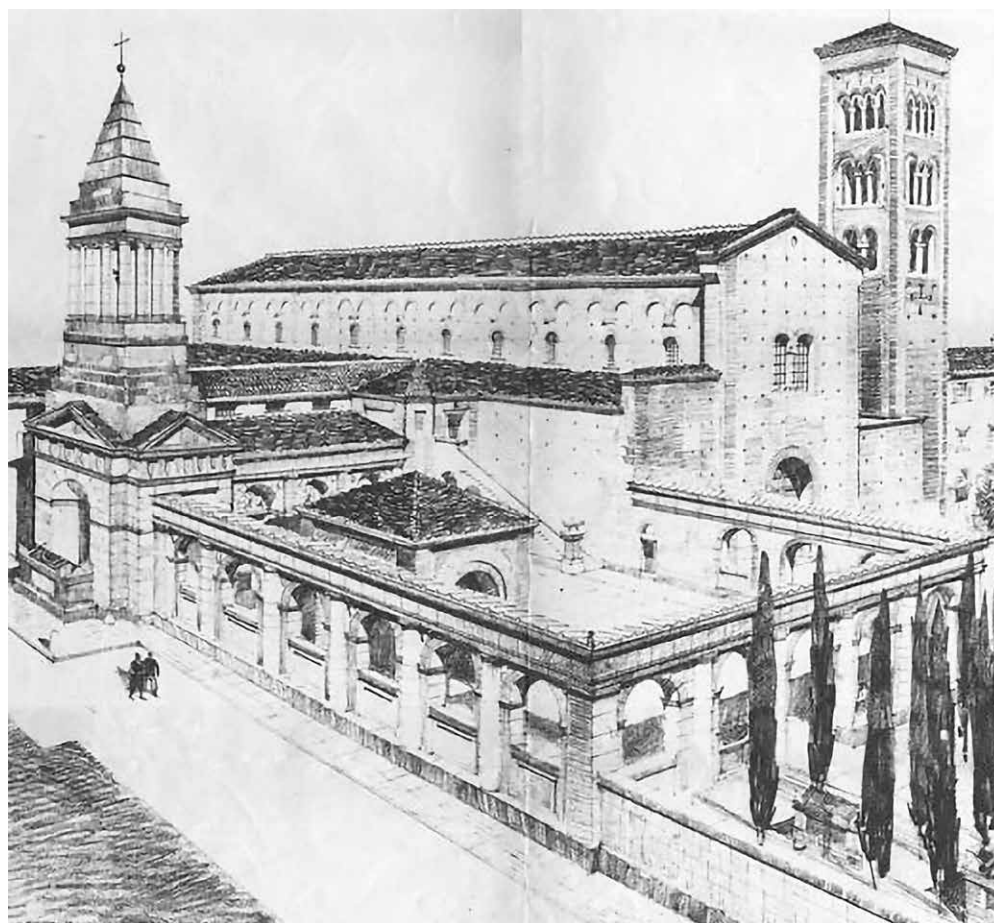
³⁷ Ces articles sont rapportés dans G. GARDINI, *Tra progettazione urbana e conservazione: Giulio Ulisse Arata e la zona del silenzio*, in *Arata e Ravenna...* cit., pp. 19-22.

³⁸ Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Ravenna (à partir de maintenant SABAPRA), Archivio storico, 29-232 ZD, Lettre du ministre des Travaux publics au surintendant de Bologne, 7 mai 1927.

³⁹ Lettre du 13 juillet 1927, citée par MANGONE, *Il Progetto...* cit., p. 109. Par la suite, c'est l'occasion de la venue de Mussolini à Ravenne en 1931 et 1932 et l'insistance des podestats Celso Calveti et Andrea Cagnoni qui permet de débloquent l'argent pour le projet, L. RAVA, *Per Dante e per la Zona dantesca a Ravenna*, "Cultura Moderna", XLI, 1932, pp. 577-585.

⁴¹ Sur le projet de Giovannoni, voir MANGONE, *Il Progetto...* cit. À Ravenne, ce projet est perçu comme exogène et imposé depuis Rome. Lorsque Giovannoni tente de reprendre la main en 1932, le maire lui rétorque ironiquement qu'étant mandaté par le ministère, il ne se sent pas légitime pour lui répondre. GARDINI, *Tra progettazione...* cit., p. 24. Pour une approche plus générale des activités urbanistiques de Giovannoni, nous renvoyons aux deux actes de colloques récents: *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, atti del convegno (Roma, 25-27 novembre 2015), a cura di G. Bonacorso, F. Moschini, Roma 2019; *Gustavo Giovannoni tra storia e progetto*, catalogo della mostra (Roma, 5 febbraio-15 marzo 2016), Roma 2018, en particulier à la bibliographie établie par Andrea Pane (pp. 189-206).

Fig. 7 G. Giovannoni, *Premier projet: variante avec tombe monumentale*, 1927 (d'après RAVALDINI, *Largo Firenze...* cit., p. 58, fig. 24).



espaces selon une séquence où se succède dans un premier temps une allée bordée de files de cyprès et de sarcophages, puis dans un deuxième temps l'évocation d'un cloître par une enceinte d'arcade aveugles jusqu'à mi-hauteur entourant le quadrilatère de Braccioforte et enfin, au terme du parcours, la nouvelle tombe de Dante. Le projet de Giovannoni s'il avait été mis en œuvre aurait véritablement créé une zone du silence et un espace au caractère sacré. En revanche, il sépare la zone dantesque de la place de l'église, construits selon deux axes parallèles, et abandonne l'ouverture le long de la via Dante.

En partant d'une version simplifiée du temple de Morigia dans la partie basse, Giovannoni propose plusieurs variantes du nouvel édifice devant remplacer le tombeau du poète dans sa partie supérieure. Si deux projets restent relativement modestes, certains s'élèvent à la hauteur du campanile de la basilique que ce soit par une tour aux allures médiévales ou, dans la version finalement proposée, une structure pyramidale à gradin supportée par une colonnade dorique enfermant une lanterne, où se mêlent les références au mausolée d'Halicarnasse et aux tombes des glossateurs de Bologne

(fig. 7). Ce projet, dans toutes ces différentes versions, frappe, selon Fabio Mangone, par son manque de méthode, son absence de positionnement par rapport au contexte et l'incohérence des éléments de langage dans l'ensemble du projet⁴². À la différence de sa pratique habituelle, Giovannoni ne fait pas preuve d'une fine connaissance du contexte d'intervention et semble au contraire largement s'appuyer sur des idées exprimées par d'autres⁴³.

Certainement vexé d'avoir été écarté de la gestation du projet, Ricci s'oppose fermement au plan de Giovannoni, malgré la relation d'estime et même d'amitié qui lie les deux hommes⁴⁴. Le Ravennate défend comme en 1921 la valeur mémorielle de l'architecture de Morigia et obtient directement de Mussolini la garantie de sa préservation⁴⁵. Cela conduit Giovannoni à élaborer un second projet en 1928 qui tente sans succès de conjuguer son parcours d'ouest en est et la conservation de la tombe. À Ravenne, les projets de Giovannoni sont ouvertement critiqués et des propositions alternatives sont formulées⁴⁶. Au-delà de la pression de Ricci et de ses appuis locaux, une double circonstance détermine l'abandon du projet de Giovannoni: le départ du ministre Pietro Fedele, historien et fidèle soutien de l'in-

⁴² MANGONE, *Il progetto...* cit., p. 112.

⁴³ Il ne se serait rendu qu'une fois à Ravenne et travaille principalement à partir de documents graphiques qui lui sont envoyés. MANGONE, *Il progetto...* cit., pp. 114-118.

⁴⁴ F. CANALI, *Gustavo Giovannoni e Corrado Ricci 'Amicissimi'* (1904-1932), "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", XVIII-XIX, 2010, pp. 65-89.

⁴⁵ Il reçoit dans ce combat un appui de poids en la personne du Ravennate Luigi Rava, sénateur et ancien ministre, promoteur avec Ricci de la loi de 1909 *Per le antichità e belle arti*. RAVA, *Per Dante...* cit.

⁴⁶ Le principal étant celui que l'architecte Roberto Papini publié dans le *Corriere della Sera* du 11 décembre 1927 et qui reprend la disposition urbaine de Giovannoni en supprimant complètement la référence à la tombe de Morigia. MANGONE, *Il progetto...* cit., pp. 114-115.

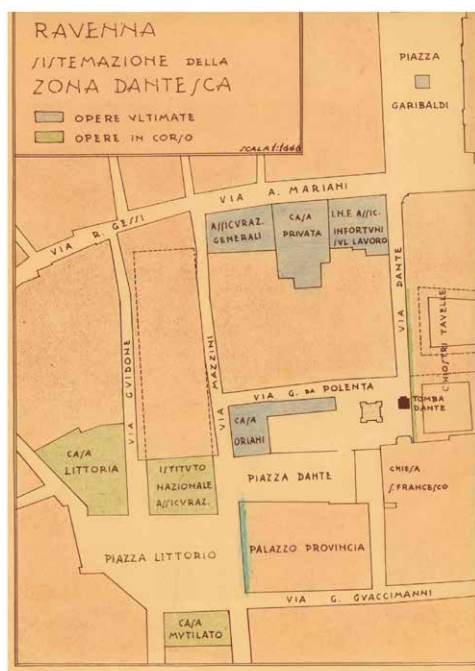


Fig. 9 Plan d'aménagement de la zone dantesque, 1935 (Prefettura di Ravenna, Archivio Gabinetto, b. 49).

un geste architectural – ici les portiques et l'historicisme modernisé de l'architecte placentin. Tout comme en 1921, Ricci considère l'histoire comme le matériau du projet urbain, au risque de la manipulation et de la réinvention par la restauration et le remploi d'éléments anciens. Dans ce système de collage historique, la végétation joue le rôle de liant entre les différents vestiges historiques, participant également à l'atmosphère de solennité et de dignité devant entourer la tombe⁵².

La mise en œuvre de ce projet est favorisée par l'appui de Mussolini qui fait adopter un décret permettant le financement étatique des travaux⁵³. Néanmoins le décès de Corrado Ricci en juin 1934 remet en cause certaines décisions et suscite de nouveaux tâtonnements et hésitations. La casa Rizzetti qu'il avait réussi à sauver et à faire restaurer ne survit pas à sa disparition, rasée pour laisser place à la bibliothèque Mussolini (dédiée au poète Alfredo Oriani dont elle porte aujourd'hui le nom) construite par Arata qui prend ici une modeste revanche. En revanche, le portique composé des colonnes de Santa Maria di Porto est bien aménagé comme élément de liaison entre la nouvelle bibliothèque et le quadrilatère de Braccioforte le tout entouré de végétation et vestiges archéologiques (fig. 10).

Comme le montre un plan des travaux en cours de 1935 (fig. 9), le projet s'étend au nord: le déplacement du trafic induisant la construction de trois nouveaux bâtiments via Mariani et le déplacement de la statue de Garibaldi qui trônait au centre de la place Byron depuis la fin du

XIX^e siècle vers la place du théâtre (aujourd'hui piazza Garibaldi), expurgeant la zone dantesque de toute mémoire concurrente. Surtout la zone de la piazza del Littorio connaît un renouveau complet à partir de 1936 en s'imposant comme le lieu emblématique de l'architecture fasciste à Ravenne (fig. 11), entre le classicisme dépouillé du Palazzo delle Corporazioni (1939-1948) au sud, le modernisme monumental de la Casa del Littorio (1935-1939) au nord-ouest, tous deux du sicilien Emanuele Mongiovì, et les échos historicistes du Palazzo INA (1936-1937) d'Alessandro Forlati⁵⁴. Ce dernier devient le nouveau fond de scène de la place San Francesco, s'insérant relativement bien par ses matériaux et les lignes sobres de ses arcs en plein cintre, bien que trop imposant dans sa volumétrie.

Le 13 septembre 1936, la *zona del silenzio* est inaugurée en grande pompe en présence du chef du gouvernement. Son implication personnelle dans le projet, si elle confirme la place de Dante Alighieri dans la rhétorique mussolinienne, n'en est pas pour autant décisive puisqu'il donne son accord à trois projets successifs (Giovannoni, Arata et Rosi) semblant en fin de compte plus préoccupé par une réalisation rapide que par les choix architecturaux⁵⁵. Du reste, dans cette histoire bouleversée qui peut se lire comme une suite de tractations et d'oppositions entre le pouvoir central et les acteurs locaux, le rôle de Corrado Ricci est bien plus crucial par sa capacité à naviguer entre les deux pour imposer ses idées et surtout bloquer les projets qui lui déplaisent.

⁵² Déjà mis en avant dans les projets de Giovanni et d'Arata, Ricci insiste à plusieurs reprises sur le rôle de la végétation. Il le compare à l'exemple romain, faisant certainement référence à la *passaggiata archeologica* (CARDINI, *Tra progettazione...* cit., pp. 25-26), à cela s'ajoute l'image de la nécropole des Alyscamps d'Arles, évoqué par Dante dans la *Divine Comédie* comme le "loco varo".

⁵³ Décret, devenu loi du 4 juin 1936, XIV 1271.

⁵⁴ Dès la fin des années 1930, les deux places sont vues comme antithétiques: "La concezione architettonica del palazzo delle Corporazioni può non trovare il generale consentimento, ma si adatta sufficientemente alla località dovendo formare con essa un complesso di viva vita moderna e dinamica, opportunamente separata dalla Zona di mistico raccoglimento". SABAPRa, Archivio storico, W8 2675 ZD 36-52, lettre du Surtendant à la Direction générale des Antichità e Belle arti, 29 septembre 1939.

⁵⁵ Pour une remise en contexte de la politique architecturale et urbaine de Mussolini, nous renvoyons à P. NICOLOSO, *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2008.



Fig. 10 Carte postale de la zone dantesque vue depuis la bibliothèque Oriani, avec le portique de Santa Maria in Porto et le quadrilatère de Bracciaforte, 1938 (collection privée).

Fig. 11 Carte postale de la Piazza dei Caduti dans les années 1950 (collection privée).



Après-guerre malgré l'intervention de nombreux architectes de premier plan (Filippone, Michelucci, Quaroni, Aymonino, etc.) la physionomie globale de la *zona del silenzio* reste peu ou prou inchangée⁵⁶. Elle résulte principalement des travaux de 1921 qui sous couvert de restaurations ont transformé la zone “in uno scenario caratterizzato sia nelle forme che nelle atmosfere da connotazioni neomedievali”⁵⁷. Arata par ses deux interventions – le palazzo della Provincia et la biblioteca Oriani – prolonge l'architecture néomédiévale de 1921, renforçant encore la désorientation historique que l'on peut

ressentir face à cet historicisme atemporel. Enfin les travaux menés par l'administration fasciste ont isolé la zone du trafic sans pleinement réussir à en faire le sanctuaire de l'Italie unifiée. Le projet urbain n'a pas non plus pleinement fonctionné comme point de départ d'un *diradamento* à l'échelle du centre historique de Ravenna. Rapidement cette clé de lecture a été contredite par l'architecture de la piazza del Littorio – l'ensemble des deux places formant les visages de Janus des errements de l'urbanisme de la période fasciste en Italie.

⁵⁶ Une grande partie des projets se concentre sur Largo Firenze, vide urbain creusé par les bombes de la Seconde Guerre mondiale et projet encore davantage inachevé du cœur de Ravenna.

⁵⁷ BENINI, *Luoghi danteschi...* cit., p. 9.

TRA CULTO E FASCINAZIONE. IL PROGETTO DI ROBERTO PAPINI PER LA TOMBA DI DANTE A RAVENNA (1927-1957)

Roberto Papini (1883-1957) was one of the most influential figures within the Italian architectural debate between the two world wars. Professor of History of Architecture in Florence, he was one of the most up-to-date figures concerning the programmatic and linguistic innovations of foreign architecture, which he spread through his numerous collaborations with large circulation newspapers and magazines. He also held numerous prestigious public positions at the Ministry of Education and Fine Arts and at important cultural institutions.

Papini was not a Dante Alighieri scholar, a literary expert or a linguist. Despite this, for over thirty years he sought to modify the urban and architectural conformation of the place where the poet is buried, a theme on which he worked incessantly from 1927, when he formulated the proposal for the area, the only occasion on which he attempted to design architecture from scratch, to 1957.

Through the study of unpublished documents kept in his archives in Florence, the contribution will highlight the reasons behind Papini's obsession and elucidate the way in which he attempted as an intellectual, with his articles and actions, to get his project approved by the local administrations.

Roberto Papini (1883-1957) è stato uno degli storici e dei critici dell'architettura italiani più prolifici e attivi all'interno del dibattito culturale della prima metà del XX secolo. Non ha mai reso pubblica alcuna incursione nel campo della progettazione *ex novo*, eccetto che in un'occasione: la sistemazione urbanistica e architettonica del luogo, a Ravenna, in cui è sepolto Dante Alighieri. Dal 1927 – anno in cui formula la proposta per l'area – al 1957, l'anno della morte, si è occupato incessantemente del tema, restituendoci la misura del suo coinvolgimento nel progetto. Ma Papini non è stato uno studioso di Dante in senso stretto, né tantomeno un letterato o un linguista. Perché, dunque, tale insistenza?

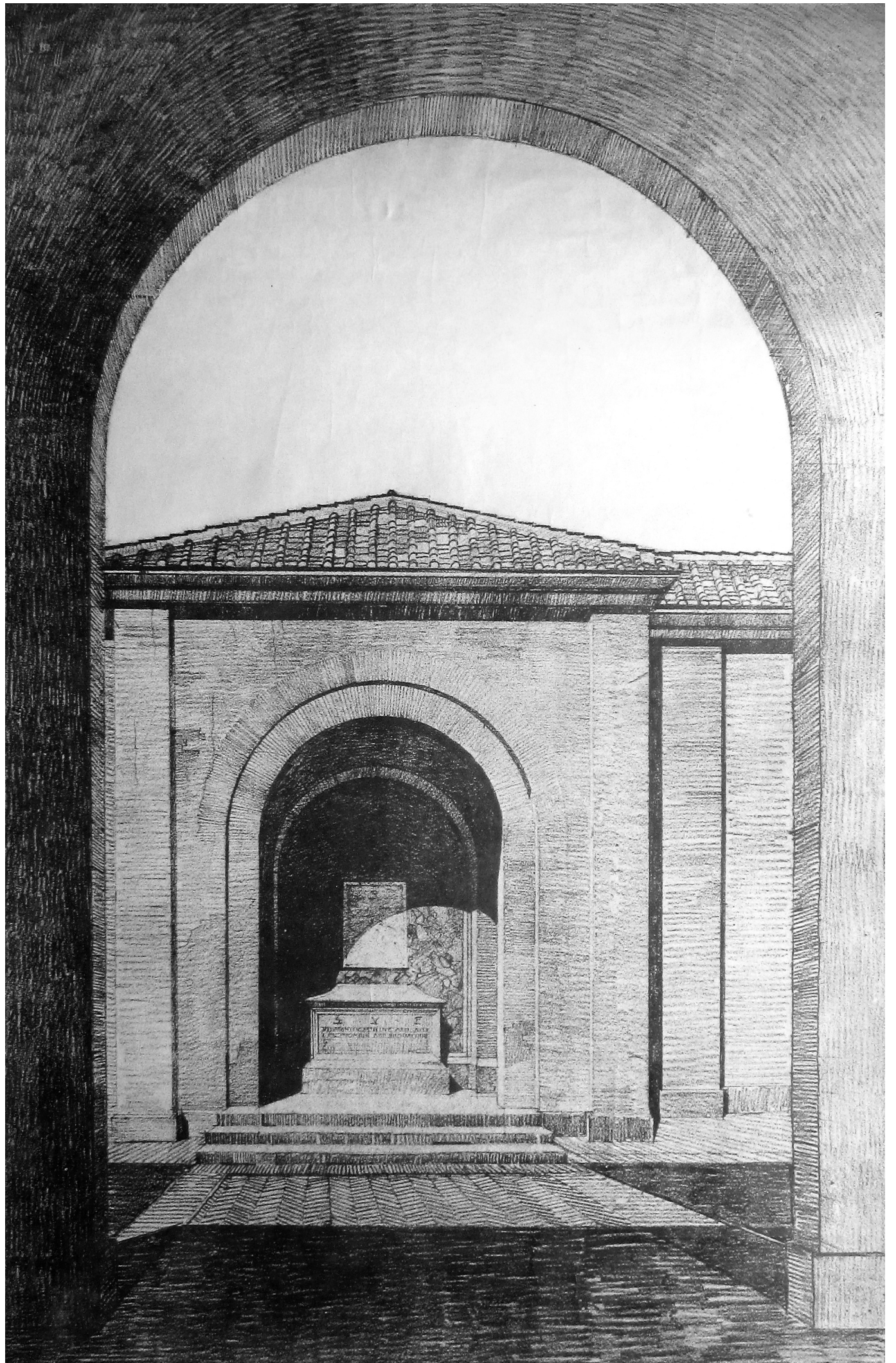
Pistoiese di nascita e fiorentino di adozione, Papini ha fatto della poliedricità la sua cifra¹. È stato pubblicista e critico, funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione nell'amministrazione delle Belle Arti dal 1921 al 1926, relatore in molti convegni in Italia e all'estero, professore di Storia dell'architettura dal 1928 all'Università per Stranieri di Perugia e in seguito alla Facoltà di Architettura di Firenze. Se una parte cospicua dei suoi numerosi scritti ha riguardato l'architettura, non di meno si è occupato di teatro, pittura, arti applicate e design². Soprattutto durante gli anni Venti e Trenta, Papini è stato uno dei personaggi con maggior peso specifi-

co all'interno del dibattito culturale architettonico italiano: nel 1926 è incaricato dal Ministero degli Esteri di selezionare i partecipanti italiani alla mostra del Werkbund tenutasi a Stoccarda l'anno successivo sotto la direzione di Mies van der Rohe³. Inoltre, i suoi viaggi in Europa negli anni Venti – viene invitato persino al primo dei Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) a La Sarraz nel 1928⁴ – lo rendono in Italia una delle figure più aggiornate sulle novità programmatiche e linguistiche dell'architettura straniera, che diffonde tramite le sue numerose collaborazioni con quotidiani di larga tiratura e riviste esclusive. A partire dal 1926 viene chiamato dal direttore Ugo Ojetti al *Corriere della Sera*⁵, lavora a *Domus*, *Architettura e arti decorative* – che contribuisce a fondare insieme a Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini⁶ – *Nuova Antologia* e *Rassegna Italiana*⁷. Il filo rosso dei suoi interventi, sin dagli esordi, è individuabile nell'analisi delle trasformazioni apportate alle città italiane. Dunque, concorsi, incarichi pubblici, piani regolatori, restauri⁸. Insomma, temi che hanno a che fare con i dibattiti locali, che Papini però utilizza per dare il la a considerazioni di carattere più generale sull'architettura e l'urbanistica: la stampa con la quale collabora, grazie alla disponibilità di fruizione, è certamente il mezzo perfetto per portare all'at-

tenzione di un'ampia fetta dell'opinione pubblica tali problematiche civili e di tutela.

Stiamo dunque parlando di una delle figure centrali e tra le più colte dell'ambiente architettonico italiano. Ma non solo. Papini è stato un intellettuale a tutto tondo, difficilmente imprigionabile in un'unica definizione: è un uomo che ha attraversato il Novecento ed ha stretto rapporti diretti con alcune delle figure più importanti della cultura italiana del secolo⁹.

Il suo interesse nei confronti dell'opera di Dante deriva da numerosi elementi. Ha un notevole peso la frequentazione dei cenacoli più colti e altolocati della Firenze degli anni Venti, molto probabilmente favorita dalla sua vicinanza a Ojetti. Nonostante trascorra molto tempo a Roma, ha la possibilità di incontrare, conoscere e discorrere con gli studiosi e i linguisti legati all'ambiente del Gabinetto Vieusseux e non solo¹⁰. Frequenta inoltre la *Società Dantesca Italiana*, fondata a Firenze nel 1888, che nel 1921 pubblica l'importante edizione critica de *La Divina Commedia*. Dunque, il critico entra in contatto con gli esperti dantisti: il direttore della Società, Michele Barbi – anche fondatore nel 1920 della rivista *Studi Danteschi* –, Pio Rajna e Mario Caselli. Insomma, Papini ha la possibilità di immergersi in quei particolari ambienti della Firenze del tempo totalmente intrisi del culto di Dante.



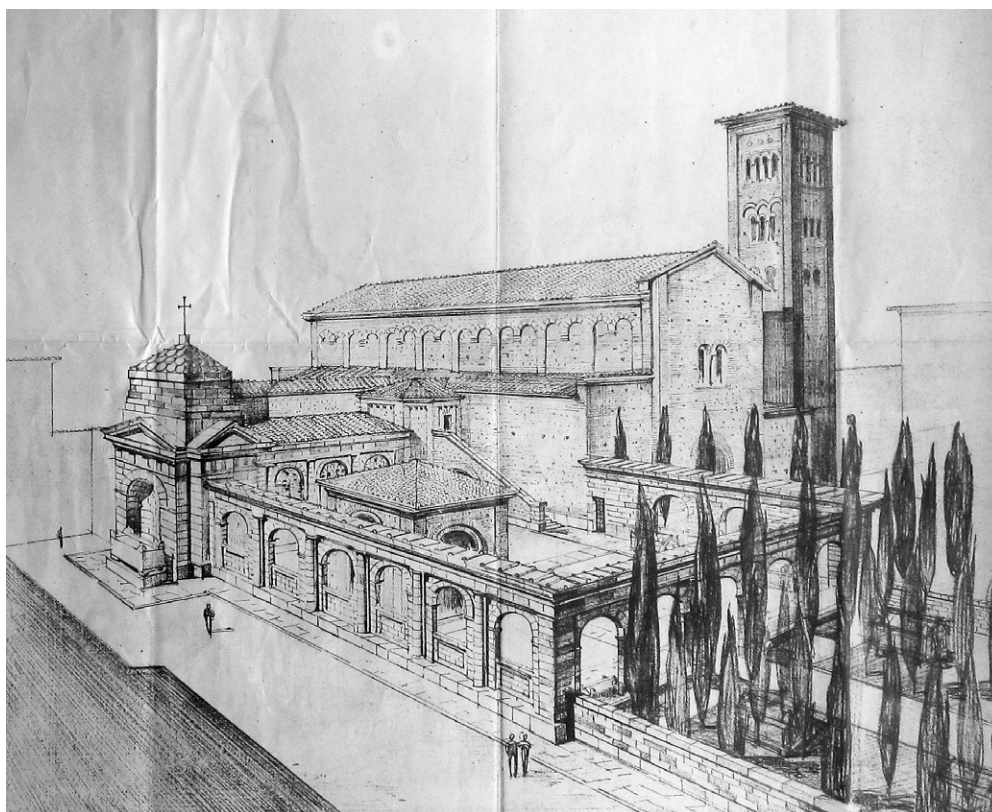
pagina 143

Fig. 1 R. Papini, Progetto per la zona dantesca di Ravenna: veduta dall'ingresso del chiostro, 1927 (ACSSAR, Fondo Giovannoni, c. 5, 40).

Fig. 2 G. Giovannoni, Progetto per la zona dantesca di Ravenna: prima versione, 1927 (ACSSAR, Fondo Giovannoni, c. 5, 40).

Fig. 3 R. Papini, Progetto per la zona dantesca di Ravenna: planimetria della prima ipotesi progettuale, 1927 (BSTF, Fondo Papini, 138).

Fig. 4 R. Papini, Progetto per la zona dantesca di Ravenna: veduta d'insieme, 1927 (ACSSAR, Fondo Giovannoni, c. 5, 40).



¹ Dopo aver frequentato per un anno il Politecnico di Milano e successivamente la Facoltà di Fisica a Pisa (senza conseguire la laurea), dal 1907 al 1910 frequenta la Scuola di perfezionamento in Storia dell'arte diretta da Adolfo Venturi. Per un inquadramento biografico di Papini si vedano: *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, a cura di R. De Simone, Firenze 1998, pp. IX-XXVII; R. DE SIMONE, *Roberto Papini e la "critica operativa"*, "QUASSAR. Quaderni di storia dell'architettura e restauro", 24-25, 2000-2001, pp. 47-56; M. MARGOZZI, *Roberto Papini*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, p. 454; L. GALLO, *Roberto Papini*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno (Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006), a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano 2007, pp. 431-433.

² Papini è stato dal 1914 ispettore della Soprintendenza per le Regie Gallerie Romane, dal 1920 direttore della Pinacoteca di Brera di Milano e, in seguito, direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma dal 1933 al 1941; ha inoltre collaborato all'organizzazione delle Biennali e Triennali di Monza e poi dal 1933 di Milano, fino alla morte. Si vedano: P. REGORDA, *La critica d'arte di Roberto Papini negli anni Venti e Trenta*, "Artes. Periodico annuale di storia delle arti", 13, 2005-2007, pp. 407-431; G. MARINI, "Florentina refloret". Per gli esordi di Roberto Papini nella critica d'arte figurativa e l'incisione d'inizio novecento in Toscana, in *Curiosa itinera. Scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, a cura di E. Parlato, Roma 2015, pp. 525-534; 525-526. Sulla partecipazione di Papini alle Triennali di Milano si veda: *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., p. XII, XXIV nota 38; XXVII nota 85; A.D. PICA, *Storia della Triennale 1918-1957*, Milano 1957, p. 53.

³ G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo: architettura e città, 1922-1944*, Torino 2002 (prima ed. 1989), p. 46; DE SIMONE, *Roberto Papini...* cit., pp. 49-50, 55 nota 30.

⁴ DE SIMONE, *Roberto Papini...* cit., p. 50.

⁵ Sul rapporto tra Papini e Ojetti si veda: V. TERRAROLI, *Appunti sul dibattito del ruolo delle arti decorative negli anni Venti in Italia: da Ojetti a Papini, da Conti a D'Amunzio, da Sarfatti a Ponti*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di id., F. Varallo, L. De Fanti, Milano 2000, pp. 131-140; F. DI FABIO, *Una corrispondenza privata: Roberto Papini e Ugo Ojetti nell'Archivio della Galleria nazionale d'arte moderna*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia*, a cura di S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris, Roma 2011, pp. 143-151, 299-309.

⁶ P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 1999, pp. 58-59; L. BERTOLACCINI, *La rivista "Architettura e Arti decorative": una storia nella storia*, in *Gusta-*

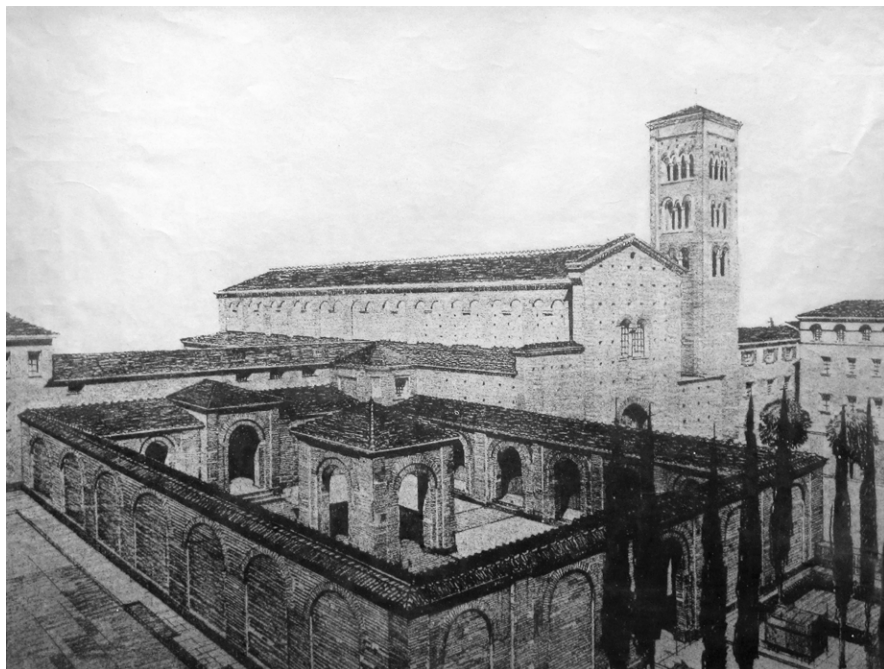
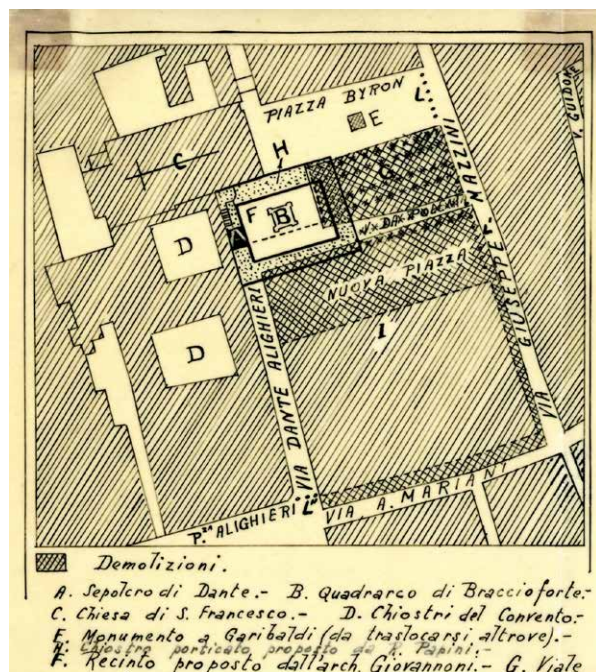
Dalla seconda metà degli anni Venti anche la pittura ha un ruolo nell'avvicinarlo allo studio di Dante; tra le ricerche di quel periodo è da sottolineare un'indagine erudita con la quale Papini vuole dimostrare l'attività pittorica del poeta e come essa abbia costituito un ruolo centrale nei processi creativi e letterari della sua opera. Non sono state ritrovate tracce fisiche di tale ricerca nelle carte del suo archivio, ma sappiamo che il critico tiene numerose conferenze su questo tema¹¹. Al di là della scientificità e validità di tali studi – non è questo un dato fondamentale per la nostra narrazione – tale attività dimostra, senza alcun dubbio, quanto ancor prima di formulare il progetto per la tomba nel 1927, Papini avesse già mostrato interesse per l'opera di Dante. Va segnalato inoltre che nella sua biblioteca si conservano numerose pubblicazioni circa la tomba di Dante a Ravenna: tra le altre, *Pellegrinaggio alla tomba di Dante* (1902) di Cesira Pozzolini-Siciliani e la *Relazione della Commissione governativa eletta a verificare il fatto del ritrovamento delle ossa di Dante in Ravenna* (1865).

Un tale coinvolgimento nello studio del poeta parte quindi da lontano, cosicché non c'è da stupirsi se per oltre trent'anni Papini insisterà con ogni mezzo in suo possesso per vedere realizzata la sua idea.

1921-1927

Papini non è certo il solo che tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta si è occupato della tomba di Dante. Rimandando ad altri contributi presenti in questo fascicolo della rivista la storia delle vicende relative alla sistemazione della tomba di Dante prima della Seconda guerra mondiale¹², per comprendere però ciò che avviene a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, occorre necessariamente fare un passo indietro.

Per il sesto centenario della morte di Dante (1921) erano stati effettuati alcuni interventi al tempietto di Camillo Morigia, che ospitava le spoglie del poeta¹³, e andava concretizzandosi l'idea di riorganizzare l'area compresa tra piazza Byron (attuale piazza San Francesco) e le vie Mazzini (attuale via Corrado Ricci), Alighieri e Da Polenta, creando intorno al sepolcro del poeta una zona di rispetto e di silenzio, oltremodo senza passaggio di veicoli e priva dei rumori delle strade adiacenti. Qualche anno dopo, nel 1927, con un piano regolatore appena redatto dall'ufficio tecnico, il podestà di Ravenna, Celso Calvetti, rivolge un caloroso appello a Benito Mussolini per dare il via ai lavori¹⁴. Il progetto viene affidato a Gustavo Giovannoni che concepisce due diverse soluzioni, una nel 1927 (fig. 2) e l'altra nel 1928¹⁵; nel primo progetto il tempietto è progettato *ex novo*, orientato con l'ingresso verso ponente e incluso, unitamen-



te al Quadrarco di Braccioforte (un frammento dell'antico oratorio collegato alla vicina Basilica di San Francesco) in un chiostro. Nel secondo progetto, molto simile, l'architetto romano invece mantiene il tempietto.

Di sua spontanea iniziativa anche Papini nel 1927 formula un'ipotesi per la tomba del poeta; la descrive, accompagnandola con l'immagine della planimetria, nell'articolo *Dante in Pace*, pubblicato sul *Corriere della Sera* l'11 dicembre¹⁶. La proposta non viene però presa minimamente in considerazione né dalle autorità locali né tantomeno dagli organi statali.

In una prima ipotesi Papini demolisce parte del tessuto circostante per realizzare una piazza compresa tra via Mazzini e via Dante, che avrebbe notevolmente isolato la tomba (fig. 3). Ma in una seconda versione, realizzata qualche mese dopo l'articolo, questo spazio scompare. Pur deplorandone la caratterizzazione da "tardo Cinquecento di Provincia"¹⁷, con un chiostro "sforacchiato da arcatelle"¹⁸, la sua proposta si avvicina molto alla prima soluzione dell'ex amico, ed ora progettista di "scioccherie", Giovanni¹⁹: anche il critico sceglie di abbattere il piccolo tempio di Morigia – un "gingillo architettonico"²⁰ – e di realizzare una corte (fig. 4). In corrispondenza dell'asse centrale dello spazio, si trovano, in successione: l'entrata, il Quadrarco, che assume una "funzione architettonica analoga a quella dei pozzi nei chiostrini dei conventi"²¹ e il sepolcro di Dante, incorniciato in un'arcata del chiostro "più solenne delle altre"²², ovvero-

sia più alta e aggettante rispetto al filo del fronte (figg. 1, 5). A differenza di Giovanni, tampona le arcate sui fronti esterni del chiostro – "muri pieni e arcate nude"²³ – e oblitera ogni riferimento figurativo all'ordine architettonico: "Nepure un capitello – scrive – non una cornice, né un fronzolo che distraggano, ma un puro ritmo d'accenti sobrii e di mura sorde che si svolga e riprenda, continuo e pacato, come un passo umano, come un respiro, come un battito del cuore"²⁴. Il progetto riflette bene il pensiero critico di Papini. Nei suoi articoli dell'epoca emerge chiaramente una tesi: l'architettura moderna italiana deve essere una sorta di compromesso tra la tradizione classica e le tendenze 'estremiste' della *Neue Sachlichkeit* olandese e tedesca. In questo è sulle stesse posizioni dell'amico Piacentini²⁵: la sua proposta è infatti caratterizzata da un classicismo depurato, in cui ogni elemento decorativo e scultoreo appare 'graficizzato'.

Come Giovanni, anche Papini prevede – ideale continuazione esterna dell'asse principale del chiostro – un'arteria verde affiancata da sarcofagi e cipressi, in sostituzione dell'intero isolato compreso tra piazza Byron, via Mazzini e via Da Polenta. "Non sarà più il pellegrino, dalla strada, per una porticina ammesso subito alla presenza del sepolcro; ma dovrà percorrere il viale, dovrà varcare la soglia, dovrà traversare l'area del recinto e finalmente potrà inginocchiarsi e pregare"²⁶.

Come ha sottolineato Fabio Mangone²⁷, gli elaborati prodotti presumibilmente dallo stesso Pa-

vo Giovanni e l'architetto integrale, atti del convegno (Roma, 25-27 novembre 2015), a cura di G. Bonaccorso, F. Moschini, "Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca", 2015-16 (2019), pp. 149-164.

⁷ Non a caso, i suoi studi sono più volte richiamati negli articoli redatti sulla rivista romana dai giovani architetti membri del Gruppo 7, con cui è in contatto. Biblioteca di Scienze Tecniche dell'Università di Firenze (d'ora in avanti BSTF), *Fondo Papini*, f. 196; M. TALAMONA, *Primi passi verso l'Europa (1927-1933)*, in Luigi Figini, Gino Pollini, *Opera completa*, catalogo della mostra (Rovereto, 11 gennaio 1997-13 aprile 1997), a cura di V. Gregoret, G. Marzari, Milano 1996, pp. 55-81; DE SIMONE, *Roberto Papini...* cit., p. 49, 54 nota 23.

⁸ Insieme, tra gli altri, ad Alberto Calza Bini, Gustavo Giovanni, Marcello Piacentini, nel 1926 Papini viene inserito nella giuria dei concorsi indetti dalla "Rivista illustrata del Popolo d'Italia". DE SIMONE, *Roberto Papini...* cit., p. 49. Si veda anche R. PAPINI, *Due concorsi accademici*, "Architettura arti decorative", 1926, 4, pp. 161-181, ora in *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., pp. 108-111.

Dagli anni Venti interviene con numerosi articoli sulle trasformazioni di Roma e di altre città italiane, sui piani regolatori e numerosi concorsi. Si vedano in particolare alcuni suoi contributi: R. PAPINI, *Il referendum della "Tribuna" sul problema della "Grande Roma" (risposta)*, "La Tribuna", 9 febbraio 1925, ora in *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., p. 54; ID., *Per il centro di Roma*, "Il Mondo", 5 agosto 1925, ora in *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., p. 55; ID., *Padova sventata*, "Corriere della Sera", 3 novembre 1927, ora in *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., pp. 139-142; ID., *Brescia ringiovanita*, "Corriere della Sera", 30 gennaio 1930, ora in *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., pp. 187-189; ID., *Come migliorare la circolazione dei "veicoli"*, "Il problema urbanistico di Venezia", "Corriere della Sera", 20 febbraio 1930, ora in *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., pp. 189-191.

⁹ *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., p. IX; MARINI, "Florentia refloret" ... cit., p. 528.

¹⁰ Papini collabora con la rivista la "Nuova Antologia", fondata nel 1866 a Firenze da Francesco Protonotari. Anche se negli anni del Fascismo la redazione della rivista si trova a Roma, manterrà sempre un legame con Firenze (in particolare con l'ambiente del Gabinetto Vieusseux) dove – per volontà di Giovanni Spadolini, direttore dal 1956 al 1994 – tornerà alla fine degli anni Settanta. Dal 1923 al 1940 il Gabinetto Vieusseux ha sede presso il Palagio di Parte Guelfa, palazzo al quale Papini è molto legato. R. PAPINI, *Il Palagio della Parte Guelfa a Firenze restaurato e inaugurato*, "Il Mondo", 4 aprile 1923.

¹¹ Dal "Corriere della Sera" del 23 dicembre 1954, apprendiamo che il giorno precedente Papini tiene la tappa milanese della serie di conferenze "Dante Pittore". La sede è il Circolo della Stampa di Milano, Palazzo Serbelloni.

¹² Cfr. T. RENARD, *Ravenna De la Zona dantesca à la Zona del silenzio* in questo numero.

¹³ F. MANGONE, *Il progetto del Silenzio. Giovanni e la zona dantesca di Ravenna*, “Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell’architettura”, 2017, 1, pp. 107-108.

¹⁴ M.G. BENINI, *Luoghi danteschi. La Basilica di S. Francesco e la Zona del silenzio a Ravenna*, Ravenna 2003, p. 67; MANGONE, *Il progetto...* cit., p. 109.

¹⁵ BENINI, *Luoghi danteschi...* cit., p. 69; MANGONE, *Il progetto...* cit., pp. 109-120.

¹⁶ R. PAPINI, *Dante in Pace*, “Corriere della Sera”, 11 dicembre 1927, p. 3. Ne parla anche Fabio Mangone in MANGONE, *Il progetto...* cit., pp. 114-116.

¹⁷ R. PAPINI, *Risparmiare a Dante brutture e profanazioni*, “Il Corriere della Sera”, 10 dicembre 1953, ora in *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., p. 370.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Nel marzo del 1927 Papini si dimette dal comitato di redazione della rivista “Architettura arti decorative” e da quel momento i rapporti con Giovanni diventeranno pessimi. Nell’archivio Papini è addirittura conservato un fascicolo, intitolato dallo stesso critico, “Scioccherie di Giovanni” (BSTF, *Fondo Papini*, 106) nel quale sono raccolti numerosi giudizi negativi sull’architetto romano. DE SIMONE, *Roberto Papini...* cit., p. 56 nota 50.

²⁰ PAPINI, *Dante in Pace...* cit.

²¹ *Ibidem*.

²² PAPINI, *Risparmiare a Dante...* cit.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ “La figura di Papini risulta strategica nei programmi di Piacentini [...] per l’ascendente che il critico ha verso i giovani”. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini...* cit., p. 164. Sul dibattito relativo alla formulazione delle caratteristiche peculiari di un’architettura moderna in Italia in grado di rappresentare al meglio le istanze del governo fascista si vedano: CIUCCI, *Gli architetti...* cit., pp. 108-135; P. NICOLOSO, *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell’Italia fascista*, Torino 2008. Tra gli interventi di Papini più significativi a riguardo, si vedano R. PAPINI, *Novemotto architettonico*, “Il Corriere della Sera”, 14 settembre 1927, ora in *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., pp. 137-139; ID., *Architettura giovane*, “Il Corriere della Sera”, 14 maggio 1928, ora in *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., pp. 150-151; ID., *Architettura, se Dio vuole, italiana*, “L’Illustrazione italiana”, 44, 1935, pp. 862-864, ora in *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., pp. 287-290.

²⁶ PAPINI, *Dante in Pace...* cit.

²⁷ MANGONE, *Il progetto...* cit., p. 114.

²⁸ Gli schizzi sono collocati in BSTF, *Fondo Papini*, 643, 648, 649, 650, 651. La pubblicazione è R. PAPINI, *Francesco di Giorgio architetto*, I-III, Firenze 1946.

²⁹ BSTF, *Fondo Papini*, 138.

³⁰ MANGONE, *Il progetto...* cit., pp. 115-118; BENINI, *Luoghi danteschi...* cit., p. 71.

³¹ MANGONE, *Il progetto...* cit., p. 110.

³² *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., pp. XIX-XX.

³³ P. NICOLOSO, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Udine 2018, pp. 293-345.

³⁴ Papini aveva ottenuto la carica di Professore Ordinario “per chiara fama” dal Ministro Bottai nel 1941. R. DE SIMONE, *Roberto Papini tra storiografia e progetto*, in *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, atti del convegno di studi (Firenze, 29-30 Aprile 2004), a cura di G. Corsani, M. Bini, Firenze 2007, pp. 67-79; 79.

³⁵ *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., p. XX, XXXVII nota 108. Nella sua città, Firenze, è uno dei protagonisti del dibattito sulla ricostruzione delle aree limitrofe a Ponte Vecchio: insieme a Carlo Ludovico Ragghianti, Luigi Piccinato e Giovanni Muzio fa parte della Commissione giudicatrice per le zone distrutte intorno al Ponte Vecchio del 1946. Si veda R. PAPINI, *Un progetto che non può essere definitivo. Per Firenze devastata*, “La Nazione Italiana”, 2 novembre 1947, ora in *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., pp. 336-338; *Firenze, 1945-1947: i progetti della ricostruzione*, a cura di C. Cresti et al., Firenze 1995; L. MINGARDI, *Contro l’analfabetismo architettonico. Carlo Ludovico Ragghianti e il dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Lucca 2020, pp. 49-51.

³⁶ Le fotografie del plastico si trovano in BSTF, *Fondo Papini*, 235.

³⁷ Tra le pubblicazioni curate da Mesini sulla tomba di Dante si vedano: G. MESINI, *La zona dantesca*, “Bollettino mensile della Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Ravenna”, 1952, 12, pp. 3-8; ID., *La zona dantesca*, “Bollettino mensile della Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Ravenna”, 1953, 1, pp. 2-7; ID., *La zona dantesca*, “Bol-

pini – che non è un architetto, ma ha notevoli capacità grafiche dimostrabili studiando i suoi schizzi di alcuni particolari delle opere di Francesco Di Giorgio, realizzati in vista dell’importante pubblicazione del 1946²⁸ – mostrano una soluzione che sembra non tenere molto in considerazione le misure dell’area di intervento. Infatti, la distanza tra il Quadrarco e il fianco della chiesa è eccessivamente dilatata, fino a rendere quasi astratta la sua soluzione. Sembrerebbe a prima vista, dunque, un progetto puerile e dilettesco, ma così non è. Papini conosce bene l’area: tra le sue carte sono rintracciabili rilievi, studi e schizzi relativi sia al Quadrarco sia alla chiesa di San Francesco²⁹. Probabilmente egli muta appositamente le proporzioni degli edifici nelle prospettive per evidenziare con forza il registro simmetrico del progetto, rendendo più scenografica e quindi più appetibile la soluzione per la committenza. Sforzi vani: il suo lavoro non viene preso in considerazione.

Anche la proposta di Giovanni non ha fortuna³⁰: viene affossata e dimenticata. Agli inizi degli anni Trenta, l’amministrazione comunale – seguendo le direttive di Corrado Ricci, che muore di lì a poco, nel 1934 – propone di includere la riprogettazione della zona intorno alla tomba nell’ambito di una più vasta sistemazione del centro della città, e dà incarico di sviluppare questo progetto prima all’architetto Giulio Ulisse Arata, da tempo impegnato ai lavori del palazzo della Provincia, attiguo all’area dantesca, e in seguito all’architetto funzionario della Soprintendenza Giorgio Rosi³¹. Liberata dal traffico veicolare, demandato alle strade limitrofe, l’area della tomba di Dante prende così il nome di *zona del silenzio* e viene inaugurata nel settembre del 1936.

Il Dopoguerra

Dopo la Seconda guerra mondiale Papini non è più al centro del dibattito culturale italiano co-

me lo era stato tra le due guerre, ma lo si trova ritirato nella sua villa a Settignano (denominata la “Papiniana”) sopra Firenze, relegato in una condizione marginale, in particolare dal punto di vista istituzionale³². Seppur in Italia non sia mai avvenuta una vera e propria epurazione nei confronti di chi aveva avuto posizioni assai tangenti al fascismo – emblematico è il caso di Piacentini³³ – le nuove coordinate politiche determinano anche un mutato assetto delle dinamiche culturali. Malgrado la sua controversa vicinanza al regime³⁴, Papini viene riconfermato come professore ordinario di Storia dell’architettura a Firenze e articolista sul *Corriere della Sera* e *La Nazione*, ma le sue posizioni critiche perdono – in gran parte – forza e capacità di incidere.

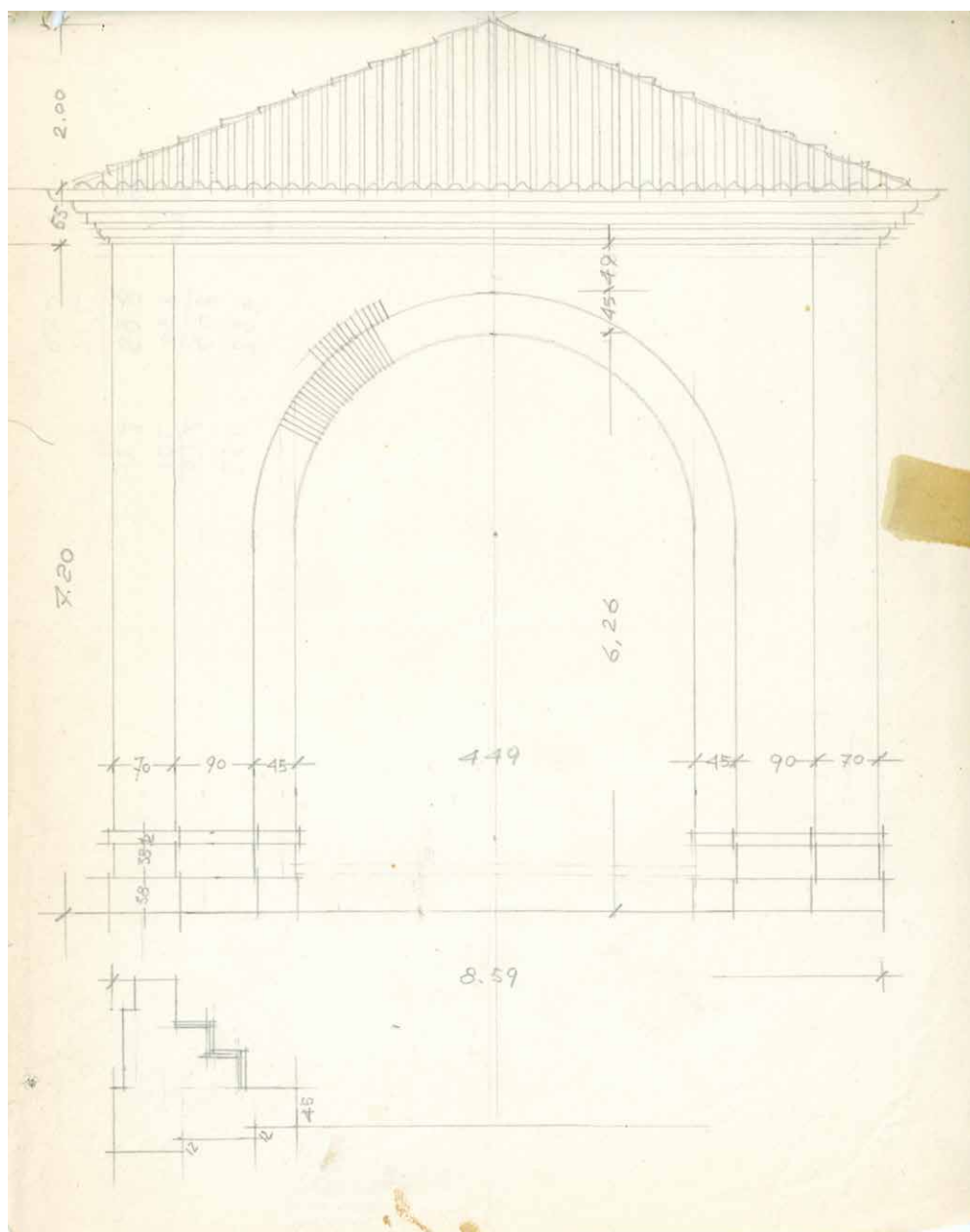
Sulle pagine dei quotidiani con cui collabora mette al corrente il grande pubblico delle problematiche urbanistiche relative a numerose nostre città ancora sprovviste di un piano regolatore e inoltre pone l’accento su quanto possa essere decisivo per il futuro dei centri storici tutelare alcuni manufatti o complessi edilizi di significativo valore storico e sociale³⁵.

Papini non si è certo dimenticato del suo progetto per Dante. Fa anche realizzare un plastico della sua proposta e ha intenzione di presentarlo alla nuova amministrazione che governa la città³⁶ (figg. 6-9). Oltre a Corrado Ricci, già dagli anni Venti a Ravenna c’è un’altra figura di riferimento per ciò che riguarda i monumenti della città: don Giovanni Mesini. È un cultore e studioso di Dante ed era stato tra gli organizzatori delle celebrazioni del 1921³⁷. Dopo la guerra viene nominato Rettore di Sant’Apollinare Nuovo e con tale carica si attiva con forza per il salvataggio delle chiese e dei monumenti ravennati che si trovano in pessime condizioni di conservazione. Papini ha con Mesini una continua corrispondenza in questo periodo³⁸: il critico vuole fortemente che il suo progetto venga preso in considerazione dal governo cittadino e il monsignore è un

Fig. 5. R. Papini, Progetto per la zona dantesca di Ravenna: studio del nuovo sacello, 1927 (BSTF, Fondo Papini, 138).

punto di riferimento fondamentale per conoscere le dinamiche politiche ravennati di quel delicato momento. È tramite Mesini che Papini viene a sapere che l'aggiornamento al piano regolatore della città³⁹ – riguardante anche l'area della tomba di Dante – redatto nel 1946 dallo stesso architetto che si era occupato della prima stesura, Domenico Filippone, non soddisfa affatto l'amministrazione comunale guidata dal sindaco comunista Gino Gatta; in particolare proprio le soluzioni relative alle aree adiacenti alla *zona del silenzio*. L'area in cui è sepolto Dante, pur trovandosi nelle vicinanze del complesso conventuale di San Francesco, è di proprietà comunale; è quindi l'Ufficio Studi della Divisione Tecnica del Comune a mettere a punto un contro-progetto che consiste non in una ridefinizione dello spazio, ma solamente in un leggero spostamento del sacello di Morigia a sud, verso la basilica di San Francesco, con l'ingresso in asse con il Quadraro di Braccioforte. È su segnalazione di Mesini che la giunta interpella Papini in quanto navigato conoscitore di piani regolatori e dunque in grado di esprimere un giudizio sulla soluzione. In questa sorta di *expertise* urbanistica, viene coinvolto, su espressa richiesta del sindaco⁴⁰, anche Giovanni Michelucci, collega – ancora per poco – di Papini alla Facoltà di Architettura di Firenze⁴¹. Il critico accetta con benevolenza l'offerta propostagli dal sindaco, ma solo per avere la possibilità, in un secondo momento, di proporre all'amministrazione il suo progetto di risistemazione della tomba. Però questo non avviene: nonostante l'intercessione di don Mesini, non si crea l'occasione.

Qualcosa pare mutare con il cambio di giunta. Il 28 luglio 1950 viene sciolto il consiglio comunale e dopo un breve periodo di commissariamento, le elezioni amministrative del 1951 decretano la vittoria della coalizione centrista formata da membri del Partito Repubblicano e della Democrazia Cristiana: il nuovo sindaco è il repubbli-



cano Celso Cicognani. Papini non è certamente un uomo di sinistra. Non esplicita mai la sua preferenza di voto, ma è con ogni probabilità legato ai partiti che si collocano, in quel particolare momento di ridefinizione del potere politico in Italia dopo la Seconda guerra mondiale, sotto l'aura della cosiddetta "Terza Forza", ovvero sia l'alternativa laica, tra il 1946 e il 1948, al duopolio osservante costituito dal Partito Comunista e dall'area conservatrice e clericale che verrà rappresentata negli anni successivi dall'ala più integralista e moralista della Democrazia Cristiana. Tale alternativa è composta tra gli altri, dal Partito Repubblicano, dal Partito Liberale e da alcune correnti del Partito Socialista che raccolgono gli ex componenti del Partito d'Azione⁴².

Dunque, rispetto alla precedente giunta, il suo nome è tenuto molto più in considerazione circa

lettino mensile della Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Ravenna", 1955, 1, pp. 9-12; id., *La zona dantesca*, "Bollettino mensile della Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Ravenna", 1958, 4, pp. 10-19; id., *La Tomba e le ossa di Dante*, Ravenna 1965.

³⁸ BSTF, Fondo Papini, 138.

³⁹ Nel 1942 il Comune di Ravenna aveva affidato l'incarico di redigere un piano regolatore della città all'architetto Domenico Filippone. Il piano prevedeva il completamento dell'isolamento della *zona del silenzio* attraverso una piazza alberata creata nell'area retrostante la chiesa e ai chioschi francescani: G. RIVALDINI, *Largo Firenze e la "Zona Dantesca"*. *Progetti vecchi e nuovi*, Ravenna 1983, p. 9.

⁴⁰ BSTF, Fondo Papini, 271. Lettera di Gino Gatta a Roberto Papini, 2 luglio 1947.

⁴¹ A seguito di latenti e laceranti conflitti con alcuni membri della Facoltà di Architettura, Michelucci lascia Firenze nel 1948 per andare a insegnare a Bologna, alla Facoltà di Ingegneria. C. CONFORTI, *Gli esordi accademici di Giovanni Michelucci tra Roma e Firenze*, in *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, atti del convegno di studi (Firenze, 29-30 Aprile 2004), a cura di G. Corsani, M. Bini, Firenze 2007, p. 141; G. CORSANI, *Tre addii alla Facoltà di Architettura*, ivi, pp. 273-275.

⁴² P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal Dopoguerra a oggi*, Torino 2006 (prima ed. 1989), pp. 133-148; M. GRIFFO, *La terza forza: saggi e profili*, Roma 2018.

Figg. 6-7 R. Papini, *Progetto per la zona dantesca di Ravenna: plastico del progetto* [1946]. Veduta d'insieme (BSTF, Fondo Papini, 235).



l'ipotesi di un nuovo assetto della tomba di Dante. Le richieste di Papini possono venire ascoltate. Rispetto alla precedente, la nuova amministrazione è infatti fortemente decisa a ridefinire la *zona del silenzio*, affidandone lo studio a “un esperto o a un concorso nazionale”⁴³.

La giunta coinvolge giornalisti e intellettuali per portare avanti una campagna di stampa utile a sensibilizzare l'opinione pubblica sulla necessità di approntare una radicale riprogettazione dell'area. Tra diversi giornalisti e intellettuali, viene coinvolto anche Orio Vergani, già sostenitore della Repubblica Sociale Italiana, che nel settembre del 1953 scrive un articolo sul *Corriere della Sera* deprecando, senza giri di parole, la sistemazione non consona delle spoglie del poeta, spesso visitate da turisti che, anche per colpa della mancanza di una certa sacralità del luogo, non le rispettano. Vale la pena riportare un passo dell'articolo e immergerci nel particolare costume del tempo, così lontano dal nostro, comprendendo così su quali punti, allo scopo di abbattere il tempietto di Morigia e dar corpo a un nuovo progetto per la tomba, l'amministrazione facesse leva per sollecitare l'interesse nazionale sul caso ravennate:

Nella stagione estiva – scrive Vergani – arrivano dalle spiagge vicine, comitive in macchina, quasi sempre con qualche ragazza in pantaloncini corti. Passi! Il custode non può mettersi lì, col metro, a misurare la lunghezza dei pantaloni. Altre volte, con i torpedoni turisti carichi di gente che ha poco tempo da perdere arriva il visitatore con la pagnotta in bocca... Quasi sempre si fermano sulla soglia a finir di masticare e di mandar giù il boccone di pane e prosciutto. Deve forse il custode ammonire che non è un bello spettacolo masticare saporiti sandwiches sulla soglia della tomba del più alto spirito di poeta che mai gli uomini abbiano conosciuto? Imbarazzante mestiere! Altre volte è la signora che, appena entrata, si accorge che le si è staccato il bottone del reggicalze, e, facendosi contro alla parete, tira su un pezzetto di sottana: poco, cosa

di nessuno scandalo, con quello che si vede di gambe al tempo dei bagni o semplicemente in tempo di motorette, dalla primavera all'autunno⁴⁴.

L'edificio di Morigia è confinato in un'area assai angusta: “La stradiciola è, alla sera, appartata e buia: è ‘fatale’ che qualche coppietta dopo l'imbrunire, vi sostì in discorsi e carezze assai poco danteschi”⁴⁵.

Nel dicembre del 1953 anche Papini scrive sempre sul *Corriere della Sera* un articolo contro il sacello settecentesco. “Che s'aspetta a condannare quel chioschetto, reo confesso di meschinità e di falsificazione [si riferisce agli stucchi della facciata], e per di più aperto su un vicolo, come un ingresso a quel che non dico?”⁴⁶. Anche la sua penna, sempre pungente, insiste dunque sull'aspetto del decoro urbano e lo eleva – esagerando volutamente i toni – a motivazione fondante per abbattere l'edificio di Morigia e farsi accettare il suo progetto dall'amministrazione.

Poco dopo l'articolo, sfruttando la favorevole congiuntura astrale – sindaco repubblicano e amministrazione ben disposta a intervenire sull'area – il critico scrive direttamente a Cicognani proponendosi come l'“architetto” ideale per la tomba di Dante:

Quando dichiarai al Podestà di Ravenna che io regalavo alla città il mio progetto, atto spontaneo d'omaggio di fiorentino a Dante e di studioso, alla bella cara Ravenna, gelosia, timori, invidia, piccole cose meschine fecero sì che il mio progetto fosse prima insabbiato e poi relegato negli scaffali della [Biblioteca] Classense, dove l'anno scorso Mons. Mesini lo ritrovò [...]. Dopo tanti anni sono ancora convinto che risolve idealmente e praticamente il problema con un costo [esiguo]⁴⁷.

Il sindaco appare favorevole, ma a fronte di una decisa volontà del Comune di trasformare l'area della tomba, va registrata l'indifferenza del governo a riguardo. L'area è di proprietà comunale, ma occorrono i pareri positivi della Soprinten-

⁴³ BSTF, *Fondo Papini*, 271. R. Papini, *Cronologia della tomba di Dante* (testo manoscritto).

⁴⁴ O. VERGANI, *Il prete che ha baciato la fronte di Dante*, “Il Corriere della Sera”, 30 settembre 1953.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ P. PAPINI, *Risparmiare a Dante...* cit.

⁴⁷ BSTF, *Fondo Papini*, 138. Minuta di Papini al Celso Cicognani [1953].



Fig. 8 R. Papini, *Progetto per la zona dantesca di Ravenna: plastico del progetto* [1946]. Vista da via Mazzini (BSTF, Fondo Papini, 235).

Fig. 9 R. Papini, *Progetto per la zona dantesca di Ravenna: plastico del progetto* [1946]. Vista dell'ingresso (BSTF, Fondo Papini, 235).

denza ai Monumenti e del Ministro della Pubblica Istruzione per intervenire. Dunque, più che mai è necessaria una forte presa di posizione da parte di Papini – e di altri amici e sostenitori – sulla carta stampata se vuole avere anche solo una piccola possibilità di successo nella sua battaglia. “Convengo pienamente nel continuare la propaganda reclamizzata intorno al problema”⁴⁸, gli scrive nel maggio 1954 don Mesini.

Papini chiama a raccolta gli amici che possono aiutarlo a dar corpo alla sua campagna pubblicitaria. Ma sono pochi: negli anni Cinquanta, come detto, pur con il mantenuto *status* accademico, non dispone più di quella rete di conoscenze nella pubblicistica e nell'editoria italiana che così tanto avevano segnato la sua attività degli anni Venti e Trenta. Ancor più della cautela del Ministero, l'ostacolo più arduo da superare per vedere compiuto il suo progetto è rappresentato dall'affetto dei cittadini ravennati nei confronti dell'edificio di Morigia. Ecco perché, dal suo punto di vista, sarebbe assai necessario compiere azioni culturali atte a mortificare il tempietto e a convincere i cittadini: avere l'opinione pubblica dalla propria parte sarebbe un fattore importante perché sarebbe così impossibile per il governo trascurare il problema. “Quell'incubo che sta nei cervelli dei ravennati, il tempietto del Morigia! – scrive il letterato Francesco Giugni a Papini – Sembra che la sua importanza storica sia uguagliabile al mausoleo di Teodorico. L'accento a una sua demolizione sembra costituire un delitto”⁴⁹.

Non potendo contare su appoggi esterni, l'attenzione del critico ricade su chi in città può dargli un sostegno: la Cassa di Risparmio di Ravenna, che ha finanziato il rifacimento dei chiostri della chiesa di San Francesco e sembra essere interessata ad investire anche in un nuovo progetto per la tomba di Dante⁵⁰, e, naturalmente, Mesini. Quando un politico di considerevole rango arriva in città per un convegno o per altre ragio-

ni, egli ha modo di parlarci e quindi riesce a portare l'attenzione sulla sistemazione del sepolcro. Lo fa anche il 12 giugno 1954, con Luigi Einaudi. Il Presidente della Repubblica è a Ravenna per la cerimonia della consegna della Medaglia d'oro al Valor Militare alla città di Ravenna⁵¹, e, prima dell'evento, Mesini guida il Presidente alla visita della Basilica di Sant'Apollinare Nuovo; in quell'occasione ha modo di parlargli della tomba e dell'opportunità di abbattere il tempietto di Morigia⁵². Einaudi si interessa al problema. Ne abbiamo la prova qualche settimana dopo, quando il 12 settembre la democristiana Maria Jervolino, sottosegretaria alla Pubblica Istruzione, è a Ravenna per l'Annuale di Dante e l'inaugurazione dei chiostri della basilica di San Francesco. “Si parlò del problema della tomba di Dante – scrive Mesini a Papini – Sembrò ben disposta. Tuttavia ho l'impressione che ancora bisogna fare dei passi, e che il Governo si riserbi [...] di fare studiare il problema da competenti. Cosa ovvia”⁵³.

La commissione

La previsione di Mesini diviene presto realtà: nel novembre 1954 viene formata la *Commissione parlamentare per la sistemazione della Tomba di Dante*, presieduta dall'onorevole democristiano Vito Giuseppe Galati⁵⁴. Papini fiuta un clima a lui avverso: solitamente quando viene istituita una commissione parlamentare è per affossare un'iniziativa, non certo per prevederne la futura realizzazione. I membri della commissione potrebbero inoltre inserire nuovi attori in gioco, quindi assegnare il progetto ad altri e non a lui.

La commissione tergiversa sull'ipotesi proposta dal Comune, non la recide sul nascere. Come detto, la Cassa di Risparmio di Ravenna si mostra, seppur tiepidamente, interessata all'investimento: qualora l'ipotesi si concretizzasse, i membri del Ministero non devono passare agli occhi dell'opinione pubblica per coloro che si

⁴⁸ BSTF, *Fondo Papini*, 138. Lettera di Giovanni Mesini a Roberto Papini, 12 maggio 1954.

⁴⁹ BSTF, *Fondo Papini*, 138. Lettera di Francesco Giugni a Roberto Papini, 12 ottobre 1955.

⁵⁰ BSTF, *Fondo Papini*, 138. Lettera di Giovanni Mesini a Roberto Papini, 12 maggio 1954.

⁵¹ Cfr. <https://archivio.quirinale.it/aspr/diari/EVENT-002-001348/presidente/luigi-einaudi> (consultato il 7 ottobre 2021).

⁵² BSTF, *Fondo Papini*, 138. Lettera di Giovanni Mesini a Roberto Papini, 4 agosto 1954.

⁵³ BSTF, *Fondo Papini*, 138. Lettera di Giovanni Mesini a Roberto Papini, 19 settembre 1954.

⁵⁴ BSTF, *Fondo Papini*, 138. Lettera di Giovanni Mesini a Roberto Papini, 15 maggio 1955. RAVALLINI, *Largo Firenze...* cit., p. 25.

sono opposti all'iniziativa. In questi mesi Papini prova a sollecitare i pochi personaggi del panorama politico con cui è in rapporti, come il repubblicano e direttore de *Il Resto del Carlino*, Giovanni Spadolini, trovandone certamente ascolto, ma non quegli aiuti decisivi per sponsorizzare il suo progetto⁵⁵. Lo scetticismo della commissione nei confronti di Papini si palesa chiaramente quando, ben prima dell'ufficializzazione della notizia, il giornalista del *Resto del Carlino* Claudio Savonuzzi dà la notizia dell'incarico a Enrico Del Debbio per la sistemazione della *zona del silenzio* finanziata dalla Cassa di Risparmio⁵⁶. Papini non ne sapeva nulla: ennesima riprova della sua mancanza di peso politico.

Pochi giorni dopo l'articolo, il progetto di Del Debbio è reso pubblico. La commissione favorisce una soluzione che, a differenza della proposta di Papini, non rivoluziona l'assetto urbanistico dell'area. Infatti, Del Debbio mantiene intatto il tempio di Morigia, aprendo però una porta sulla parete di ponente, verso il Quadrarco di Braccioforte, che diviene una sorta di vestibolo della tomba⁵⁷.

Papini si sente sconfitto: non solo il suo progetto non viene preso in considerazione dalla commissione, ma non è neanche stato messo al corrente da nessuno – né dal Comune, né dai componenti della Cassa di Risparmio con i quali era stato in contatto – dell'esistenza di un altro progetto in essere che di lì a poco verrà sottoposto al parere del Consiglio Superiore delle Belle Arti⁵⁸. Come ultima possibilità, il critico si rivolge direttamente a Galati, accennandogli anche a una raccolta fondi da lui avviata, che però non trova alcun riscontro in nessuna documentazione presente nelle carte del suo archivio, né tantomeno negli archivi ravennati⁵⁹.

Ho avviato un piano finanziario – scrive a Galati – che consentirà di colmare la spesa alquanto modesta della sistemazione mediante il contributo di tutti i comuni d'Italia in proporzione della loro popolazione senza alcun contributo dello Stato. Poiché ho avuto notizia della costituzione della Commissione

di cui Ella è Presidente, chiedo che mi sia concesso di portare a Ravenna il plastico e di illustrarlo personalmente alla Commissione. Spero che tutta la mia vita di studio e di appassionato lavoro mi dia il diritto d'esser sentito prima che la Commissione giunga a definitive decisioni. La ringrazio fin d'ora e le invio l'espressione dei miei deferenti saluti⁶⁰.

Ma Galati non lascia nessuna possibilità:

L'unanime parere dei Commissari è contrario a trasformazioni radicali dell'attuale ambiente della Zona Dantesca [...]. Trasformazioni radicali, simili a quelle poste dal Suo progetto, non potrebbero che imporre un concorso nazionale, che la Commissione non ritiene, oggi, né necessario né opportuno [...]. La Commissione ha approfondito l'argomento e non credo che possa modificare i criteri approvati⁶¹.

Papini pare talmente coinvolto dalla vicenda che, scavalcando la commissione, vuole rivolgersi direttamente al presidente del Consiglio Superiore delle Belle Arti, Salini. Glielo suggerisce Guglielmo De Angelis d'Ossat⁶², direttore generale delle Antichità e Belle Arti e direttore dell'Istituto di Storia dell'architettura, con cui Papini, negli stessi mesi, sta condividendo l'infruttuosa esperienza della *Commissione Parlamentare per la tutela del paesaggio e per la valorizzazione del patrimonio artistico e culturale*, voluta da Carlo Ludovico Ragghianti⁶³. Rivolgersi a Salini è veramente un'impresa disperata: i due sono da tempo in cattivi rapporti.

Dopo che la Commissioncella ravennate – scrive Papini a Filippo Caparelli della società Dante Alighieri – si era perfino rifiutata di conoscerlo [...] io non so ancora quale fosse l'opinione del Consiglio Superiore sul mio progetto [...]. Ora vedremo se il Consiglio Superiore delle Belle Arti esprime una sua opinione. Non ci conto molto; ho nel consiglio due inveterati nemici: il Salini e il Muzio, presidente l'uno del Consiglio Superiore delle Belle Arti e presidente l'altro della III sezione. Entrambi hanno sempre avuto antipatia contro la mia persona e io, d'altra parte, non ho mai nascosto la reciprocità. Con la tomba tutto ciò non dovrebbe entrare tanto è vero che ho indirizzato la relazione al presidente cui sono inviso. Ma la mia vi-

⁵⁵ BSTF, *Fondo Papini*, 138. Lettera di Giovanni Spadolini a Roberto Papini, 15 giugno 1955. Nel 1952 Papini era stato anche relatore di laurea del fratello di Giovanni Spadolini, Pierluigi. "Di Roberto Papini [...] Pierluigi era l'allievo prediletto"; F. GURRIERI, *Pierluigi Spadolini. Umanesimo e tecnologia*, Milano 1988, p. 39.

⁵⁶ BSTF, *Fondo Papini*, 138. Lettera di Claudio Savonuzzi a Roberto Papini, 2 luglio 1955. C. SAVONUZZI, *Tutto deciso a Ravenna per sistemare le ossa di Dante?*, "Il Resto de Carlino", 6 luglio 1955.

⁵⁷ *Enrico Del Debbio*, catalogo della mostra (Roma, 7 dicembre 2006-4 febbraio 2007), a cura di M.L. Neri, Milano 2007, p. 384; E. DEL DEBBIO, *La Tomba di Dante a Ravenna*, "Notiziario d'Arte", 9, 1956, pp. 148-149.

⁵⁸ RAVALDINI, *Largo Firenze...* cit., p. 25.

⁵⁹ Non sono state rintracciate carte relative a un presunto finanziamento di Papini né all'Archivio di Stato di Ravenna, né all'Archivio Storico Comunale di Ravenna ospitato presso la Istituzione Biblioteca Classense.

⁶⁰ BSTF, *Fondo Papini*, 235. Minuta di Roberto Papini a Vito Giuseppe Galati, 16 luglio 1955.

⁶¹ BSTF, *Fondo Papini*, 235. Lettera di Vito Giuseppe Galati a Roberto Papini, 11 novembre 1955.

⁶² BSTF, *Fondo Papini*, 235. Minuta di Roberto Papini ad Arrigo Buonomo, 10 maggio 1956.

⁶³ MINGARDI, *Contro l'analfabetismo...* cit., pp. 59-68.

ta è già troppo lunga per sapere che l'imparzialità degli uomini è rara. Insomma: non è lontano il VII centenario della nascita di Dante. Non dovrebbe la vergogna attuale prolungarsi oltre quella data. La mia è una proposta per uscirne con dignità [...]. Se migliori non ve ne saranno, io sarò felice per il successo di una vecchia idea che ancora sento di dover difendere⁶⁴.

Papini scrive a Salini una lunga lettera accompagnata da un'altrettanto corposa relazione su quanto, sin dagli anni Venti, egli ha prodotto per arrivare a una definizione dell'area della tomba:

Signor Presidente, io ho cercato di riassumere le caratteristiche principali del progetto che le presento non per domandarne l'approvazione ma per far sapere che esiste, visto che la Commissione ministeriale presieduta dall'onorevole Galati si è sprezzatamente ed ostinatamente rifiutata che io glielo presentassi e lo illustrassi [...]. Si è parlato e scritto del progetto Papini per la sistemazione della tomba di Dante. Devo chiarire: [...] non è mia la condanna del tempio attuale già eloquentemente condannato da tre ravennati insigni: Corrado Ricci, Santi Muratori, Giovanni Mesini; non è mia la forma architettonica del Quadrarco; non è certo mio il carattere ravennate a cui la composizione doverosamente s'intona [...]. Mi è lecito perciò di difendere senza superbia ciò che proposi ventinove anni fa, ed oggi ripropongo con la stessa convinzione d'allora perché la soluzione proposta è interprete di un carattere, non d'un tempo; è manifestazione di devotissimo omaggio d'un fiorentino alla sacra memoria di Dante⁶⁵.

Come prevedibile, le parole di Papini cadono nel vuoto. Ma, non pago, contatta inutilmente più volte ancora De Angelis D'Ossat per escogitare una strategia che impedisca l'approvazione del progetto di Del Debbio, che però nell'ultima seduta del 28 febbraio 1957 della commissione ministeriale viene confermata⁶⁶. Solo la morte, che lo coglie di sorpresa in un hotel di Modena, la mattina di domenica 10 novembre dello stesso anno, pone fine alla vicenda. Tutto ciò che è avvenuto dopo – l'accantonamento frettoloso del progetto di Del Debbio, la variante del

centro storico del PRG realizzata da Ludovico Quaroni nel 1962⁶⁷, il progetto di risistemazione dell'area di Michelucci (1964)⁶⁸, le proposte degli anni Settanta⁶⁹ e il concorso del 1982 vinto dal gruppo guidato da Carlo Aymonino⁷⁰ – non avrà ovviamente modo di commentarlo.

Non appaiono chiare quali siano state le ragioni che lo abbiano portato a reiterare per anni la sua proposta, soprattutto nel secondo dopoguerra, quando il suo progetto sarebbe infatti parso sia nella forma, sia nel principio insediativo, legato a istanze, valori e gusti ormai del tutto sorpassati dall'architettura che si stava costruendo in Italia e che egli stesso celebrava come moderna; ad esempio il progetto del ponte Vespucci di Firenze (1955), caratterizzato da una "perfetta e attualissima forma, esemplare per tutti"⁷¹, realizzato da un gruppo di architetti e ingegneri coordinato da Giuseppe Giorgio Gori e Riccardo Morandi. Le motivazioni che conducono Papini a riproporre per oltre trent'anni il suo progetto sembrano dipendere da una forma di fascinazione per la figura di Dante, a cui si accennava in precedenza, mossa tra le altre cose dai suoi interessi spiccatamente letterari. D'altro canto, non sono da escludere anche alcune possibilità legate alla sua personalità. È ipotizzabile, infatti, che egli volesse lasciare un segno tangibile, "essenziale [...] fatto di pietre squadrate e di mattoni arrotondati"⁷², del suo passaggio nel mondo dell'architettura: del resto aveva passato tutta la vita ad interessarsi dell'opera di altri e forse avrebbe voluto anche costruire, lasciando una traccia fisica della sua attività. Chiunque si fosse recato a Ravenna avrebbe letto in una targa all'ingresso di quel chiostro piacentiniano un'epigrafe recante il suo nome, che, dunque, sarebbe stato associato per sempre al culto di Dante, inteso in senso laico e intellettuale. Avrebbe così instaurato con l'amato poeta una 'corrispondenza': la costruzione di una tomba che avrebbe veicolato il messaggio universale di un uomo 'grande', il cui ricordo vivrà per sempre.

⁶⁴ BSTF, *Fondo Papini*, 235, Minuta di Roberto Papini a Filippo Caparelli, 21 maggio 1956.

⁶⁵ BSTF, *Fondo Papini*, 235. Minuta di Roberto Papini a Salini, 10 maggio 1956.

⁶⁶ Seduta della commissione ministeriale del 28 febbraio 1957. Il progetto di Del Debbio era stato inizialmente accolto con riserva dal Ministero della Pubblica Istruzione: la III sezione del consiglio superiore nella seduta del 9 luglio 1956 gli aveva indicato alcuni cambiamenti. Tenendo presente i suggerimenti della commissione ministeriale, Del Debbio formula un progetto che, oltre a prevedere il divieto di sosta in via Dante e in via Da Polenta, rispetta il tempio di Morigia, conservandone l'ingresso originale; RAVALDINI, *Largo Firenze...* cit., p. 25.

⁶⁷ Nel 1962 Ludovico Quaroni redige una variante per il centro storico al piano regolatore generale. Del suo progetto verrà realizzata solamente, nel 1965, la sede dell'Esattoria-Tesoreria e simmetricamente completato l'angolo sinistro della facciata della sede principale della Cassa di Risparmio; RAVALDINI, *Largo Firenze...* cit., p. 12.

⁶⁸ Nel 1964, un anno prima delle celebrazioni per il VII Centenario della nascita di Dante, l'amministrazione comunale retta dal sindaco repubblicano Bruno Benelli commissiona a Michelucci un progetto per la sistemazione dell'intera zona. Il progetto riprende le linee di Quaroni, aggiungendo però un nuovo edificio: un auditorium. Inoltre, Michelucci prevede un lieve rialzo del piano stradale; RAVALDINI, *Largo Firenze...* cit., p. 12; F. MOSCHINI, *Largo Firenze e la Zona Dantesca*, in *La Zona Dantesca e Largo Firenze: 60 anni di progetti*, a cura di id., Ravenna 1988, pp. 12-13.

⁶⁹ Claudio Baldisserrri, Giuseppe Grossi, Bruno Minardi formulano un progetto nel 1974; Alberto Munari nel 1977 prevede l'intera pedonalizzazione della *zona del silenzio*; RAVALDINI, *Largo Firenze...* cit., p. 13; MOSCHINI, *Largo Firenze...* cit., p. 13.

⁷⁰ *La Zona Dantesca e Largo Firenze...* cit., pp. 37-108.

⁷¹ R. PAPINI, *È risorto il ponte a Santa Trinita*, "La Nazione Italiana", 4 agosto 1957, ora in *Cronache di architettura 1914-1957...* cit., p. 436. Si veda anche il caso della nuova architettura costruita a Milano: ID., *Ben vengano i grattacieli purché siano autentici*, "Il Corriere della Sera", 14 dicembre 1955.

⁷² PAPINI, *Risparmiare a Dante...* cit., p. 370.

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.

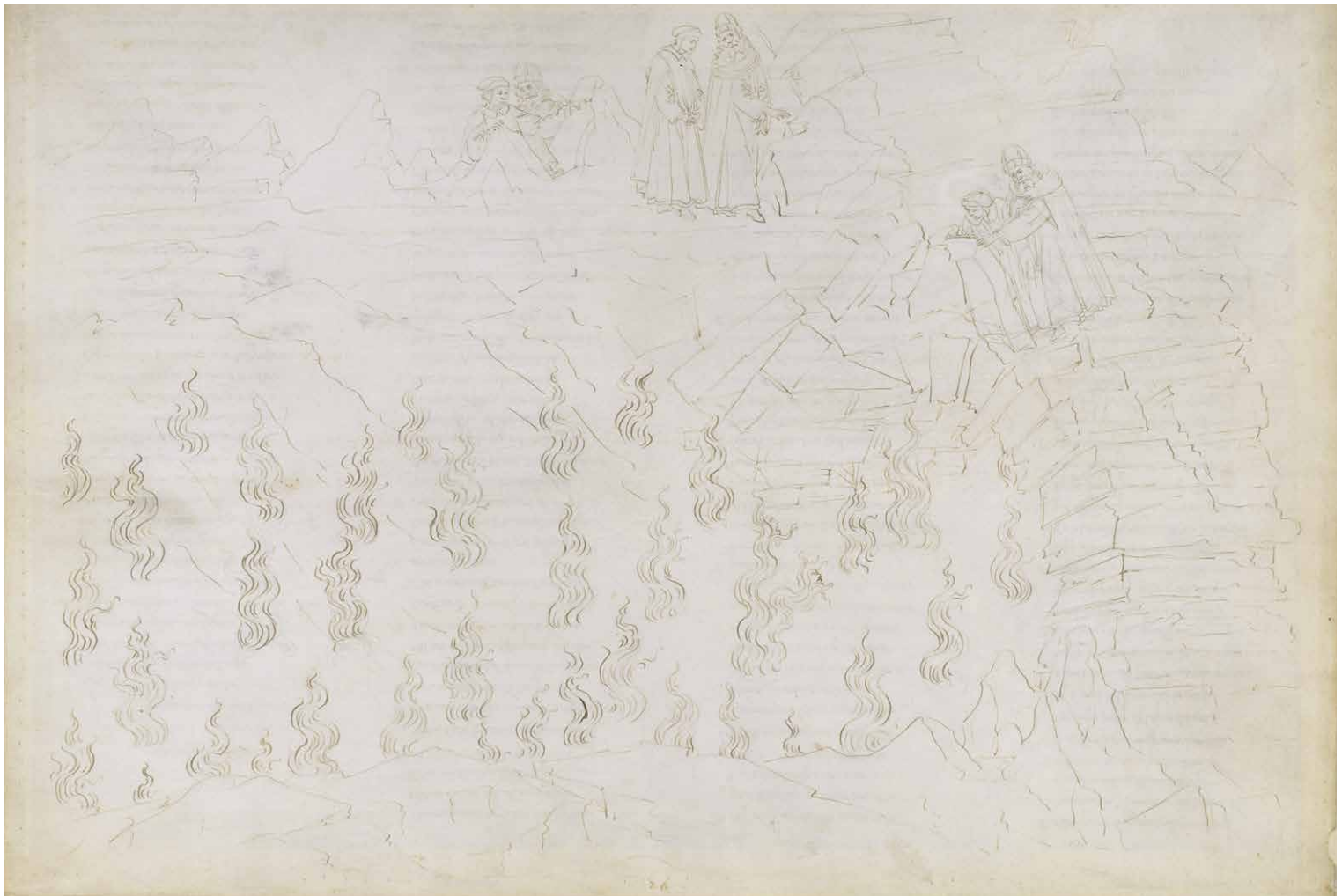
Tra le numerose fonti che confluiscono nell’invenzione del cortile del Belvedere la più rilevante è certamente quella che fa capo al santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina¹. Il complesso prenestino, la cui conoscenza alla fine del ’400 è ancora debole e incerta, circoscritta a una marginale 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-



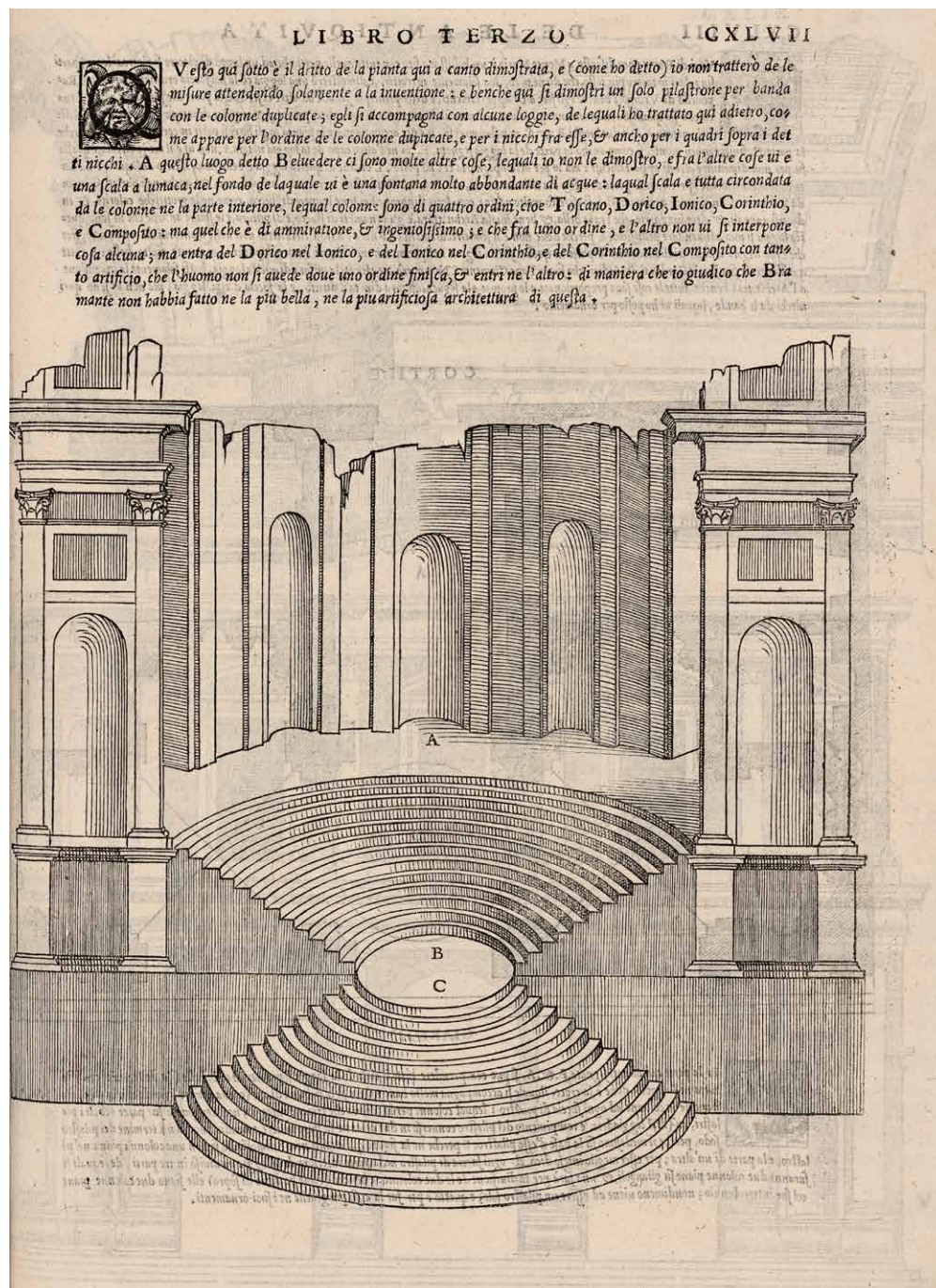
le che si sposta o viene spostato dalla parte superiore di una parete a quella inferiore. La consecuzione e la complementarità tra le due rampe può allora suggerire il confronto con una procedura di ingegneria viaria comunemente detta di “sterro e riporto”, adottata per ridurre le pendenze più impervie 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 Bruni³⁰. 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’auditor 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.

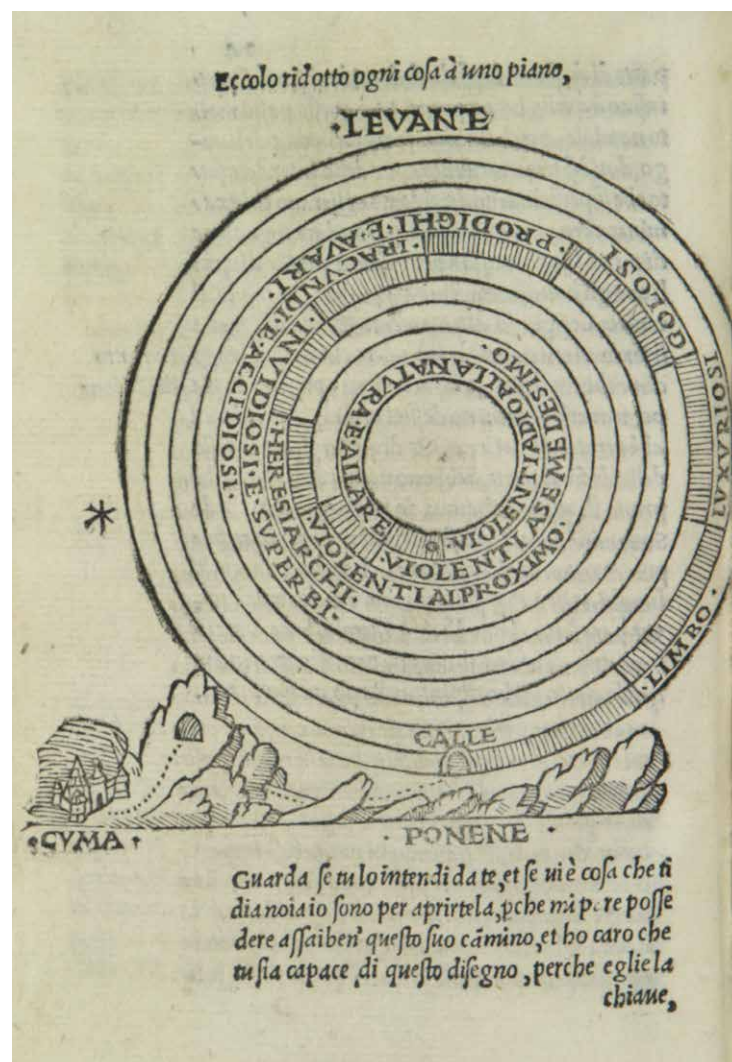
Il programma di una traduzione visiva della *Comedia* e dei suoi scenari su base rigorosamente scientifica è sviluppato e ribadito nel trattatello di Girolamo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti sul Sito forma e misura dell’inferno Dantesco*, pubblicato a Firenze nel 1506. Il *Dialogo* si muove, non 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 controfacciata 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 seg.). 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 segg.

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 ammaestramenti*, Venetia 1563, CXI, *Cerca il creare delli figliuoli*, p. 139r; SABBA DA CASTIGLIONE, *Ricordi ovvero ammaestramenti*, 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*.

DELIZIE DEGLI ERUDITI

Orietta Lanzarini

“Venimmo al piè d’un nobile castello”. Un disegno di Bruno Bossi per il Secentenario Dantesco del 1921

The six-hundredth anniversary of Dante Alighieri’s death was commemorated in 1921 with a rich programme of events. Three of these had as backdrops cities deeply connected to the life of the poet: Florence, Rome and Ravenna. In the latter city, one of the key figures involved in the Dante celebrations was Ambrogio Annoni, an architect and professor at the Regio Politecnico of Milan. It was Annoni, probably, who accompanied a group of student-architects to visit the monuments of Ravenna associated with the life of Dante. Bruno Bossi, a native of Canton Ticino and at the time enrolled in the first year at the Politecnico, would have been among them. The visit to Ravenna, and the celebrations of 1921 in general, could be correlated with an unpublished drawing – an “estempore” to be created in an hour – made by Bossi in May 1921. It is the graphic transposition of a passage from Canto IV of the Inferno, transcribed in the margin of the sheet, in which a large castle is described, surrounded by seven walls, overlooking a narrow river. Bossi translates the architectural image evoked by Dante’s words into a monumental and scenographic building, from which futurist and cinematic echoes emerge. In this way, the future architect paid tribute to the valuable fortified architecture of Canton Ticino, in particular to the castles of Bellinzona, and at the same time demonstrated his early interest in the arts, cinema and theatre, which would accompany him throughout his professional career.

Al pari del corrente anno, il 1921 è scandito dalle iniziative promosse per commemorare il Secentenario Dantesco, propriamente i seicento anni trascorsi dalla morte di Dante Alighieri. A fare da cornice ai molti appuntamenti in programma sono principalmente tre città, intimamente legate alla biografia del vate – Ravenna, Firenze e Roma –, sebbene una miriade di altre celebrazioni si svolgono su tutto il territorio nazionale¹. Anche a livello internazionale, le società dantesche e le comunità italiane di Svizzera, Danimarca, Stati Uniti e Brasile dedicano giornate di festa e eventi culturali al “Poeta sovrano”². Fin dal seicentesimo anniversario della nascita di Dante, celebrato nel 1865 all’indomani dell’investitura di Firenze quale capitale del Regno d’Italia, si era profilata una sistematica strategia per spingere il “ghibellin fuggiasco” a impersonare, nell’immaginario collettivo, “il profeta dell’Italia presente, il fondatore dell’unità nazionale”³, anche adombrando altre glorie italiane, *in primis* Francesco Petrarca⁴. Molte delle iniziative organizzate nel 1921 rafforzano questa investitura patriottica, aprendo le porte a ulteriori strumentalizzazioni della figura e dell’opera di Dante da parte del regime fascista, al potere solo un anno più tardi⁵. Il carnet più fitto di eventi del Secentenario è senza dubbio quello ravennate, dove l’apologia

dantesca, iniziata il 14 settembre 1920, proseguì, con uno o due incontri la settimana, per tutto l’anno seguente: convegni, conferenze, concerti, mostre, pubbliche *lecturae Dantis* dei più significativi canti della *Commedia*, presentazione di libri, sopralluoghi sui monumenti legati alle vicende del poeta, in particolare la sua tomba, e una moltitudine di altri omaggi, tra l’erudito e il popolare; non mancano, in questo quadro, neanche le visite scolastiche e universitarie, tra le quali quella degli allievi della Scuola Superiore di Architettura di Milano, il giorno 8 maggio 1921⁶. Non è stata rinvenuta documentazione in merito, ma è possibile che ad accompagnare i futuri architetti fosse Ambrogio Annoni, all’epoca docente di ‘Architettura’ e ‘Organismi e forme dell’Architettura’ al Regio Politecnico di Milano, in prima linea nel restauro degli edifici ravennati in qualità di Soprintendente dei monumenti di Ravenna e della Romagna e di direttore del Museo Nazionale di Ravenna, cariche assunte nel novembre 1919⁷. Annoni aveva tenuto una applauditissima conferenza il 27 aprile e nei mesi seguenti presenzierà ad altre importanti cerimonie dantesche⁸.

Le celebrazioni del Secentenario – in particolare la visita ravennate degli allievi architetti –, potrebbero avere un nesso con un inedito disegno, datato maggio 1921, realizzato dall’allievo archi-

tetto Bruno Bossi (Lugano 1901-Agno 1993)⁹, che mostra un imponente complesso fortificato accompagnato da un verso del IV canto dell’*Inferno*: “Venimmo al piè d’un nobile castello, sette volte cerchiato d’alte mura, difeso intorno d’un bel fiumicello”¹⁰ (figg. 1-2). Come segnala la legenda, si tratta di una prova vincolata a criteri precisi: “Schizzo estempore per una scenografia tratta da un passo della Divina Commedia da eseguire nel tempo obbligato di un’ora”¹¹. Chi può aver affidato questo compito al giovane ticinese? Bossi, immatricolato il 9 dicembre 1920 alla Scuola preparatoria (sezione architetti) del Politecnico, stava frequentando il primo anno di corso e tra i suoi insegnanti c’erano Annoni per ‘Architettura’ e Giuseppe Fei per ‘Ornato e Figura’, dei quali seguirà le lezioni anche l’anno successivo¹². Tra gli esercizi del corso di ‘Decorazione e figura’, tenuto da Fei al secondo anno della Scuola d’applicazione o Scuola speciale per gli Architetti civili, erano previsti degli “schizzi estemporanei d’invenzione”, indizio che potrebbe spiegare il bozzetto di Bossi, sebbene l’attività fosse riservata agli studenti più avanti di lui nel percorso universitario¹³. Non è da escludere, però, che l’iniziativa sia partita da Annoni o da qualche altro docente.

In ogni caso, il tema doveva essere particolarmente caro all’allievo architetto, diplomato nel

Fig. 1 Ritratto di Bruno Bossi, 1920 (ASA, Milano).



1920 al Liceo Cantonale di Lugano: a dirigerlo, all'epoca, era Francesco Chiesa, grande conoscitore dell'opera dantesca, che spiegava regolarmente agli studenti attraverso cicli di lezioni, alternandoli agli impegni istituzionali¹⁴.

Analizziamo il disegno. La cittadella fortificata, che sorge su una base rocciosa circondata dal citato "fiumicello", è cinta da tre giri di mura. Il primo si caratterizza per gli imponenti torrioni poligonali e circolari, che ricordano quelli della quattrocentesca Porta Nova di Colle Val d'Elsa (Siena), mentre tra la seconda e la terza cortina muraria emergono diversi tipi di torre, con e senza merli e beccatelli. Bossi sembra trarre idee per la sua composizione, oltre che dal vicino Castello Sforzesco, dagli edifici fortificati ticinesi, in particolare dai tre magnifici castelli di Bellinzona – Castelgrande, Montebello e Sasso Corbaro –, ma anche da quello di Locarno, alla cui conservazione aveva, peraltro, contribuito Annoni¹⁵.

Peculiare è altresì la scelta del punto di vista, dal basso verso l'alto, che accentua la monumentalità della struttura. Il grande torrione angolare, in primo piano, si colloca tra due porte arcuate: Virgilio, la piccola sagoma scura in basso a sinistra, indica a Dante – piegato accanto a lui –, il portale di fronte, con il ponte levatoio abbassato, pronto per accogliere il loro passaggio. L'aspetto gran-

dioso dell'immagine è dovuto alle ombreggiature nette e ai potenti fasci di luce che fanno risaltare la sagoma del complesso fortificato. Come segnala la didascalia, si tratta di una scenografia, ma di che tipo: teatrale o cinematografica? Una traccia documentaria testimonia dell'interesse di Bossi per il teatro in quel momento¹⁶, confermato in seguito dal progetto della sua tesi di laurea – un'architettura teatrale, appunto – discussa a Roma il 23 dicembre 1925¹⁷. Tuttavia, i tagli di luce radente – che ricordano quelli delle "straordinarie fantasie scenografiche" del film *Das Cabinet des Dr. Caligari* di Robert Wiene (1919)¹⁸ (fig. 4) –, conferiscono all'immagine anche una certa aura cinematografica; non è da escludere, quindi, che il ticinese abbia colto qualche spunto in tal senso dal ricco carnet di film in programma a Milano nel 1920-1921¹⁹. Del resto, il cinema aveva offerto più volte la propria versione del racconto dantesco, basti ricordare le intense atmosfere – ispirate al ciclo di incisioni di Gustave Doré (1861) – di *Inferno* della Milano Films (1911) o *La mirabile visione*, girato proprio in occasione delle celebrazioni del Secentenario del 1921²⁰.

Ancora più marcato, però, sembra essere il riferimento di Bossi all'arte futurista. Sono questi gli anni in cui alcune importanti mostre, organizzate nelle principali città italiane, portano in

primo piano la ricerca artistica in atto in seno al movimento e non solo²¹. Tra queste, la *Esposizione Futurista Internazionale*, approntata a Torino nel 1919, e soprattutto la coeva *Grande Esposizione Nazionale Futurista*, allestita a Milano, e poi trasferita a Genova e a Firenze, offrono uno spaccato ricchissimo di "Quadri, Complessi plastici, Architettura, Tavole parolibere, Teatro plastico futurista e Moda futurista"²². In particolare, i dinamici intrecci di luci, ombre e colori dei dipinti di Luigi Russolo (fig. 3), ma anche di Giacomo Balla, Umberto Boccioni e altri, o ancora i primi disegni per la 'Città futurista' di Virgilio Marchi²³, sembrano riflettersi nell'aggiornata impostazione grafica scelta dal ticinese.

Con il suo omaggio giovanile, dunque, Bruno Bossi offre un interessante esempio di come si possa dare alla visione letteraria dell'architettura espressa dalle parole di Dante una concreta veste formale e progettuale, pur mantenendone le peculiarità evocative. E allo stesso tempo, il disegno del futuro architetto svela le basi di quella solida cultura interdisciplinare che contraddistinguerà in seguito la sua opera professionale.



¹ *La citazione nel titolo è tratta da D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone*, a cura di C. Ricci, Milano 1921, p. 38. L'autrice desidera ringraziare sentitamente Gabriella Bossi Fontana e Tiziano Fontana per le informazioni fornitemi sul loro congiunto Bruno Bossi; grazie ancora per l'aiuto a Matteo Iannello, Andrea Mariani, Nicola Navone, Angela Rivero Ortelli, Maria Teresa Sambin de Norcen, Richard Schofield.

I preparativi per i vari eventi erano cominciati già da qualche anno, alcuni addirittura nel 1914; cfr. P. RAJNA, *I centinari danteschi passati e il centenario presente*, "Nuova Antologia", CCXII, 1921, 1179, pp. 3-23; Id., *I centinari danteschi passati e il centenario presente-II*, "Nuova Antologia", CCXII, 1921, 1182, pp. 297-319; *Notizie. Secentenario della morte di Dante MCCCXXI-MCMXXI - Programma delle onoranze*, "Il Giornale Dantesco", XXIV, 1921, pp. 367-372; *Il Secentenario della morte di Dante MCCCXXI-MCMXXI. Celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre città Ravenna-Firenze-Roma*, Roma-Milano-Venezia 1924; S. FINN, *Padre della nazione italiana: Dante Alighieri and the construction of the Italian nation, 1800-1945*, PhD diss., University of Western Australia, 2009, pp. 194-246; F. CONTI, *Il Poeta della Patria. Le celebrazioni del 1921 per il Secentenario della morte di Dante*, "Kwartalnik Neofilologiczny", LIX, 2012, 2, pp. 147-164 (con bibliografia precedente); T. RENARD, *Dantomania. Restauration architecturale et construction de l'unité italienne (1861-1921)*, Rennes 2019.

² *Il sesto centenario della morte di Dante celebrato nelle città d'Italia*, "Corriere della Sera", 15 settembre 1921, p. 3. Tra gli eventi più curiosi, c'è la visita di circa 800 studenti delle scuole secondarie di Milano e Pavia a "Dantopoli, città che esiste nella carta geografica della fantasia", concretizzatasi per un giorno in località Ceriano Laghetto nelle forme di una scenografica "cittadina dedicata al Poeta" (*Gli studenti a Dantopoli*, "Corriere della Sera", 6 maggio 1921, p. 4).

³ "La Nazione", 14 maggio 1865, p. 1, cit. in FINN, *Padre della nazione italiana*... cit., p. 73. Sugli eventi del 1865: ivi, pp. 62-85; F. CONTI, *Maggio 1865: Firenze capitale e l'Italia celebrano Dante a 600 anni dalla nascita*, in "Portale Storia di Firenze", Maggio 2015 (<http://www.storiadifirenze.org/?temadelmese=maggio-1865-firenze-capitale-e-italia-celebrano-dante-a-600-anni-dalla-nascita>; consultato il 5 maggio 2021).

⁴ CONTI, *Il Poeta della Patria*... cit., pp. 148-150.

⁵ Bastino le parole dell'allora ministro di Grazia e Giustizia Arrigo Solmi all'inaugurazione della *Zona Dantesca* a Ravenna nel 1936: "L'idea imperiale di Dante nata da Roma, confermata in Ravenna, trova una storica continuazione adatta ai nuovi tempi, nell'idea fascista, ispirata dalla gloria di Roma e accesa dal genio di un figlio di questa terra feconda e prodigiosa", cit. in FINN, *Padre della nazione italiana*... cit., p. 272; su Dante e il fascismo: ivi, pp. 247-287.

⁶ *Il Secentenario della morte di Dante*... cit., p. 30.

⁷ Annoni rimase in carica fino al 30 giugno 1922; cfr. A. BELLINI, *Ambrogio Annoni: arte e scienza dell'architettura*, "Annali di storia delle università italiane", XII, 2008, pp. 171-192; T. CASTALDI, *Ambrogio Annoni*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Architetti (1904-1974)*, Bologna 2011, pp. 27-33.

⁸ *Il Secentenario della morte di Dante*... cit., pp. 29-39; per i contenuti della conferenza, cfr. A. ANNONI, *Ravenna monumentale per il Centenario di Dante*, "Emporium", LIV, 1921, 321, pp. 153-167.

⁹ Bossi appartiene a quella generazione di professionisti colti che hanno animato il panorama architettonico del Cantone Ticino a partire dalla metà degli anni Trenta; tra le sue opere di rilievo, oltre alle numerose case d'abitazione e alle sedi di pubbliche istituzioni (banche, ospedali, edifici per uffici), vanno ricordati i concorsi per il risanamento del Quartiere Sassello a Lugano (1935), del quale risulta vincitore, e per

il piano regolatore della città (1944). Sull'opera di Bossi: S. VALABREGA, *Bruno Bossi architetto*, Cinisello Balsamo 1976; O. LANZARINI, *Un Ticinese a Roma (anzi tre): le esperienze di Bruno Bossi, Augusto Jäggi e Rino Tami*, in "Cittadini di una stessa città ideale". *Architettura e monumento tra Italia e Svizzera*, a cura di O. Lanzarini, N. Navone, Mendrisio-Roma 2021, in corso di stampa.

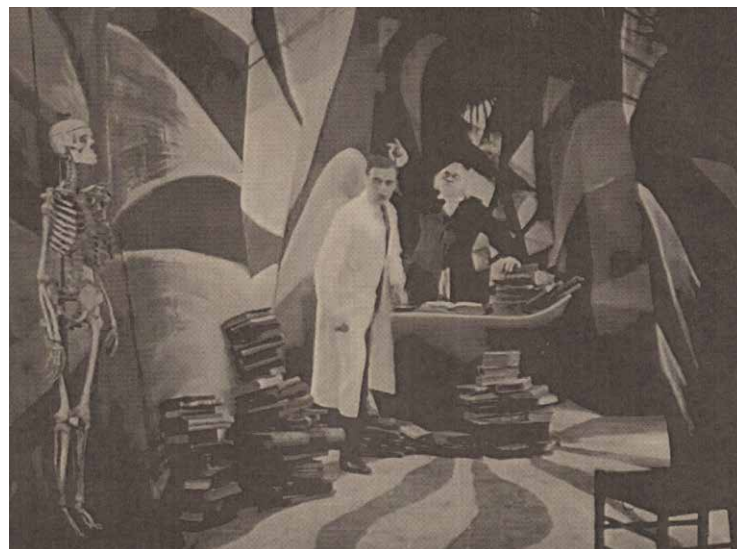
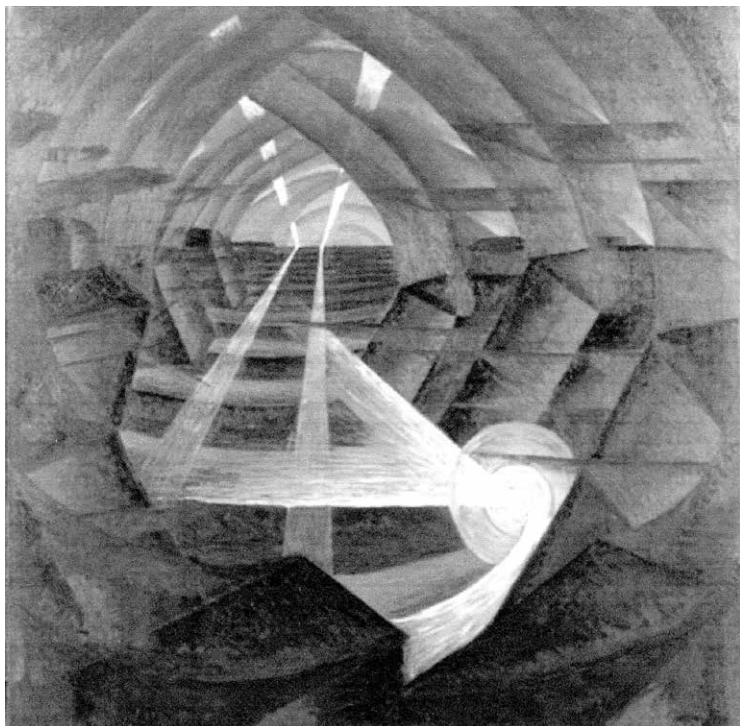
¹⁰ Archivio Architetti Ticinesi, Bellinzona (d'ora in avanti AATB), *Fondo Bruno Bossi*, mappa 003.090.019. Il grafico (mm 570 x 380) è realizzato in matita, a mano libera, su cartoncino leggero e quindi inserito in un'incominciatura di cartoncino di maggiore grammatura (mm 685 x 495); per la legenda, cfr. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*... cit., p. 38.

¹¹ L'iscrizione, riportata sul verso del foglio – verosimilmente da una nota originale di Bossi – da Bruno Brocchi, la cui firma, con la data 2004, compare in altre trascrizioni di didascalie di disegni del Fondo Bossi, segnala "Roma" come città di realizzazione del disegno. Trattandosi di un "estempore" accademico e non di uno studio personale, una possibile spiegazione è che Bossi abbia compiuto una visita con altri allievi a Roma nel 1921, peraltro non documentata, o che si tratti di un errore di trascrizione del luogo. Il 25 gennaio 1923, dopo due anni al Politecnico, il ticinese si congeda e il 15 febbraio risulta effettivamente iscritto al terzo anno della Scuola Superiore di Architettura di Roma (Archivio Storico di Ateneo - Politecnico di Milano, Milano (d'ora in poi ASA), *Tit. XIII Studenti/Studenti decaduti e cessati/b.10*, 1923, Bossi).

¹² ASA, *Repertori/Segreteria/Registri studenti/Registri RITS*, Registro allievi architetti, n. 18, p. 13.

¹³ *Regio Istituto Tecnico Superiore di Milano (R. Politecnico). Programma. Anno 1920-1921*, Milano 1920, p. 205.

¹⁴ P. PETRONI, *Francesco Chiesa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 24, Roma 1980, pp. 711-714. La nipote, Gabriella Bossi Fontana, che ringrazio, ricorda come lo zio le avesse



accennato al suo interesse per Dante facendo riferimento a un prezioso volume della *Commedia*, illustrato da Gustave Doré (1861), incluso nella biblioteca di famiglia.

¹⁵ L'architetto ne studia il restauro nel 1910, sulla scorta degli interventi realizzati da Luca Beltrami; cfr. BELLINI, *Ambrogio Annoni...* cit., p. 172 nota 6; sui castelli citati, cfr. *Il Rinascimento nelle terre ticinesi: da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, catalogo della mostra (Rancate, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011; Varese, 17 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Roma 2011, pp. 49-53, 91-95 (con ulteriore bibliografia).

¹⁶ Il 17 novembre 1920 Bossi, che non riusciva a trovare un alloggio a Milano, ricevette una cartolina (Archivio Privato Bruno Bossi, Mendrisio) dal cugino Claudio Dino Capelli, studente in Medicina a Pavia, che lo invitava a cercare un'alternativa in quest'ultima città. Nella nota, Dino sottolineava: “Se poi vuoi fermarti a teatro a Milano c'è una corsa che arriva qui [a Pavia] a mezzanotte circa”, evidenziando l'importanza di poter partecipare a questo tipo di eventi per il cugino.

¹⁷ La commissione, presieduta da Manfredo Manfredi, conferisce la laurea a Bossi con punti 90/110 (Archivio Facoltà di Architettura di Roma “La Sapienza”, Roma, *Segreteria Studenti*, Vol. 1 - Architettura, Verbali di Laurea, esame 43).

¹⁸ “L'Epoca”, novembre 1924 cit. in V. MARTINELLI, *Dal dott. Calligari a Lola-Lola. Il cinema tedesco degli anni Venti e la critica italiana*, Gemona 2001, p. 56. Il permesso di proiettare il film di Wiene in Italia viene rilasciato solo nel settembre del 1924, e quindi ritirato nel dicembre seguente (*ibidem*). È possibile, però, che Bossi abbia visto il film in Svizzera o altrove.

¹⁹ Si veda il database in http://www.giusepperausa.it/cinema_a_milano.html; consultato il 27 settembre 2021.

²⁰ Cfr. <https://www.ilcinemamuto.it/betatest/la-mirabile-visione-scheda/>; consultato il 2 giugno 2021. Sulla cinematografia dantesca: V. COLONNESE BENNI, *Dante nel cinema, dal muto al digitale*, PhD diss., University of Toronto, 1999.

²¹ Per una panoramica generale: F. BENZI, *Il Futurismo*, Milano 2008; *Futurismo: avanguardie avanguardie*, catalogo della mostra (Roma, 20 febbraio-24 maggio 2009), a cura di D. Ottinger, Roma 2009; mentre sul contesto espositivo milanese: M. DE SABBATA, *Mostre d'arte a Milano negli anni Venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali (1920-1929)*, Torino 2012.

²² *Grande Esposizione Nazionale Futurista. Quadri, Complessi plastici, Architettura, Tavole parolibere, Teatro plastico futurista e Moda futurista. Catalogo*, Milano-Genova-Firenze 1919; *Esposizione Futurista Internazionale inaugurata da Marinetti*, catalogo della mostra (Torino, 27 marzo-27 aprile 1919), Torino 1919.

²³ Nel 1920-1921 opere di Russolo, Depero e altri vengono presentate anche in Svizzera, alla *Exposition Internationale d'Art Moderne* di Ginevra; cfr. *Luigi Russolo. Al di là della materia*, catalogo della mostra (Ascona, 14 settembre-7 dicembre 2014), a cura di M. Folini, A. Gasparotto, F. Tagliapietra, Milano 2014. Su Marchi: *Il Manifesto dell'Architettura futurista di Sant'Elia e la sua eredità*, atti della giornata di studi (Grosseto, 18 luglio 2014), a cura di M. Giacomelli, E. Godoli, A. Pelosi, Mantova 2014; *Virgilio Marchi. Futur-classico-razionale. Opere dal 1910 al 1950*, catalogo della mostra (Roma, 15 novembre-9 dicembre 2017), a cura di E. Pontiggia, Imola 2017 (con bibliografia precedente).

Fig. 2 B. BOSSI, *Estempore sul IV Canto dell'Inferno*, maggio 1921 (AATB, Fondo Bruno Bossi).

Fig. 3 L. RUSSOLO, *Compenetrazione di case + luci da Grande esposizione nazionale futurista...* cit., p. 20).

Fig. 4 Fotogramma dal film *Das Cabinet des Dr. Caligari* di Robert Wiene (1919).



€ 14,00

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piego di libro
Aut. n. 072/DCB/FI1/VF del 31.03.2005

ISSN 2035-9217