

Dante e le discipline del Quadrivio

Sapienza Università di Roma
Aula Magna, 14 aprile e 9 dicembre 2021

a cura di
Franco De Vivo





SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



FONDAZIONE
ROMA SAPIENZA



Honors Center
of Italian Universities



Unione
Matematica Italiana



ISBN 978-88-85577-14-5



9 788885 577145

Indice

Franco De Vivo <i>Nota introduttiva</i>	5
Antonella Polimeni <i>Saluto della Rettrice della "Sapienza" Università di Roma</i>	9
Eugenio Gaudio <i>Introduzione alla giornata di studio</i>	13
Paolo Canettieri <i>Armonie dantesche</i>	19
Vincenzo Vespri <i>Galileo Galilei e la Commedia di Dante</i>	43
Roberto Rea <i>Dante e la geometria del cerchio</i>	65
Marco Bersanelli <i>Il cielo di Dante</i>	77
Giulio Ferroni <i>Il punto dantesco come spazio/tempo</i>	87
Orazio Carpenzano <i>La divina proporzione</i>	109
Flavio Mangione <i>De vulgari architectura</i>	127
Luca Ribichini <i>Il disegno di un tempio laico: il Danteum di Terragni e Lingeri</i>	141
Anna Irene Del Monaco <i>Studanteum e Studentati nel mondo</i>	157
Lucio Valerio Barbera <i>Lo Studanteum della Sapienza</i>	165
<i>Dante e il Quadrivio delle Scienze</i> <i>Programma delle giornate di studio</i>	189

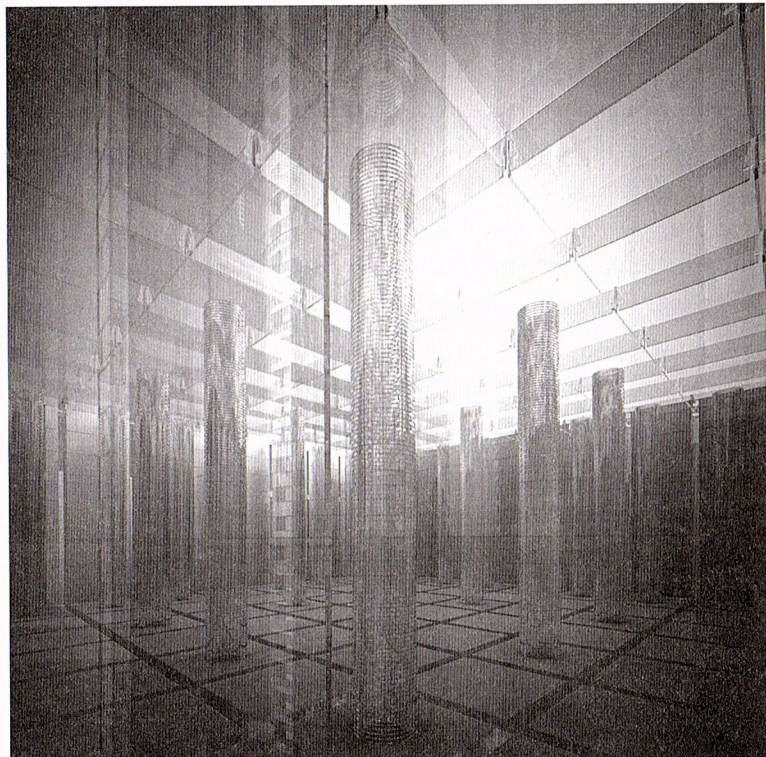


Figura 5 - Veduta della sala del Paradiso che mostra la ricchezza dei riflessi luminosi dati dall'uso del vetro per copertura e colonne

Luca Ribichini

Il disegno di un tempio laico: il Danteum di Terragni e Lingeri

ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.
(*Inf.*, I, 8-9)

Dante e il quadrivio delle Scienze: questo convegno per le celebrazioni dei settecento anni dalla scomparsa del poeta non poteva svolgersi in un luogo più adatto dell'Aula Magna del Rettorato della Sapienza, sotto l'occhio vigile e attento del meraviglioso affresco delle Scienze e delle Arti opera del pittore Mario Sironi, posto nel catino absidale in un'aula immaginata dall'architetto Marcello Piacentini e principalmente sotto le ali protettrici del cherubino disegnato sul soffitto dell'aula. In questo luogo, ci ritroviamo a parlare di un grande italiano, che in qualche modo ha avuto la capacità di fondere letteratura, arte, matematica, geometria, musica, astronomia, architettura e molto altro. In fondo molte conoscenze che convergono in un unico sapere, in un unico grande modo per conoscere. Ma, come qualcuno ha osservato, il vero sapere non è conoscere molte cose, bensì dare significato alle cose che si conoscono e considerarle come un unicum, un insieme, forse per cercare di dare un senso alla nostra vita. Dante probabilmente lo sapeva molto bene e forse per questo che ha fatto dire ad Odisseo delle meravigliose e memorabili parole.

Ma come trasferire tutto il portato letterario della conoscenza delle tre cantiche in un'opera architettonica che riproduca per analogia la Divina Commedia? Come cercare "di far parlare" un edificio, come sosteneva Paul Valery, nel suo scritto *Eupalino*, facendo rivivere la *Comedia* di Dante?

Questa è stata l'idea portante che due architetti italiani si sono

impegnati a “tradurre” uno scritto in solide pietre. Il parallelo tra l’arte letteraria e un’arte figurativa parte da lontano, un’idea simile era già nota in epoca greca, dove Simonide di Ceo affermava che la pittura era una poesia muta e la stessa poesia una pittura parlante.

Anche Orazio con il suo verso *Ut pictura poesis* (‘Come nella pittura, così nella poesia’ sintetizza questo pensiero (ovviamente dove con *pictura* si intende l’insieme delle discipline legate all’arte figurativa).

L’occasione in questo caso di provare a fondere due arti, la letteratura e l’architettura (potremmo dire *ut architectura poesis*) si concretizza dunque, alla fine degli anni trenta del novecento, quando due architetti italiani, Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri si dedicarono a progettare un edificio ispirato alla Divina Commedia.

L’edificio, mai realizzato, per commemorare Dante era stato concepito come un vero e proprio “tempio” tripartito¹. La relazione cartacea allegata agli elaborati di progetto rivela le intenzioni dei progettisti: «non Museo, non Palazzo, non Teatro, ma Tempio dovrà principalmente essere l’Edificio che vogliamo costruire²».

Lo spazio architettonico ideato avrebbe dunque dovuto consentire al visitatore un viaggio attraverso le tre cantiche dantesche: una vera e propria passeggiata architettonica³ ed emotiva dentro la Divina Commedia

¹ L’edificio era diviso in tre luoghi specifici ispirandosi alle cantiche del componimento poetico; anche le tavole di presentazione del progetto erano divise in tre parti, che ricomponendosi creavano il disegno e l’immagine unitaria. In fondo tutto, il progetto è organizzato in modo assoluto sotto la rigida gerarchia della matematica, in particolare del numero 3 e dei suoi multipli, un chiaro riferimento analogico alla Divina Commedia.

² La relazione di progetto è riportata integralmente in appendice da Thomas L. Schumacher, *Terragni e il Danteum (1938)*, Roma, Officina, 1980, p. 142.

³ Il riferimento è la *promenade architecturale* che Le Corbusier elabora per la villa Savoye e che dovrebbe avere duplice valenza: una squisitamente fisica e l’altra concettuale (cfr. Luca Ribichini, *Il volto e l’architetto*. Roma, Gangemi, 2008). Si veda anche il catalogo della mostra *Danteum: viaggio nell’architettura (Foligno, 6-9 dicembre 2012)*, a cura di Attilio Terragni, Italo Tomassoni, Foligno, Centro Italiano Arte Contemporanea, 2012.

percepita a tutto tondo dai cinque sensi, una vera e propria esperienza sinestetica⁴.

L’elemento centrale e distintivo del progetto tuttavia risulta essere il percorso ascensionale che, con un movimento a spirale, inanella in successione i luoghi descritti dal poeta «preparando gradualmente il visitatore a una sublimazione della materia e della luce» e dunque a un’ascesa all’Empireo⁵.

La particolarità di questo progetto è cercare di comprendere come alcuni elementi architettonici possano essere trasposti per corrispondenza alle descrizioni poetiche, e quindi riuscire a trovare il senso secondo lo studio eseguito probabilmente ad opera di Terragni che, come dice egli stesso, dell’architettura deve ricercare l’essenziale «del Poema in confronto ai 3 sensi: letterale-allegorico-anagogico».

Ma cerchiamo di comprendere questo percorso, per trovare le eventuali corrispondenze.

Partendo dall’entrata su via dell’Impero (attuale via dei Fori Imperiali) ci si aspetterebbe un ingresso monumentale degno di un edificio commemorativo, in realtà guardando i disegni di progetto l’accesso risulta essere quasi casuale; protetto da un lungo muro, che di fatto nasconde l’ingresso probabilmente proprio per accentuare il distacco e l’estraniamento dalla città al fine di separare il pellegrino proprio per farlo immergere nel viaggio simbolico e mentale delle cantiche. L’accesso è un “passo” di solo 1,60 centimetri, dove è necessario procedere in fila indiana, come è giusto che sia l’avvicinarsi con religioso silenzio e con riguardo ad un Tempio.

⁴ Il pensiero si ricollega alla poesia simbolista di Baudelaire *Corrispondenze* dove tutti i sensi sono stimolati in una percezione corale d’insieme.

⁵ Il punto «che raggiava lume» di cui parla il canto XXVIII del Paradiso.

Lo stretto e casuale passaggio ci riporta all'incipit della "Comedia" dove Dante abbandonando la retta via entrando quasi per caso nel peccato (Figura 1 e Figura 2).

L'angusta apertura conduce direttamente in uno spazio sovradimensionato, Terragni lo definisce «spazio spreco» denominato nella relazione come *[h]ortus conclusus*⁶, a ribadire simbolicamente come l'uomo vissuto nell'errore e nel peccato "spreca" e perde la sua miserabile esistenza (Figura 1)⁷.

Limitrofo a questo spazio, si dischiude la "Selva" (Figura 2)⁸ che, con le sue cento colonne (che rimandano anche ai cento canti del componimento, ma anche al travaglio spirituale di perdersi in un bosco così fitto), creano un potentissimo e oscuro porticato simulando un attraversamento fra alberi immensi.

Tramite il percorso sempre ascensionale, si apre l'accesso alla sala dell'Inferno che, impostata su una serie di sette quadrati di misura decrescente propone un cammino, questa volta verso il basso, che si avviluppa su se stesso. Da qui, percorrendo un corridoio e poi una scala, si approda alla sala del Purgatorio che, organizzata sulla sequenza di sette quadrati disposti in questo caso in maniera crescente ed opposta, presenta

⁶ T.L. Schumacher, op. cit., p. 138.

⁷ Nell'immagine con il colore viola si evidenzia il tragitto del pellegrino/visitatore che percorrendo la via parallela a via dell'Impero (attuale via dei Fori Imperiali) del tutto casualmente entra all'interno dell'edificio. Da notare come l'ingresso non sia pensato in modo tradizionale, quindi frontale e ben chiaro per accedervi direttamente, ma l'accesso è posto lateralmente, non enfaticizzato, quasi a voler sottolineare sommessamente la accidentalità dell'ingresso.

⁸ *Ibid.* Nella pianta del piano terra con il colore azzurro si è evidenziato la pavimentazione posta all'ingresso dell'edificio che risulta essere di un tipo assolutamente irregolare ed incerta, a sottolineare il senso di disagio e spaesamento del visitatore-Dante nella sua prima parte della vita. Dove l'incertezza ed il peccato possono condurre l'esistenza in modo indeciso ed insicuro.

elementi di analogia con la sala dell'Inferno. Passando infine per una stretta scala, si arriva alla sala del Paradiso ritmata da trentatré colonne di vetro. Dopo aver attraversato uno spazio dedicato alla celebrazione dell'Impero fascista, il "viaggio" si conclude e il pellegrino-visitatore ritrova l'uscita, scendendo una lunga scala.

Thomas L. Schumacher (1941-2009), che nel suo scritto attribuisce l'ideazione dell'opera esclusivamente a Terragni, sostiene che la tendenza di quest'ultimo a collegare architettura e letteratura è probabilmente stimolata dalla sua amicizia con Massimo Bontempelli, il direttore della rivista «Quadrante». Bontempelli, che dedica la sua attenzione a svariati campi del sapere e intrattiene importanti contatti con il mondo della cultura, è sensibile alle contaminazioni fra vari settori delle arti. In particolare è attirato dall'architettura come forma di linguaggio; quest'istanza, per l'epoca d'avanguardia, avrebbe tuttavia trovato un'adeguata collocazione critica solo trent'anni più tardi⁹. Basti pensare che ancora nel 1968, Giulio Carlo Argan "bollava" il Danteum come un colossale sbaglio poiché, a suo avviso: «l'idea di far coincidere la distribuzione planimetrica di un edificio con la struttura di un poema è quasi comica, ma non più di quella di esprimere architettonicamente la vittoria, la patria, la perennità dell'impero¹⁰».

La prova di come Terragni tentasse di fondere linguaggi diversi - poetico, letterario, architettonico - è contenuta nella minuta della sua relazione al progetto del Danteum da cui trapela l'intento di voler tradurre

⁹ Il passaggio dall'*opera* al *testo* avverrà, infatti, con Barthes alla fine degli anni sessanta (cfr. Roland Barthes, *Dall'opera al testo*, in *Id.*, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 59).

¹⁰ Giulio Carlo Argan, *Relazione*, in «L'architettura. Cronache e storia», 163 (1969), p. 5; cit. in T.L. Schumacher, op. cit., 1980, p. 115.

simboli, allegorie e similitudini della poesia dantesca in termini di architettura¹¹.

C'è anche una cifra comune che lega l'architetto al poeta dal momento che entrambi, nella realizzazione del loro componimento, hanno lasciato tracce evidenti di come la loro opera poteva, e doveva, essere interpretata: Dante con l'epistola a Cangrande della Scala¹², Terragni con la relazione al progetto. Infatti, se nella lettera Dante spiega che la *Commedia* deve essere considerata "polisemica", analogamente, nella relazione, Terragni chiarisce i vari livelli di lettura del suo edificio.

Grazie a recenti studi¹³ sui progetti che Giuseppe Terragni ha elaborato

¹¹ Un'operazione di araziana memoria che, parafrasando la frase *ut pictura poësis*, si potrebbe ricomporre nell'assunto *ut architectura poësis*. L'idea di un rapporto biunivoco fra arte e letteratura, più volte ripresa nel corso della storia dell'arte figurativa, ha avuto seguito in campo architettonico, soprattutto durante l'età rinascimentale e manierista, in particolare con Leon Battista Alberti, Giulio Romano e Andrea Palladio.

¹² Nel 1316, Dante indirizza una lettera al signore di Verona. È l'epistola XIII in cui spiega, fra l'altro, le chiavi di lettura della *Commedia*: «occorre sapere che non è uno solo il senso di quest'opera, essa può essere definita polisensa, ossia dotata di più significati. [...] Il primo si definisce significato letterale, il secondo [è] di tipo allegorico, morale oppure nagogico».

¹³ Il materiale illustrato in questa pubblicazione rappresenta una selezione di tutti i documenti raccolti e prodotti in tre anni di ricerca realizzato in seno ad una ricerca condotta da Luca Ribichini e Flavio Mangione. Attraverso un'impostazione metodologica rigorosa, si è prima sviluppata una ricognizione completa di tutto il materiale documentario esistente (disegni, schizzi, relazioni, etc.) tratto sia dagli archivi, sia dalle pubblicazioni dell'epoca; si è poi proceduto alla ricostruzione del modello digitale partendo dai grafici originali, dalle foto d'epoca dei plastici di concorso e dalle varie relazioni, seguendo scrupolosamente le informazioni acquisite. L'attenzione è stata posta anche sui carteggi, che rivelano preziosi dettagli per comprendere il progetto e lo spirito che li ha animati. Lì dove le informazioni sono poco chiare o incomplete, sono state sempre messe in evidenza le interpretazioni soggettive, evitando di creare incomprensioni o fraintendimenti. La mole del materiale raccolto è imponente: si tratta di circa duemila documenti tra grafici, disegni, schizzi e relazioni, oltre alle animazioni video.

per Roma¹⁴, sono emerse alcune riflessioni che gettano nuova luce su questa particolare opera, dedicata a Dante. Con l'intento di recuperare il *fil rouge* che concatena le allegorie del poema dantesco alle scelte architettoniche di Terragni, le ricerche si sono indirizzate su quattro *topic*:

- forma primigenia del rettangolo e costruzione meccanica del tempio;
- pavimentazione dell'atrio;
- colonna virgiliana;
- mura ciclopiche e muro esterno costituito da cento pietre irregolari.

Il rettangolo aureo e la costruzione meccanica del tempio

L'intero edificio è generato da una sola figura primigenia: un rettangolo aureo¹⁵.

Per la dimensione, Terragni si ispira alla Basilica di Massenzio che si affaccia sull'altro lato di via dell'Impero. Della basilica tardoantica l'architetto "cattura" la misura del lato minore al fine di ottenere la dimensione del lato maggiore del suo Tempio.

¹⁴ L'occasione è stata la presentazione del libro sulle opere che Terragni ha progettato per Roma. Oltre alla pubblicazione di Flavio Mangione, Luca Ribichini, Attilio Terragni, *Giuseppe Terragni a Roma*, Roma, Prospettive Ed., 2015, questa ricerca ha prodotto una serie di mostre curate da L. Ribichini e F. Mangione a Roma, Pisa, Como, Rieti, Latina. All'estero la mostra è stata ospitata presso la *University of Miami, School of Architecture* in Florida e presso la *University of Melbourne, School of Design* in Australia. Il lavoro di ricerca espresso nelle varie mostre è stato premiato con la Medaglia del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella per l'alto valore culturale e di ricerca della mostra.

¹⁵ Un rettangolo è *aureo* quando si basa sulla Proporzione Aurea, cioè quando il rapporto fra il lato maggiore e quello minore, a:b, è identico a quello fra il lato minore e il segmento ottenuto sottraendo quest'ultimo dal lato maggiore b:a-b (il che implica che entrambi i rapporti siano $\Phi=1,618$). Per secoli ha incarnato il canone di bellezza assoluta. Nell'Ottocento ci sono state indagini psicologiche volte ad avvalorare tale tesi; resta comunque l'idea che il rettangolo aureo sia considerato il più "armonioso" in senso assoluto. Non può sfuggire l'analogia tra il titolo della *Divina Commedia* e la forma disegnata prendendo come riferimento il rettangolo divino, basato su le auree e divine proporzioni.

Un riferimento formale e simbolico, che esprime la volontà di radicare al luogo la nuova costruzione - quasi a rievocarne il *genius* - e di porsi in armonia con le antiche vestigia romane, riprendendone la dimensione e l'impronta. Con una serie di ribaltamenti, slittamenti e rotazioni della figura primigenia progetta poi i diversi spazi che strutturano la volumetria del Danteum. Una metodologia progettuale legata al "congegno" e al movimento meccanico, in cui è possibile rintracciare le radici storiche dell'estetica futurista o del modo di plasmare le forme di Le Corbusier o dello statuto pittorico di Kandinsky, dove l'artista, svolgendo una serie di movimenti meccanici, si pone come spettatore dell'opera d'arte nell'atto del suo farsi.

Afferma Schumacher¹⁶ che il disegno generatore è basato sul rettangolo aureo e su due quadrati parzialmente sovrapposti. Assolutamente in linea con la filosofia del progetto, il Danteum rispecchia la Divina Commedia mutuando il concetto della "divina proporzione" che, a sua volta, esprime la forma universale di bellezza. Del resto, dato che il componimento dantesco nasce come *unicum*, sarebbe difficile comprenderne la trasposizione, seppur simbolica, all'interno di una planimetria frammentata, scaturita dalla commistione di forme geometriche separate, diverse e giustapposte in modo forzoso. Opera poetica ed espressione architettonica riescono dunque quasi a coincidere dal momento che la forma che li accoglie deriva da un rapporto aureo. Dagli antichi costruttori dei templi greci a Leon Battista Alberti e a molti protagonisti dell'architettura del Novecento, questa proporzione è stata utilizzata per conferire ordine e armonia al costruito. A riprova di questa tesi, nella sua relazione al progetto Terragni parla proprio del rettangolo aureo come di un elemento di bellezza

¹⁶ T.L. Schumacher, op. cit., p. 121.

"assoluta", giacché è in grado di fondere tre misure diverse esprimendo con chiarezza la legge armonica dell'*unità* nella *trinità*.

Pavimentazione dell'atrio

Sempre per iscritto, Terragni indica i tre spazi rettangolari che sostanziano il blocco architettonico alludendo alle tre cantiche della Divina Commedia. Tuttavia, egli scrive: «rimane un quarto spazio», quello delimitato dalle mura perimetrali che, escluso dall'organismo, dà origine, come si è detto, a una corte chiusa. Noi lo abbiamo individuato come il vero proprio atrio, quello che Terragni descrive come uno spazio «volutamente sprecato», sicuramente sovradimensionato e dunque perduto, in analogia con il primo periodo della vita di Dante, che lui stesso riteneva «perduta» perché trascorsa nell'errore e nel peccato (Figura 3)¹⁷. A seguito di un'attenta disamina dei disegni di progetto, proprio in questo luogo (atrio) è emerso un elemento di novità: la tessitura della pavimentazione è del tutto irregolare e apparentemente priva di logica. Questo dettaglio rafforza il concetto della corrispondenza fra concezione poetica e concezione architettonica. Così, alla casualità e allo spaesamento della parte centrale

¹⁷ Si noti come nella pianta di cui alla Figura 3 si ritrovi l'analogia tra testo letterario e architettura. Dove in A esiste una corrispondenza tra la vita di Dante e i moduli che scandiscono l'ingresso in numero di 35. Ricordo che «Nel mezzo del cammin di nostra vita» corrisponde al trentacinquesimo anno di Dante (*Convivio*, IV, 7 e 9). Quindi potrebbe essere un omaggio a Dante che entrando al trentacinquesimo anno entrò finalmente nel percorso di ricerca che lo porterà alla sua redenzione spirituale. In B si evidenzia il testo «Io non so ben ridir com'io v'entra» ovvero Dante non si rende conto come si addentra nel peccato in quanto abbandona la via della virtù e a poco a poco resta prigioniero dei vizi. In C si può ritrovare la corrispondenza della sala delle cento colonne che incarna La selva oscura, «Ah quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte», dove è il perdersi nel peccato: essa è selvaggia perché disabitata, aspra perché intricata, e forte perché difficile da attraversare. Ma dopo il disagio e lo smarrimento iniziali si ritrova l'orientamento per il riscatto.

della vita di Dante corrisponderebbe, in termini materici, l'irregolarità e l'imprevedibilità della trama pavimentale. Ma tale irregolarità cessa nel momento in cui si passa dal caos della sala delle cento colonne (la Selva) al percorso vero e proprio, tramite il quale il pellegrino-visitatore è indirizzato alla prima sala, quella che rappresenta l'Inferno. Da qui, seguendo il filo narrativo della *Commedia*, inizia effettivamente il percorso della redenzione.

La colonna virgiliana

Una seconda riflessione si incentra sullo schizzo di Terragni (Figura 4), con la sezione del Danteum, in cui appare un alto pilastro, collocato nello spazio del cortile d'ingresso.

Sul foglio sono appuntate due parole: «Virgilio» e «Roma». Il nome di Virgilio, guida spirituale del poeta durante il suo viaggio nell'Inferno e nel Purgatorio, sembra collegarsi direttamente al pilastro-colonna, assegnando forse a quest'ultimo un ruolo vitale nell'ambito dell'intera composizione. Nello schizzo, l'elemento monolitico si sviluppa su due piani, innalzandosi dalla selva oscura, posta al piano terra, sino al piano primo esattamente dove inizia il Paradiso. Ma cosa può significare questo schizzo?

Anche Schumacher parla dei diversi livelli di significato dell'elemento "colonna" in cui, a suo avviso, si può rintracciare la complessa numerologia della *Commedia*: cento canti in totale, trentatré canti nel Paradiso e sette sezioni nell'Inferno, etc. E difatti scrive: «Le colonne sono costantemente "questo e quello"¹⁸».

Per ritornare allo schizzo, ritengo che, come Dante immerso

¹⁸ *Ivi*, p. 16.

nell'oscurità della selva e senza alcun orientamento ha individuato la figura di Virgilio quale accompagnatore, così il pellegrino-visitatore si lascia guidare da questa colonna costruita in vetro e illuminata dalla luce solare che filtra dal piano superiore per orientarsi nella buia complessità del percorso ascensionale (Figura 4).

Se tutto ciò è vero, anche al piano superiore la colonna, sbucando dal solaio in una zona di limite (Figura 5 e Figura 6), cioè sulla "soglia" della sala del Paradiso, continua a rappresentare Virgilio nel momento in cui lascia Dante sulla soglia del Paradiso e lì, in quanto pagano e quindi impossibilitato a entrare, lo affida a Beatrice.

Le mura ciclopiche e le cento pietre irregolari

Per capire meglio l'intento che Terragni si prefigge con quel muro monumentale, parallelo al fronte, che «custodisce il segreto dell'organismo architettonico verso la Via dell'Impero» ed è contraddistinto da un fregio scolpito di massi sovrapposti, alla maniera delle mura pelasgiche, riportiamo un brano della relazione: «Questo muro, fa da schermo al fabbricato, delimita una strada interna in leggero dislivello che raggiunge l'ingresso e lascia libera la visuale del Colosseo a chi arriva da Piazza Venezia ma soprattutto, richiamando l'andamento della prospiciente Basilica di Massenzio, estrinseca e spiega quella lezione sull'universalità dell'Impero Romano che Dante espone polemizzando nel *De Monarchia* e nel *Convivio* per esaltarla poi nelle mirabili terzine del Poema. Il muro diventa in tal modo un'immensa lavagna una monumentale lapide intessuta di blocchi marmorei in numero di cento (tali sono i canti della D.C.) ognuno dei quali ha misure proporzionate al numero delle terzine di ciascun canto. Variano quindi le dimensioni e questo spiega la loro libera composizione

in quel tipo di costruzione che abbiamo ricordata quale invenzione dei Greci Omerici. Le terzine o i versi contenenti le allusioni, i riferimenti e le allegorie sull'Impero, saranno scolpite sulla facciata del blocco corrispondente dal Canto dal quale derivano»¹⁹.

Questa volontà di Terragni di ricollegarsi a un'età mitica è attestata anche dal ricorso alla tecnologia di pietre incastrate a secco e prive di grappe in ferro per la costruzione del muro. A questa reminiscenza di matrice pelasgica, si affiancano alcune ingegnose corrispondenze: oltre a quella fra i cento blocchi di pietra e i cento canti della Divina Commedia, oltre alla proporzione che lega indissolubilmente le dimensioni di ciascun blocco di pietra al numero delle terzine presenti in ciascun canto, ogni concio avrebbe riportato, scolpiti sulla sua superficie, i riferimenti alle allegorie contenute nel canto cui corrisponde (Figura 7).

Chi fosse transitato su via dell'Impero, avrebbe psicologicamente ricomposto una memoria gloriosa e collegato palazzo Venezia, dove si incarnava il nuovo ideale imperiale, e il Colosseo, splendida manifestazione dell'antico e grandioso Impero Romano.

È anche probabile che Terragni fosse a conoscenza di alcuni studi coevi, su Dante e la *Divina Commedia*, sviluppati da Luigi Valli²⁰.

Nei saggi critici dello studioso emerge, infatti, e in maniera significativa, il

¹⁹ *Ivi*, p. 139.

²⁰ Luigi Valli (1878-1931), è stato un critico letterario e docente universitario. Grande amico e discepolo di Giovanni Pascoli, si è contraddistinto come studioso, filosofo e poeta. Ha dedicato una serie di opere alla lettura esoterica di Dante e della Divina Commedia in particolare; fra queste si ricordano: *Il segreto della Croce e dell'Aquila nella Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1922; *La chiave della Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1925; *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, Roma, Optima, 1928 e 1930. Val la pena ricordare che, nell'indice del libro *Il segreto della Croce e dell'Aquila nella Divina Commedia*, esiste un capitolo in cui Valli estrapola i versi e le terzine che fanno allusioni, riferimenti, o allegorie sull'impero. Pertanto troverei plausibile il collegamento tra questo scritto e l'idea progettuale di Terragni.

rapporto fra il simbolo della croce, che rappresenta la Chiesa, e il simbolo dell'aquila, che rappresenta l'Impero. Egli insiste sull'assunto dantesco che l'uomo, per salvarsi, non ha bisogno solo della Chiesa ma anche dell'Impero; di conseguenza, dedica un suo scritto proprio alla disamina e alla catalogazione di versi e allegorie che, direttamente e indirettamente, celebrano l'Impero. L'idea di imprimerne le tracce sui cento blocchi marmorei potrebbe dunque esser frutto della sensibilità di Terragni verso questi studi.

Giuseppe Terragni ha creato delle "corrispondenze" tra il suo edificio e la Divina Commedia: questo è un fatto indubitabile, provato, accertato e testimoniato dallo straordinario documento della Relazione scritta. Se questi umili fogli di carta non fossero stati consegnati alla Storia, probabilmente nessuno avrebbe potuto ricostruire la profondità dei simboli, delle allegorie, della trama narrativa di cui è intriso il Danteum. La Relazione cartacea ci dice parecchio, ma non tutto: moltissimo resta nascosto tra le misteriose pieghe dei suoi schizzi e dei suoi disegni. Un dettame di Eraclito recita: «Il signore di cui è l'oracolo in Delfi non dice e non nasconde: significa». La divinità, dunque, non parla, non comunica, ma indica con un "segno". Anche Terragni ci ha lasciato una quantità di "segni" architettonici, che sono molto più eloquenti di qualsiasi parola: sta a noi cercare di capire e dare un senso alla sua visione delle cose.

Questo breve saggio si è concentrato su alcune osservazioni e interpretazioni, ma ovviamente è legittimo aspettarsi che altri elementi del progetto abbiano un loro "perché". Sarebbe infatti che queste "corrispondenze" tra poesia e architettura siano molto più numerose di quanto finora osservato.

L'auspicio è che altri studiosi possano fare sicuramente meglio e di più nel far emergere dai disegni di Terragni altre riflessioni sul pensiero e l'opera di uno dei più importanti architetti del primo Novecento italiano.

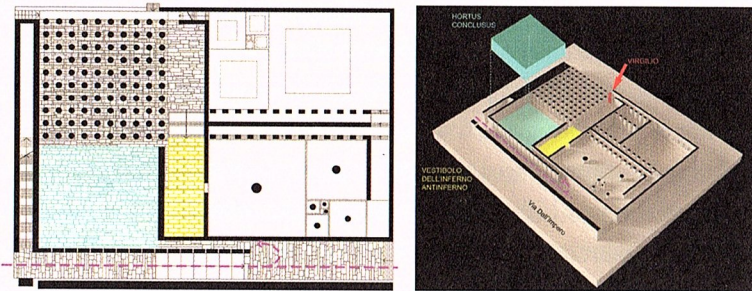


Figura 1 - Pianta e vista del piano terra

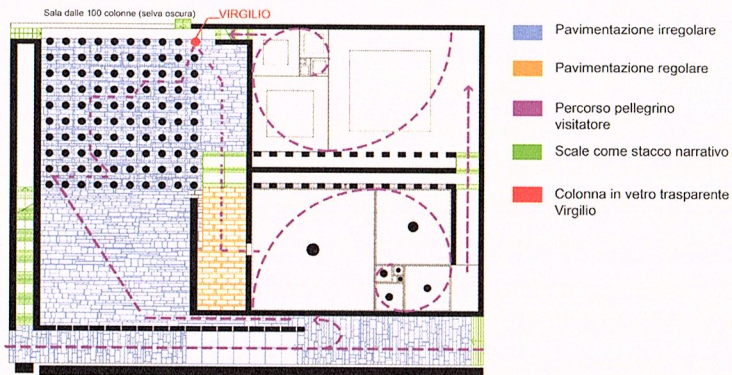


Figura 2 - Pianta del piano terra: corrispondenze tra testo scritto e architettura

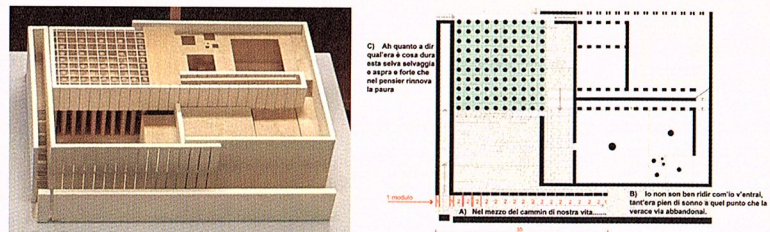


Figura 3 - A destra: Plastico del Danteum realizzato dal prof. Luigi Pardo esposto nell'Aula Magna del Rettorato dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". A sinistra: Pianta del piano terra con le corrispondenze logico-spaziali tra il progetto e il testo dantesco

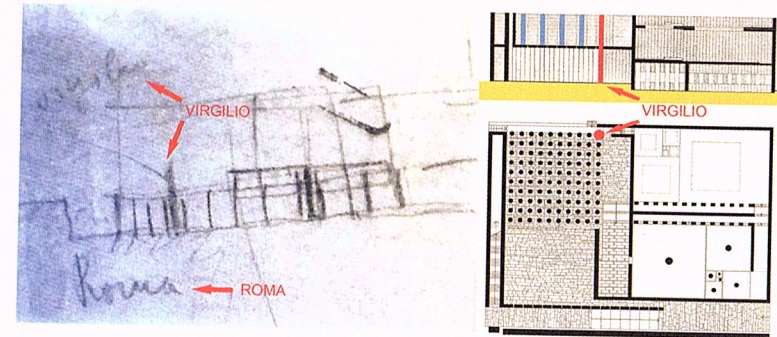


Figura 4 - A sinistra: schizzo della sezione longitudinale eseguito da Giuseppe Terragni dove è segnata la colonna più alta con il nome di Virgilio. A destra: ricostruzione della sezione longitudinale dove si ipotizza la colonna, a doppia altezza, che rappresenta Virgilio (in alto); pianta del piano terra dove la colonna di vetro posta alla fine della "Selva Oscura" incarna Virgilio che orienta e dirige il visitatore (in basso)

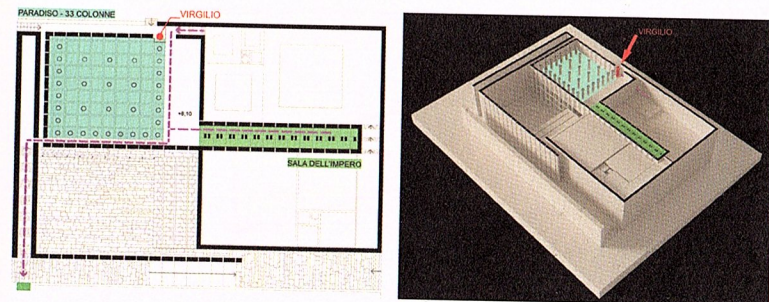


Figura 5 - Pianta e vista del piano secondo (Paradiso). La colonna vetrata che incarna Virgilio è posta sulla soglia del paradiso a ribadire l'impossibilità di far entrare Virgilio nel Paradiso in quanto pagano

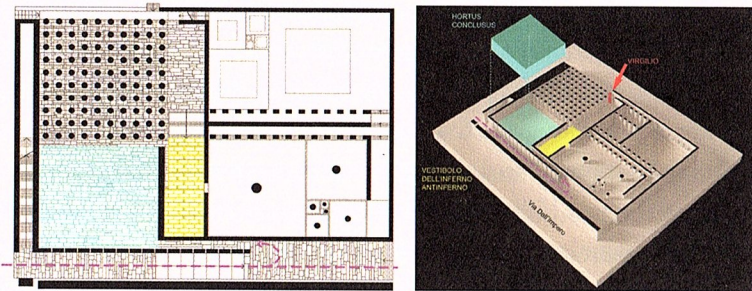


Figura 1 - Pianta e vista del piano terra

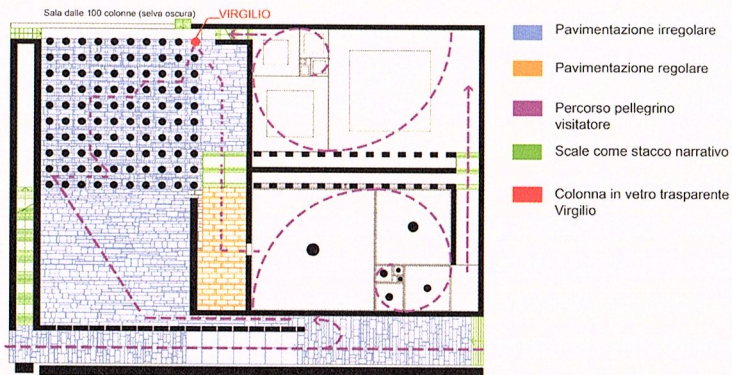


Figura 2 - Pianta del piano terra: corrispondenze tra testo scritto e architettura

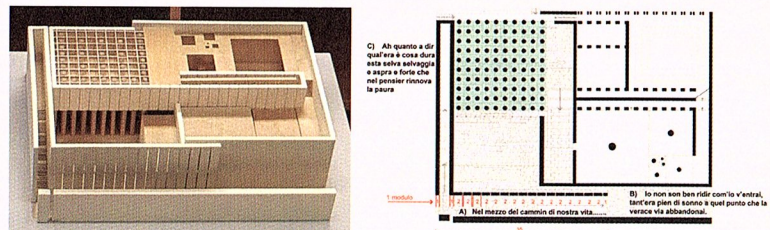


Figura 3 - A destra: Plastico del Danteum realizzato dal prof. Luigi Pardo esposto nell'Aula Magna del Rettorato dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". A sinistra: Pianta del piano terra con le corrispondenze logico-spaziali tra il progetto e il testo dantesco

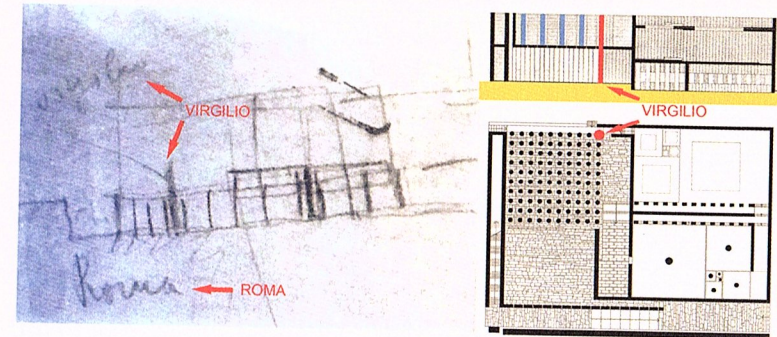


Figura 4 - A sinistra: schizzo della sezione longitudinale eseguito da Giuseppe Terragni dove è segnata la colonna più alta con il nome di Virgilio. A destra: ricostruzione della sezione longitudinale dove si ipotizza la colonna, a doppia altezza, che rappresenta Virgilio (in alto); pianta del piano terra dove la colonna di vetro posta alla fine della "Selva Oscura" incarna Virgilio che orienta e dirige il visitatore (in basso)

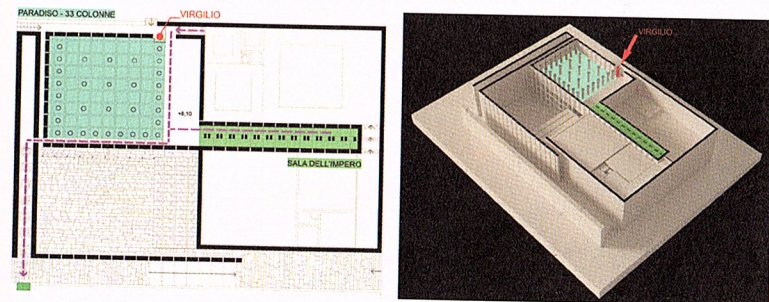


Figura 5 - Pianta e vista del piano secondo (Paradiso). La colonna vetrata che incarna Virgilio è posta sulla soglia del paradiso a ribadire l'impossibilità di far entrare Virgilio nel Paradiso in quanto pagano

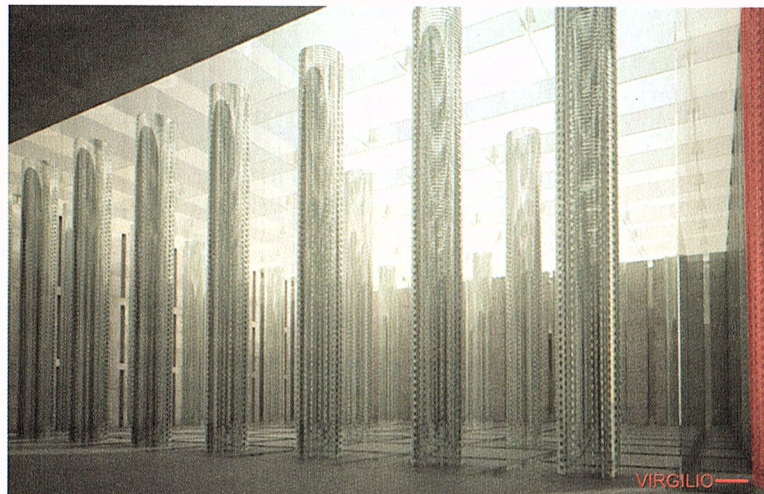


Figura 6 - Ricostruzione della Sala del Paradiso dove si evidenzia la colonna (Virgilio) posta sulla soglia

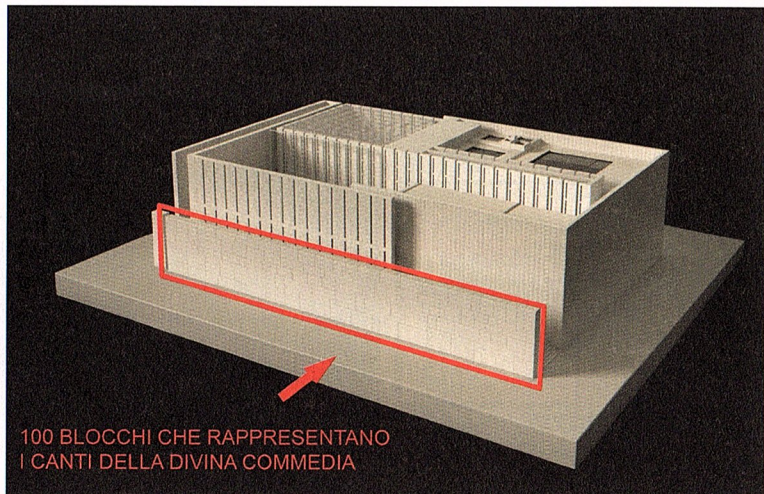


Figura 7 - Ricostruzione del prospetto anteriore: i cento blocchi posizionati a secco rappresentano, con la loro forma e misura, i cento canti della Divina Commedia

Anna Irene Del Monaco
Studanteum e Studentati nel mondo

Questa breve nota¹ ha il compito di introdurre in termini generali, entro un sintetico quadro di esperienze internazionali contemporanee, l'intervento del prossimo relatore, il professor Lucio Barbera, che illustrerà un esercizio progettuale da titolo *Studanteum*, redatto per il secondo incontro *Dante e le discipline del Quadrivium* che completa e segue il primo evento organizzato alla Sapienza ad aprile del 2021.

Studanteum è un esercizio accademico nel campo della progettazione architettonica, impostato su premesse teoriche – tenendo conto del forte carattere di astrazione dell'opera nota come *Danteum* di Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni – tradotto in un progetto architettonico realistico.

Lo studio, dunque, commissionato su impulso tematico del professor Lucio Ubertini, si concentra complessivamente attorno al tema dello studentato, al quale il prof. Lucio Barbera ha dato forma architettonica. Nei colloqui iniziali tenuti col professor Ubertini, a partire dagli ultimi giorni del mese di luglio 2021, fondamentali per l'impostazione e l'inquadramento generale del tema, sono emersi alcuni concetti rilevanti: *Danteum*, *Monastero*, *Studentato*.

Danteum. Sul tema del *Danteum* sono state dissodate molte questioni durante il convegno di aprile scorso, il primo su *Dante e le Discipline del Quadrivium*, e altre saranno svelate fra poco, durante la presentazione dello *Studanteum*.

¹ Intervento di Anna Irene Del Monaco, *Dante e le discipline del Quadrivium. Conclusioni e Prospettive*, Aula Magna Sapienza, 9 Dicembre 2021. Trascrizione rivista dall'autore.