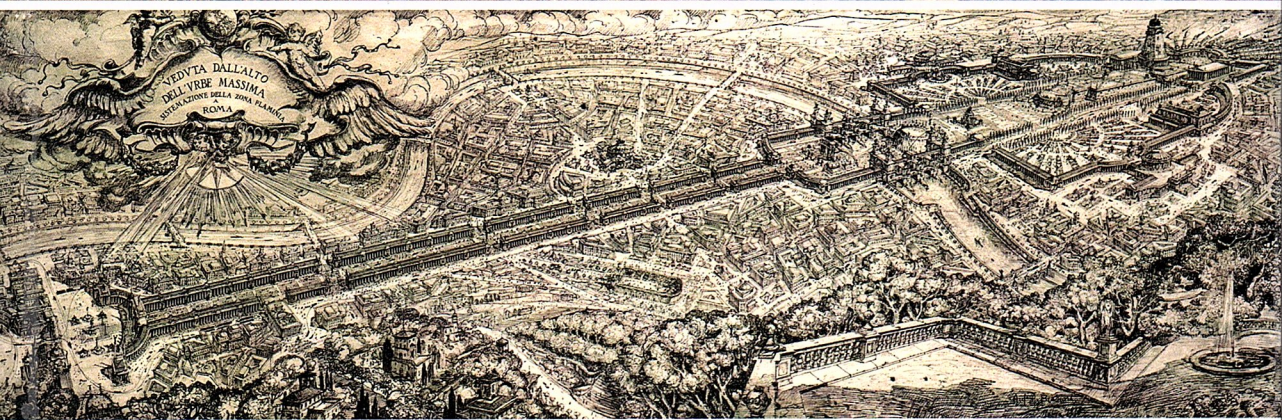
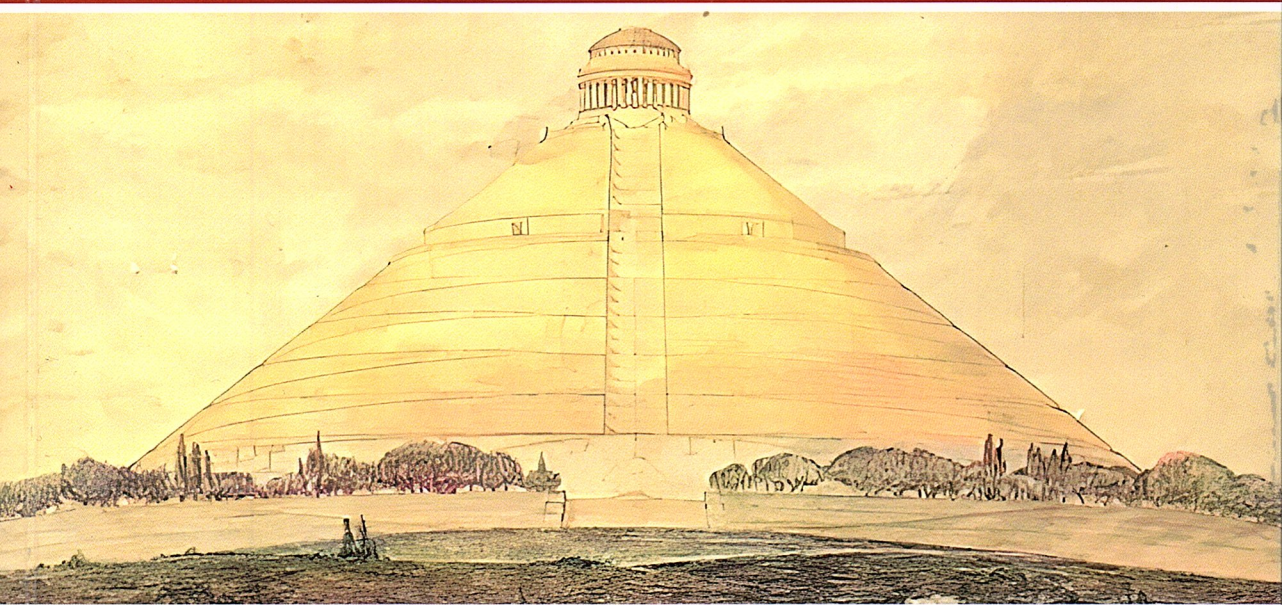


DANTE E ROMA

a cura di
Marcello Fagiolo



GANGEMI EDITORE®
INTERNATIONAL

Arte

Il libro presenta gli Atti del Convegno “*Dante e Roma*”, promosso dal Centro di Studi sulla Cultura e l’Immagine di Roma e dall’Istituto Nazionale di Studi Romani (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2-3 dicembre 2021), col patrocinio del Ministero della Cultura, del Comitato Nazionale “Dante 2021” e della Regione Lazio.

Il Convegno è stato imperniato sulle seguenti tematiche:

- Memorie e personaggi della storia antica nella *Divina Commedia*, da Augusto a Traiano.
- Roma nell’età di Dante.
- Bonifacio VIII e gli altri papi condannati nella *Commedia*.
- I due Soli: il Papato e l’Impero nel pensiero politico di Dante. Il rapporto conflittuale con la Chiesa romana: Roma come Babilonia o Nuova Gerusalemme?
- Il Grande Giubileo: Roma centro del mondo e l’assimilazione tra l’itinerario dantesco verso l’Empireo e il viaggio dei romei alla ricerca del perdono.
- Homo viator: il viaggio e il pellegrinaggio simbolico “per giungere a una nuova condizione di armonia, di pace, di felicità” (papa Francesco, 2021).
- Luoghi simbolici di Roma, dal Monte “Malo” a Ponte Sant’Angelo.
- La Roma ideale come Civitas Dei e prefigurazione del Paradiso.
- Echi danteschi nell’arte romana del Rinascimento e del Manierismo.
- L’idea novecentesca per un memoriale monumentale a Dante: i progetti di Cesare Laurenti, Armando Brasini, Giuseppe Terragni e Raffaele De Vico.

In Appendice vengono ripubblicati i testi del volume *Roma “onde Cristo è romano”* (edito nel 1937 dall’Istituto di Studi Romani).

Saggi di: ANDREA ALESSI, CARLA BENOCCI, RINO CAPUTO, FRANCO CARDINI, MONICA CENTANNI, MARCELLO FAGIOLO, GIULIO FERRONI, ILARIA FIUMI SERMATTEI, PIETRO GIBELLINI, NICOLA LONGO, VITO ROCCO PANETTA, ELISABETTA PROCIDA, DIEGO QUAGLIONI, LUCA RIBICHINI, SERENA ROMANO, MARCELLO TEODONIO.



CENTRO DI STUDI
SULLA CULTURA
E L'IMMAGINE DI ROMA

Presidente
MARCELLO FAGIOLO

Presidente emerito
PAOLO PORTOGHESI

Direttore
MARIO BEVILACQUA

Assistente scientifico
SAVERIO STURM

*Coordinamento
grafico-editoriale*
CAROLINA MARCONI

Direzione
c/o BNCR
viale Castro Pretorio 105
00185 Roma
cs.rom2@gmail.com
www.culturaimmagineroma.it



ISTITUTO
NAZIONALE
DI STUDI ROMANI

Presidente
GAETANO PLATANIA

Direttore
LETIZIA LANZETTA

Direttore associato
MASSIMILIANO GHILARDI

Direzione
Piazza Cavalieri di Malta 2,
00153 Roma
studiromani@studiromani.it
www.studiromani.it



Il Convegno e la pubblicazione degli Atti sono stati realizzati col contributo di:
MINISTERO DELLA CULTURA, DIREZIONE GENERALE EDUCAZIONE, RICERCA E ISTITUTI CULTURALI
REGIONE LAZIO, DIREZIONE CULTURA E LAZIO CREATIVO, AREA SERVIZI CULTURALI E
PROMOZIONE DELLA LETTURA (L.R. 24/2019, Piano 2021)

©
Proprietà letteraria riservata
Gangemi Editore spa
Via Giulia 142, Roma
www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere
memorizzata, fotocopiata o
comunque riprodotta senza
le dovute autorizzazioni.

*Le nostre edizioni sono disponibili
in Italia e all'estero anche in
versione ebook.*

*Our publications, both as books
and ebooks, are available in Italy
and abroad.*

ISBN 978-88-492-4190-7

In copertina:

sopra: CESARE LAURENTI (con AUGUSTO GIUSTINI). Progetto di Memoriale
a Dante sul Monte Mario (disegno di prospettiva a colori; Ferrara, Musei Civici).

sotto: ARMANDO BRASINI. Progetto per l'asse della via Flaminia, culminante
col Mausoleo di Dante aldilà di Ponte Milvio (da *L'Urbe Massima*, 1917).

Indice

Introduzione: Dante e “quella Roma” <i>Marcello Fagiolo</i>	7
LA ROMA DI DANTE	
Firenze e Roma: l’idea di città dalla <i>Vita nuova</i> alla <i>Commedia</i> <i>Giulio Ferroni</i>	19
Gli scritti di Dante e la cancelleria imperiale (ancora sulla data della <i>Monarchia</i>) <i>Diego Quaglioni</i>	37
“...e del mondo e di Deo”. Dante, i papi e la pace universale <i>Rino Caputo</i>	45
Dante e il Giubileo nell’attesa messianica <i>Franco Cardini</i>	53
Immagini di Roma nella <i>Divina Commedia</i> <i>Nicola Longo</i>	65
La storia interrotta. Dante a Roma e Roma alle soglie di Avignone <i>Serena Romano</i>	73
ECHI DANTESCHI A ROMA	
L’“alta gloria” dell’impero e la visione di Traiano <i>Monica Centanni</i>	87
Echi danteschi nella tomba di Giulio II <i>Andrea Alessi</i>	101
Dante in un giardino: la funzione salvifica dell’ <i>hortus</i> e l’allegoria della discesa/risalita nel giardino del Noviziato dei Gesuiti <i>Carla Benocci</i>	111
La “semplicità sublime” della <i>Commedia</i> incisa da Bartolomeo Pinelli <i>Ilaria Fiumi Sermattei</i>	121
PROGETTI PER MONUMENTI DANTESCHI A ROMA NEL NOVECENTO	
Roma e Dante nell’ <i>Urbe massima</i> di Armando Brasini <i>Elisabetta Procida</i>	133
Il disegno di un sogno: il <i>Danteum</i> tra letteratura e architettura <i>Luca Ribichini, Vito Rocco Panetta</i>	141
“Monte Malo”: progetti per un memoriale dantesco a Roma (1911-1951) <i>Marcello Fagiolo</i>	151

DANTE E IL BELLI

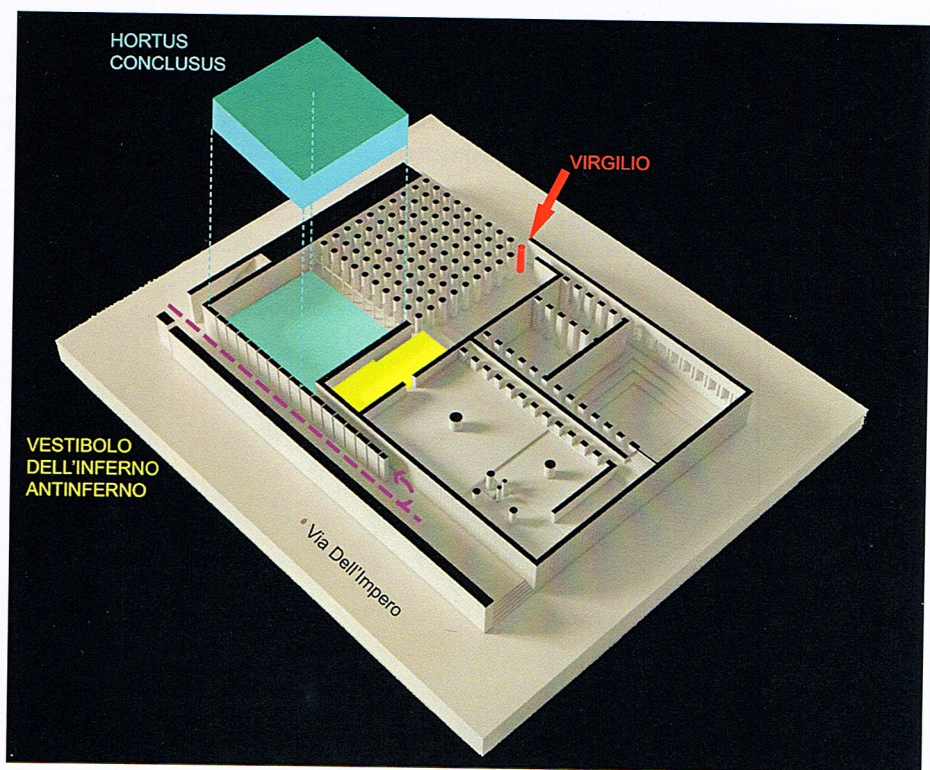
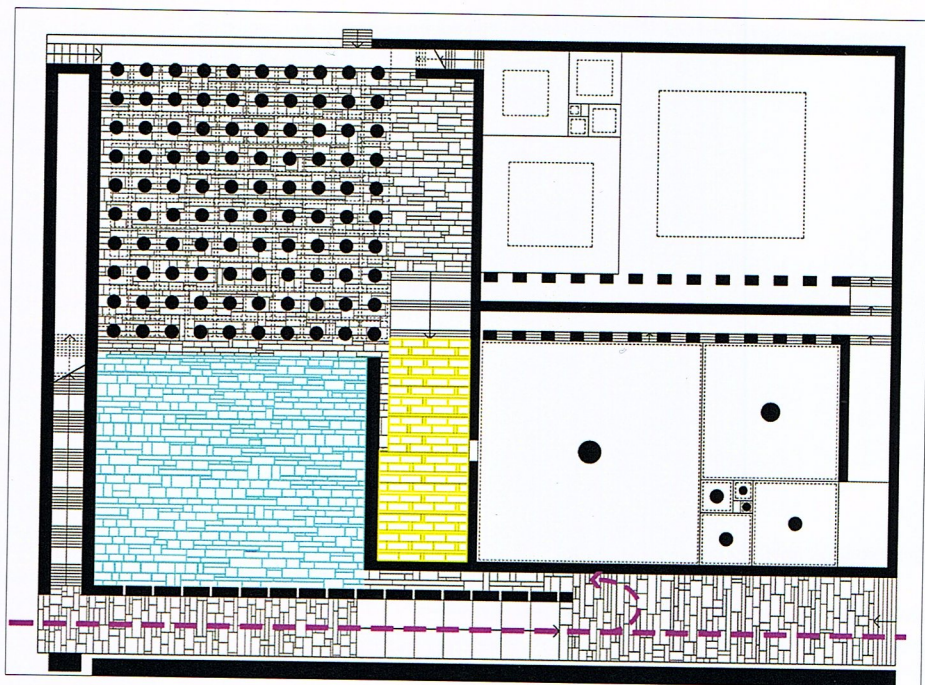
Belli e Dante: dalla *Divina commediola* al *Commedione* 181
Pietro Gibellini

“Quegli che usurpa in Terra il luogo mio”: la presenza di Dante nella cultura 193
di Giuseppe Gioachino Belli
Marcello Teodonio

APPENDICE

ROMA «ONDE CRISTO È ROMANO» 199
Scritti di: E. Pacelli, P. Tacchi Venturi, V. La Puma, C. Galassi Paluzzi,
P. Paschini, C. Salotti, P. Scavizzi, R. Forges Davanzati, I. Taurisano,
C. Laurenti, C. Costantini, G. Serafini

Bibliografia 252



1a-b. PIETRO LINGERI, GIUSEPPE TERRAGNI. *Danteum*
 (pianta e modello del piano terra; elaboraz. L. Ribichini).

Il disegno di un sogno: il *Danteum* tra letteratura e architettura

LUCA RIBICHINI, VITO ROCCO PANETTA

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

L'idea portante di Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni era tradurre in architettura la *Commedia* di Dante. Certo non cosa facile trasporre un poema letterario in un componimento architettonico, senza per questo cadere nella costruzione retorica o peggio nella monumentalità stereotipata di quel tempo.

Come trasferire tutto il portato letterario della conoscenza delle tre cantiche in un edificio che riproduca per analogia la *Divina Commedia*? E ancora, come cercare “di far cantare” un'architettura (come sosteneva Paul Valery, in *Eupalino*) evocando tutta l'armonia e la proporzione dello scritto dantesco.

Un impegno arduo, far cantare le mute pietre, ma nella storia qualche esempio e parallelo tra l'arte letteraria e l'arte figurativa già era presente. Simonide di Ceo osservava che la pittura altro non era che *poesia muta* e ovviamente la stessa poesia diventava *pittura parlante*. Questa idea doppia tra figurazione e poesia viene ripresa anche da Orazio nel verso “*Ut pictura poesis*” che sintetizza questo pensiero. Nel caso del *Danteum* i due architetti provano proprio a fondere le due arti: quella letteraria con quella architettonica, quasi a far evolvere il motto oraziano in “*Ut architectura poesis*”).

Questa idea prende corpo negli anni Trenta su impulso del regime fascista per omaggiare e commemorare Dante, uno dei padri nobili dell'Italia¹.

L'edificio progettato non venne mai realizzato, tuttavia il programma prevedeva la realizzazione di un vero e proprio “tempio” diviso in tre parti², come si evince dalla relazione allegata agli elaborati di progetto: “Quindi, non Museo, non Palazzo, non Teatro, ma Tempio³ dovrà principalmente essere l'Edificio che vogliamo costruire”.

Lo spazio ideato avrebbe dovuto consentire al visitatore un viaggio attraverso le tre cantiche: una vera e propria passeggiata architettonica⁴ ed emotiva dentro la *Divina Commedia* percepita a tutto tondo dai cinque sensi, una vera e propria esperienza sinestetica⁵.

Elemento fondamentale e caratterizzante del progetto risulta il percorso ascensionale: una “via” che avrebbe condotto il pellegrino dalla perdita “selva oscura” alla massima rarefazione della materia che si sostanzia nell'ascesa all'Empireo, luogo pensato con colonne realizzate in vetro, completamente smaterializzate.

¹ Si rimanda al saggio di Marcello Fagiolo in questo volume, testo fondamentale per comprendere e capire come si sviluppa l'idea di un memoriale a Dante nei primi anni del Novecento.

² L'edificio era diviso in 3 luoghi specifici, ispirandosi alle tre cantiche dantesche; ma anche le tavole di presentazione del progetto erano divise in tre parti che ricomponendosi creavano il disegno e l'immagine unitaria.

³ La relazione di progetto è riportata integralmente, in appendice, da T.L. SCHUMACHER. *Terragni e il Danteum: 1938*. Roma: Officina, 1980, pag. 142.

⁴ 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. L. RIBICHINI 2008). Si veda anche A. TERRAGNI, I. TOMASSONI 2012.

⁵ Il pensiero si ricollega alla poesia simbolista di Baudelaire “corrispondenze” dove tutti i sensi sono stimolati in una percezione corale d'insieme.

⁶ Relazione di progetto da T.L. SCHUMACHER 1980, p. 141.

⁷ Il punto "che raggiava lume" di cui parla il canto XXVIII del *Paradiso*.

SCHUMACHER 1980, p. 138.

⁹ 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. Con il colore azzurro si è evidenziato quel quarto spazio citato nella relazione che è delimitato dalle mura di contorno, una corte chiusa chiamata "Hortus Conclusus". Con il colore giallo emerge uno spazio che ricorda il Vestibolo o Antinferno descritto nel III canto, luogo posto dopo le 100 colonne della "Selva Oscura". Lo spazio è dedicato agli ignavi che sostano nel Vestibolo dell'Inferno: sono condannati perché nella vita non ebbero coraggio di fare né il bene né il male e per questo non sono arrivati da nessuna parte, conducendo "la lor cieca vita... tanto bassa, che 'nvidiosi son d'ogne altra sorte". Così Terragni potrebbe segnalare questo luogo che impatta su una parete cieca, priva di qualsiasi funzionalità (vedi anche L'Aleph, J.L. BORGES 1998), che ben si adatta a coloro che vissero "sanza infamia e senza lodo".

¹⁰ Nella pianta del piano terra con il colore azzurro si è evidenziata la pavimentazione irregolare all'ingresso dell'edificio. Con il colore arancione si sottolinea invece la tessitura delle lastre che cambia trama dopo aver passato le 100 colonne della "selva oscura". Infatti il Visitatore/pellegrino dopo un primo smarrimento, imbocca la "giusta via" che condurrà (Dante) accompagnato da Virgilio, gradatamente alla redenzione (passando per le tre cantiche). Si evidenzia che appena saliti i gradini della scala dell'Inferno, l'orditura della pavimentazione diviene regolare e ordinata (come colui che finalmente ha ritrovato la "retta via"). Con il colore verde sono evidenziate le scale, che oltre alla loro specifica funzionalità di collegamento, è probabile che siano usate allegoricamente come uno stacco narrativo. Infatti per accedere al mondo intellettuale del *Danteum*, le prime scale provocano un innalzamento e isolamento del visitatore dal resto della città. Il pellegrino entra in un

Ma condizione essenziale per comprendere questo progetto è riflettere che gli elementi architettonici altro non sono che una trasposizione a precise descrizioni poetiche: vere e proprie "correspondances".

Quindi per riuscire a trovare il senso dovremmo fare un esercizio di trasferimento di significati tra i versi poetici e l'architettura, confrontandoci, come dice la stessa relazione, in 3 gradi interpretativi: letterale/allegorico/anagogico⁶. Ma cerchiamo di comprendere il pensiero che sta dietro ai disegni e agli schizzi che abbiamo analizzato e studiato per trovare le eventuali corrispondenze.

L'elemento centrale e distintivo del progetto tuttavia risulta, come si è detto, 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'Empireo⁷.

L'entrata del "tempio" su via dell'Impero (attuale via dei Fori Imperiali) potrebbe far presupporre un ingresso monumentale degno di un personaggio così rilevante, in realtà già da questo dettaglio capiamo il diverso passo dei progettisti, non un portale stile Marcello Piacentini, ma un accesso a ben guardare irrisorio, quasi casuale. Protetto da un alto e lungo muro, questa barriera ha la funzione di filtrare, mediare, nascondere il vero ingresso al Danteum; probabilmente questa cesura nasce dalla necessità di accentuare il distacco e l'estraniamento dalla città, dal fluire della vita quotidiana al fine di separare il pellegrino dalla quotidianità per farlo immergere nel viaggio metafisico, astratto, simbolico e mentale delle cantiche.

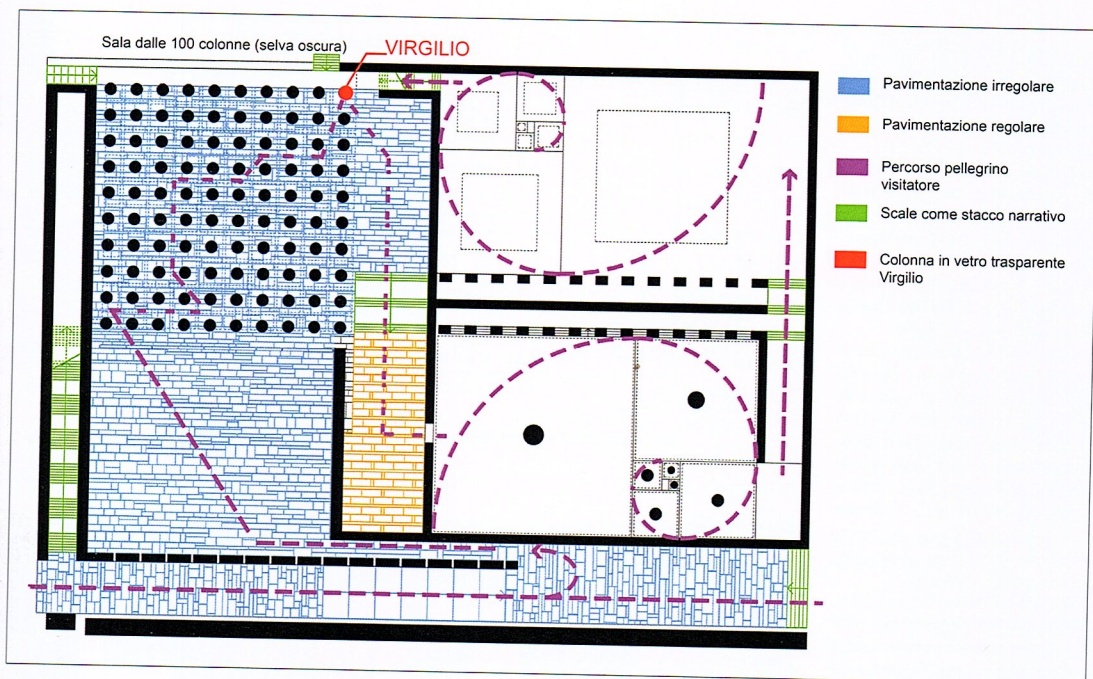
Il varco per entrare è un "passo" largo soltanto 160 centimetri, e pertanto si può procedere soltanto in fila indiana, come è giusto che sia l'avvicinarsi con religioso silenzio a un Tempio. Lo stretto e casuale passaggio ci riporta all'incipit della "Comedia" dove Dante abbandonando la retta via entra quasi per caso nel peccato (*figg. 1-2*).

L'angusta entrata ci introduce in uno spazio esageratamente sovradimensionato: Terragni lo definisce "uno spazio volutamente spreco", denominato [*h*]ortus conclusus⁸, a ribadire simbolicamente come l'uomo vissuto nell'errore e nel peccato "spreca" gran parte del tempo della sua miserabile esistenza (*fig. 1*)⁹.

Adiacente a questo spazio, si dischiude la "Selva" (*fig. 2*)¹⁰, allegoricamente rappresentata con le sue 100 colonne (con rimando ai 100 canti del poema, ma anche al travaglio spirituale di perdersi in un bosco così fitto), che creano un potentissimo e oscuro porticato simulando un attraversamento fra alberi immensi.

Il percorso ideale continua sempre in modo ascensionale. Dopo una serie di brevi rampe dai gradini rigorosamente misurati, si apre l'accesso alla Sala dell'Inferno, impostata su un pavimento organizzato geometricamente su una serie di sette quadrati, di misura decrescente (con al centro delle colonne), ma il cammino su questi elementi fa sprofondare il viaggiatore verso il basso, avvolgendosi in una spirale che conduce verso l'abisso.

Al termine di questo ambiente si percorre un corridoio e poi di nuovo una scala, che ci fa approdare alla Sala del Purgatorio, anch'essa orga-



nizzata sulla sequenza di sette quadrati, stavolta disposti in maniera crescente e opposta, come è giusto che sia un luogo di redenzione e di espiazione contrapposto all'Inferno.

In ultimo, passando ancora una volta per una stretta scala, si arriva alla Sala del Paradiso ritmata da 33 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 l'ultima lunga scala.

Thomas L. Schumacher (1941-2009) ha attribuito l'ideazione dell'opera esclusivamente a Terragni, sostenendo che la sua tendenza era di ricollegare architettura e letteratura, probabilmente un pensiero stimolato e sostenuto da Massimo Bontempelli suo amico e direttore della rivista "Quadrante".

Bontempelli, sensibile alle contaminazioni fra vari settori delle arti, era in particolare attirato dall'architettura come forma di linguaggio; quest'istanza, per l'epoca assai avanzata, avrebbe trovato un'adeguata collocazione critica solo trent'anni più tardi¹¹. 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'impero"¹². Un pensiero probabilmente frutto del suo tempo.

Comunque abbiamo testimonianza di come Terragni intendesse fondere i diversi linguaggi dal poetico al letterario e all'architettonico:

2. *Danteum. Individuazione delle corrispondenze tra testo scritto e architettura (elaboraz. L. Ribichini).*

percorso isolato protetto dall'imponente muro su via dell'Impero, con una estraniamento dalla realtà, separando il visitatore dal contesto cittadino e relegandolo in una realtà metafisica. In seguito ogni volta che ci si sposta da un ambiente all'altro risulta sempre esserci una scala per sottolineare uno stacco narrativo. In ultimo, con il colore viola, il percorso del visitatore che attraversa il Tempio-*Danteum*, dopo un procedere incerto, fino a vedere la colonna/Virgilio (l'unica forse in cristallo) che rappresenta la ragione umana, che metterà Dante sulla retta via. I due spazi dell'Inferno e del Purgatorio sono opposti fra di loro e anche il senso dei percorsi risulta sviluppato in direzioni opposte.

¹¹ Il passaggio dall'opera al testo avverrà con Roland Barthes alla fine degli anni Sessanta (cfr. R. BARTHES 1988, p. 59).

¹² G.C. ARGAN 1969, p. 5 (cit. in SCHUMACHER 1980, p. 115).

¹³ Un'operazione di oraziana 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.

¹⁴ Nel 1316, Dante indirizza al signore di Verona la sua Epistola XIII, in cui spiega 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 anagogico".

¹⁵ Il materiale illustrato in questa pubblicazione rappresenta una selezione dei documenti raccolti e prodotti in tre anni di ricerca da Luca Ribichini e Flavio Mangione. Si è prima sviluppata una ricognizione completa dell'imponente materiale documentario (quasi 2000 tra disegni, schizzi, relazioni ecc.) tratto sia dagli archivi, che dalle pubblicazioni dell'epoca; successivamente si è proceduto alla ricostruzione del modello digitale partendo dai grafici originali, dalle foto d'epoca dei plastici di concorso, e dalle varie relazioni. L'attenzione è stata posta anche sui carteggi che hanno rivelato preziosi dettagli per comprendere lo spirito del progetto.

¹⁶ Oltre alla monografia di F. MANGIONE, L. RIBICHINI, A. TERRAGNI 2015, la nostra ricerca ha prodotto una serie di esposizioni (curate da L. Ribichini e F. Mangione) a Roma, Pisa, Como, Rieti, Latina. All'estero la mostra è stata ospitata presso la School of Architecture di Miami (Florida) e presso la University of Melbourne, School of Design. Il lavoro di ricerca espresso nella mostra tenutasi a Roma è stato premiato dal Presidente Sergio Mattarella con Medaglia per l'alto valore culturale e di ricerca.

¹⁷ 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

la prova è contenuta nella minuta della sua relazione al progetto, da cui trapela la volontà di tradurre simboli, allegorie e similitudini della poesia dantesca in termini di architettura¹³.

Un'altra similitudine lega l'architetto al poeta. Entrambi, nella realizzazione del loro componimento, hanno lasciato tracce evidenti di come l'opera poteva, e doveva, essere interpretata: Dante con l'epistola a Cangrande della Scala¹⁴, Terragni con la relazione del progetto. Se nell'epistola Dante spiega che la *Commedia* deve essere considerata "polisemica", analogamente Terragni chiarisce i vari livelli di lettura simbolica e allegorica.

Recenti studi¹⁵ sui progetti elaborati da Terragni per Roma¹⁶ hanno fatto emergere alcuni elementi che gettano nuova luce su questa particolare opera, dedicata a Dante.

Sinteticamente nel recuperare il *fil rouge* che lega le allegorie del poema dantesco alle scelte architettoniche di Terragni, le ricerche si sono indirizzate su quattro *topic*:

- la forma primigenia del rettangolo e la "costruzione meccanica" del tempio;
- le diverse pavimentazioni;
- il concetto di colonna virgiliana;
- le mura ciclopiche e il muro esterno costituito da 100 pietre irregolari.

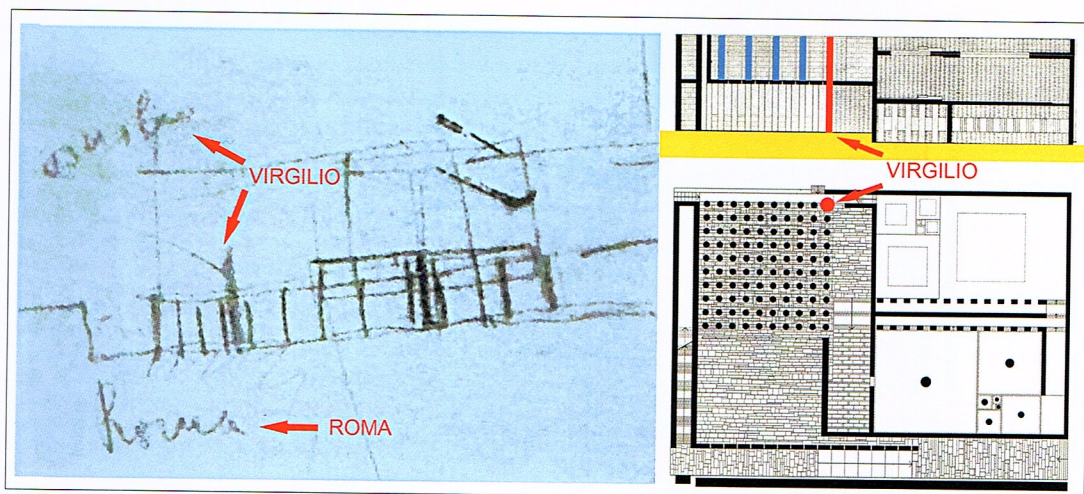
Il rettangolo aureo¹⁷ e la costruzione meccanica del tempio.

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

Per dimensionare l'intervento Terragni si ispira alla Basilica di Masenzio che si affaccia sull'altro lato di via dell'Impero. Della basilica l'architetto "cattura" la misura del lato minore riproponendola e riutilizzandola come dimensione del lato maggiore del suo Tempio.

In quest'atto – sia pratico che formale e simbolico – Terragni esprime la volontà di radicare al luogo la nuova costruzione, quasi a rievocare il *genius loci*, ponendosi in armonia con le vestigia romane riprendendone la dimensione e l'impronta. Successivamente con una serie di ribaltamenti, slittamenti e rotazioni della figura primigenia, "costruisce" i diversi spazi che strutturano la volumetria del Danteum. Una metodologia progettuale legata al concetto del "congegno" e al movimento meccanico in cui è possibile rintracciare le radici storiche dell'estetica futurista, o l'arte di plasmare le forme di Le Corbusier. Lo stesso Kandinsky, scrive che l'artista può ricercare una sua forma e bellezza, svolgendo una serie di movimenti meccanici, ponendosi però come spettatore passivo dell'opera d'arte nell'atto del suo farsi meccanicamente.

Afferma Schumacher che il disegno generatore è basato sul rettangolo aureo assolutamente in linea con la filosofia del progetto, dove 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



4a. Giuseppe Terragni. Schizzo della sezione longitudinale: la colonna più alta è contrassegnata col nome "Virgilio".

4b. Danteum. Ricostruzione della sezione longitudinale dove si ipotizza la colonna, a doppia altezza, che rappresenterebbe Virgilio (elaboraz. L. Ribichini).

4c. Danteum. Pianta del piano terra: la colonna di vetro alla fine della "Selva Oscura" incarna Virgilio (elaboraz. L. Ribichini).

La pavimentazione dell'atrio

Terragni indica i tre spazi rettangolari che sostanziano il blocco architettonico, alludendo alle tre cantiche della *Divina Commedia*. Ma nella relazione scrive: "rimane un quarto spazio", quello delimitato dalle mura perimetrali che, escluso dall'organismo, dà origine a una corte chiusa. Noi lo abbiamo individuato come il vero proprio atrio, quello che Terragni descrive come spazio "volutamente sprecato", sovradimensionato e dunque inteso come spazio perduto (fig. 3), in analogia col primo periodo della vita di Dante, che lui stesso riteneva "perduta"¹⁸ perché trascorsa nell'errore e nel peccato.

Però un attento esame dei disegni di progetto ha rivelato un elemento di novità. Proprio nell'atrio si è ravvisato che la tessitura della pavimentazione è irregolare e apparentemente priva di logica. Questo dettaglio rafforza il concetto della corrispondenza fra concezione poetica e concezione architettonica (fig. 3). Così, alla casualità e allo spaesamento della parte centrale della vita di Dante, corrisponderebbe, in termini materici, l'irregolarità e imprevedibilità della trama pavimentale. Ma tale irregolarità cessa nel momento in cui si passa dal caos della Sala delle 100 colonne (la Selva) al percorso vero e proprio, tramite il quale il pellegrino/visitatore è indirizzato alla prima Sala, che rappresenta l'Inferno. Da qui, seguendo il filo narrativo della *Commedia*, inizia effettivamente il percorso vero e proprio della redenzione.

La colonna virgiliana

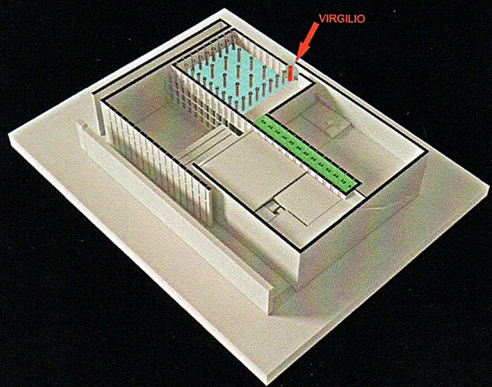
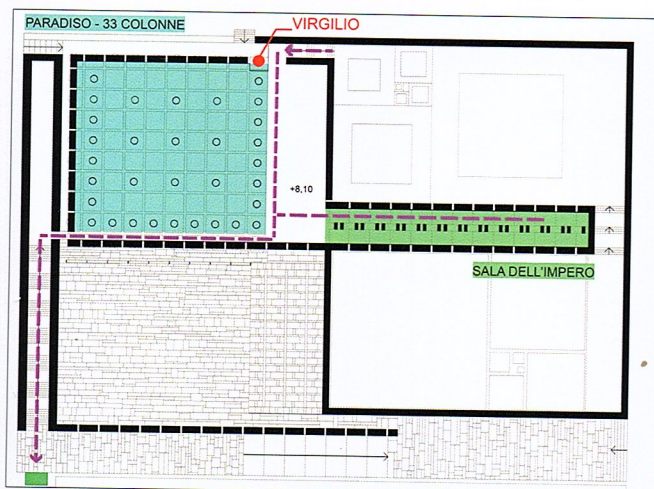
Una seconda riflessione si concentra su uno schizzo di Terragni (fig. 4) in particolare una sezione del *Danteum*, in cui appare un alto pilastro, collocato nello spazio del cortile d'ingresso.

Sul foglio sono appuntate le parole "Virgilio" e "Roma". Il nome di Virgilio, guida spirituale del poeta nell'Inferno e nel Purgatorio, sembra collegarsi direttamente al pilastro/colonna, assegnando forse a quest'ultimo un ruolo vitale nell'ambito dell'intera composizione.

¹⁸ Si noti come nella pianta (fig. 3) si ritrovi l'analogia tra testo letterario e architettura. Dove in A esiste una corrispondenza tra la vita di Dante e i 35 moduli che scandiscono l'ingresso (in memoria del 35° anno di Dante "nel mezzo del cammin di nostra vita"; cfr. *Convivio* IV, 7 e 9): si tratta di un evidente omaggio a Dante che nel 35° anno inizia il percorso di ricerca che lo porterà alla redenzione.

In B si evidenzia come Dante non si renda conto ("Io non so ben ridir com'io v'entrai") di addentrarsi nel peccato, abbandonando la via della virtù e a poco a poco restando prigioniero dei vizi.

In C si ritrova la corrispondenza della Sala delle 100 colonne che



Nello schizzo, l'elemento monolitico si sviluppa su due piani, innalzandosi dalla selva oscura al piano terra, sino al primo piano 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*: 100 colonne corrispondono ai 100 canti, le 33 colonne della Sala dell'Empireo corrispondono ai canti nel Paradiso, le 7 colonne poste al centro dei quadrati nella Sala dell'Inferno alle 7 sezioni dell'Inferi, e così via. "Le colonne sono costantemente 'questo e quello'"¹⁹.

Per ritornare allo schizzo, ritengo che come Dante, disorientato nell'oscurità della selva, ha individuato 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 (fig. 4). Se tutto ciò è vero, anche al piano superiore la colonna, sbucando dal solaio in una zona di limite (fig. 5-12), cioè sulla "soglia" della Sala del Paradiso, continua a rappresentare Virgilio nel momento in cui lascia Dante sulla soglia del Paradiso e – in quanto pagano e quindi impossibilitato a entrare – lo affida a Beatrice.

Le mura ciclopiche e le 100 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:

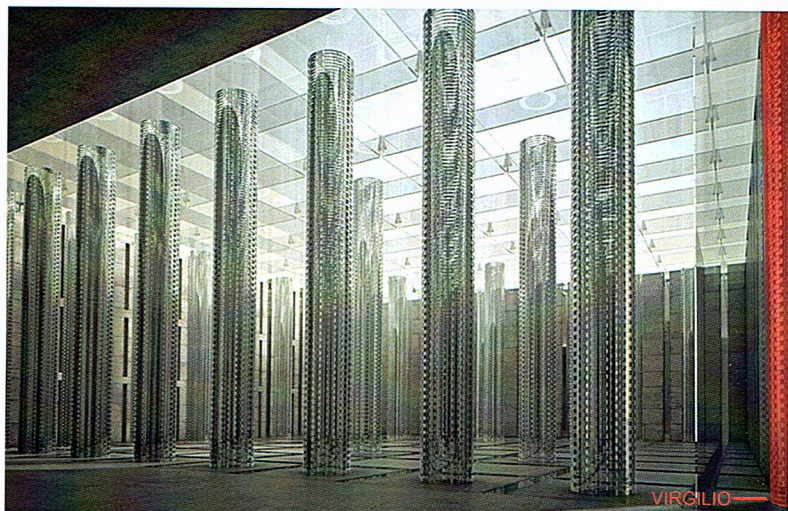
"Questo muro fa da schermo al fabbricato, delimita una strada interna in leggero dislivello che raggiunge l'ingresso e lascia libera la visuale del Colosseo a chi arriva da Piazza Venezia ma soprattutto, richiamando l'andamento

5a-b. *Danteum. Pianta e modello con vista del piano secondo (Paradiso; elaboraz. L. Ribichini). Qui la colonna vitrea che incarna Virgilio è posta sulla soglia del paradiso a ribadire l'impossibilità di entrare nel Paradiso per il pagano Virgilio.*

incarna la selva oscura ("Ah quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte...") della perdizione nel peccato. La selva è selvaggia perché disabitata, aspra perché intricata, e forte perché difficile da attraversare, e da orientarsi, ma dopo il disagio e lo smarrimento si ritrova l'orientamento per il riscatto.

¹⁹ Ivi, p. 16.

6a. *Danteum. La Sala del Paradiso con la colonna Virgilio posta sulla soglia* (elaboraz. L. Ribichini).

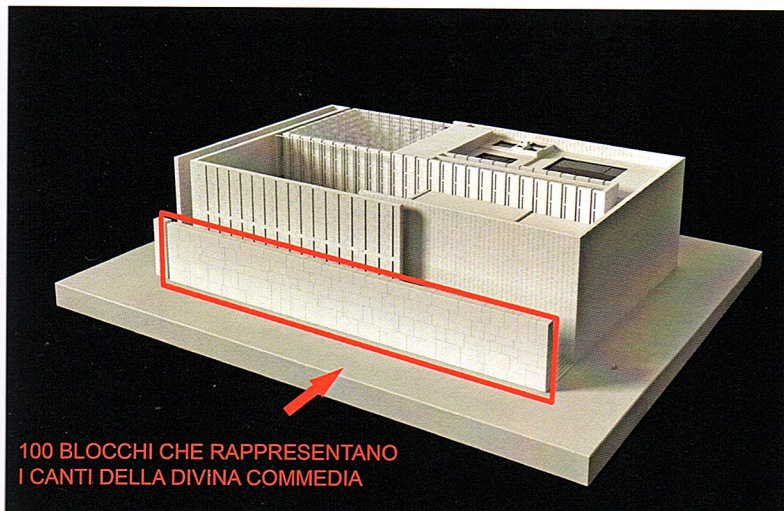


della prospiciente Basilica di Massenzio, estrinseca e spiega quella lezione sull'universalità dell'Impero Romano che Dante espone polemizzando nel *De Monarchia* e nel *Convivio* per esaltarla poi nelle mirabili terzine del Poema. Il muro diventa in tal modo un'immensa lavagna, una monumentale lapide 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 derivano²⁰.

La 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 pelagica si affiancano alcune ingegnose corrispondenze: oltre a quella fra i 100 blocchi di pietra e i canti della *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 sull'Impero contenute nel canto corrispondente (fig. 6).

Pertanto chi fosse transitato su via dell'Impero, avrebbe psicologicamente ricomposto nella propria memoria da una parte il palazzo Venezia, immagine gloriosa dove si incarnava il nuovo e contemporaneo ideale imperiale, dall'altro lato avrebbe visto il Colosseo, splendida manifestazione dell'Impero Romano e del nostro antico e grandioso passato, mentre nel centro della via dell'Impero in posizione interme-

²⁰ Ivi, p. 139.



6b. *Danteum*. Il prospetto anteriore con i 100 blocchi posizionati a secco che rappresentano i 100 canti della *Divina Commedia* (elaboraz. L. Ribichini).

dia il *Danteum* con i blocchi dove le terzine esposte sul muro facevano riferimento alla profezia dantesca che l'Italia sarebbe stata salvata solo dall'intervento dell'imperatore. A questo punto la scenografia è completa.

È anche probabile che Terragni fosse a conoscenza degli studi coevi sulla *Divina Commedia* sviluppati da Luigi Valli²¹, nei quali emerge, in maniera significativa, il rapporto fra la Croce, simbolo della Chiesa, e l'Aquila, simbolo dell'Impero. Valli insiste sull'assunto dantesco che l'uomo, per salvarsi, non ha bisogno solo della Chiesa ma anche dell'Impero; di conseguenza, dedica uno scritto 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, con buone probabilità, esser frutto di una sensibilizzazione dell'architetto nei confronti di questi studi.

Terragni ha creato "corrispondenze" tra il suo edificio e la *Divina Commedia*, il che è provato e testimoniato dallo straordinario scritto della Relazione. Se questi umili fogli di carta non fossero stati consegnati alla Storia, probabilmente nessuno avrebbe potuto ricostruire una profondità di simboli, di allegorie, di trama narrativa di cui è intriso il *Danteum*. La Relazione ci dice parecchio, ma non tutto, e moltissimo resta celato tra le misteriose pieghe degli schizzi e dei disegni. Un dettame di Eraclito recita: "Il signore di cui è l'oracolo in Delfi non dice e non nasconde: significa": la divinità non parla, non comunica, ma indica con un "segno"; e anche Terragni ci ha lasciato una quantità di "segni" architettonici (molto più eloquenti di qualsiasi altra parola) e comunque spetta a noi continuare a cercare di capire e dare un senso alla sua visione delle cose.

²¹ Luigi Valli (1878-1931), critico letterario e docente universitario, 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 L. VALLI 1922, 1925 e 1928-1930). Val la pena ricordare che, in un capitolo di VALLI 1922 vengono estrapolati i versi e le terzine con allusioni, riferimenti, o allegorie sull'impero. Pertanto troverei plausibile il collegamento tra questo scritto e l'idea progettuale di Terragni.