

CENTRO DI STUDI SULLA CULTURA E L'IMMAGINE DI ROMA

Direzione: c/o BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA, viale Castro Pretorio 105, 00185 Roma

d'intesa con

ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI ROMANI

e col patrocinio del **COMITATO NAZIONALE DANTE 2021** e della **REGIONE LAZIO**

Dante e Roma

CONVEGNO 2-3 DICEMBRE 2021

PRESSO LA BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA
E L'ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI ROMANI

Il Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma e l'Istituto Nazionale di Studi Romani – d'intesa con la BNCR – promuovono il Convegno **Dante e Roma**, che si ricollega alle iniziative svolte nel secolo scorso dal Centro di Studi (Mostre sulla storia dei papi e dei giubilei e su tematiche artistico-letterarie come *Virgilio nell'arte e nella cultura europea* [Roma, BNCR, 1981] e *Pagine di Dante: la Divina Commedia dal torchio al computer* [Frankfurt 1988, Foligno 1989, Ravenna 1989, Firenze 1990]) e dall'Istituto Nazionale di Studi Romani (*Onde Cristo è romano* [volume del 1937] e *Dante e Roma* [Convegno e Atti, in collab. con Casa di Dante, 1965]).

Il Convegno si svolgerà con modalità mista: in presenza per i relatori, con possibilità di assistere online sulla piattaforma ZOOM iscrivendosi al seguente link:

https://us02web.zoom.us/webinar/register/WN_OVpjIRpRRhwFwQ8cZDkuA

Il Convegno sarà dedicato alle seguenti tematiche:

- Roma nell'età di Dante e l'ambasciata di Dante a Roma nel 1300
- Bonifacio VIII e gli altri papi condannati da Dante
- Il Grande Giubileo: Roma centro del mondo.
- Luoghi simbolici di Roma: il Monte, il Ponte...
- I due Soli: il Papato e l'Impero
- Il rapporto conflittuale con la Chiesa: Roma come Babilonia o Nuova Gerusalemme?
- La duplice allegoria della discesa e della ascensione
- Homo viator: il viaggio e il pellegrinaggio come metafora
- "Onde Cristo è romano": la Roma ideale come Civitas Dei e Paradiso

Il Convegno si chiuderà col confronto-recital tra la Divina Commedia e il "Commedione" del Belli.

Direttore: MARCELLO FAGIOLO

Comitato Scientifico: FRANCO CARDINI, MARCELLO FAGIOLO, NICOLA LONGO, MASSIMO MIGLIO, EUGENIO RAGNI, MARINA RIGHETTI, MARCELLO TEODONIO

Sedi:

BNCR - VIALE CASTRO PRETORIO 105, ROMA

ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI ROMANI - PIAZZA DEI CAVALIERI DI MALTA 2, ROMA

Le sessioni del Convegno

2 dicembre – BNCR (Sala Macchia)

LA ROMA DI DANTE

h. 9,30-13,30

Saluti istituzionali: Stefano Campagnolo, Direttore BNCR - Marcello Fagiolo, Presidente Centro Studi Cultura e Immagine di Roma

Giulio FERRONI: Firenze versus Roma: l'idea di città dalla Vita nuova alla *Commedia* (da remoto)

Rino CAPUTO: "...e del mondo e di Deo". Dante, i Papi e la pace universale

Monica CENTANNI: L'"alta gloria" dell'impero e la visione di Traiano

Diego QUAGLIONI: Impero e papato. Gli scritti di Dante e la cancelleria imperiale

h. 14,30-18,00

Nicola LONGO: I luoghi di Roma ricordati nella *Commedia*

Serena ROMANO: La storia interrotta. Dante a Roma e Roma alle soglie di Avignone

Roberta CERONE: La Roma di Bonifacio VIII: i luoghi del pontefice e della sua famiglia

Andrea ALESSI: Echi danteschi nella tomba di Giulio II

3 dicembre – ISTITUTO DI STUDI ROMANI

ECHI DANTESCHI A ROMA

h. 9,30-13,30

Saluti istituzionali: Gaetano Platania

Carla BENOCCI: Dante in giardino: l'allegoria di discesa e risalita nel Noviziato dei Gesuiti

Ilaria FIUMI SERMATTEI: La «semplicità sublime» della *Commedia* incisa da Bartolomeo Pinelli

Elisabetta PROCIDA: Roma e Dante nell'*Urbe massima* di Armando Brasini

Luca RIBICHINI: Il Danteum di Terragni

Marcello FAGIOLO: "Monte Malo": progetti per un memoriale dantesco a Roma (1911-1951)

h. 15,00-18,00

"Quegli che usurpa in Terra il luogo mio": DANTE E IL BELLI

Pietro GIBELLINI: Belli dalla *Commediola* al *Commedione* (da remoto)

Marcello TEODONIO: La presenza di Dante nella cultura di Giuseppe Gioachino Belli

Dante e Belli: letture incrociate di Stefano Messina

Conclusioni

SEGRETERIA DEL CONVEGNO:

CAROLINA MARCONI: cs.rom2@gmail.com

COMUNICAZIONE E UFFICIO STAMPA:

GIACOMO DI FOGGIA: bnc-rm.ufficiostampa@beniculturali.it

ORGANIZZAZIONE TECNICA:

ANDREA GIULIANO, ENRICO BERTOLLINI: bnc-rm.ict@beniculturali.it

Firenze versus Roma: l'idea di città dalla Vita nuova alla Commedia

GIULIO FERRONI

La cultura di Dante si forma tutta entro uno spazio urbano: e la sua prima poesia d'amore è tutta radicata negli umori e nei modelli di vita del mondo comunale e fiorentino, nell'ambito della *cittade* così evocata nella *Vita nuova*, senza che mai ne venga fatto il nome proprio. Nello spazio fiorentino si articola e si sviluppa la percezione dantesca della città come forma dell'esperienza, in cui viene a definirsi ogni espressione di sé, ogni riconoscimento del mondo. Ma durante l'esilio, tra nostalgie, tentativi, speranze di ritorno, delusioni, si svolge un'immagine contraddittoria di Firenze: della sua città sente ancora con forza il richiamo, come di un perduto specchio di se stesso, luogo dell'origine e della costruzione di sé, ma sempre più se ne denuncia la lacerazione, la corruzione, a condannare lo spirito mercantile, fino a farne uno dei massimi emblemi della distorsione del presente.



DOMENICO DI MICHELINO. La Divina Commedia di Dante (1465, affresco in S. Maria del Fiore; particolare con la città di Firenze).

All'immagine contraddittoria di Firenze, da una parte radice e forma di un'identità personale, del proprio spazio culturale e antropologico, dall'altra velenoso segno di corruzione, ingiustizia, negazione dell'umano, si oppone l'evocazione di Roma, della Roma antica e imperiale, la città per eccellenza: centro di misura e controllo di un mondo pacificato, a suo tempo ordinata da Dio come condizione dell'avvento del Cristianesimo, e tuttora necessario modello civile per ogni terreno governo. Sede naturale del papato, a cui spetta il potere spirituale sul mondo cristiano, Roma deve essere anche il centro del potere imperiale, ordinato da Dio come istituzione destinata a un giusto equilibrio della vita terrena. Firenze e Roma vengono così ad opporsi a vari gradi nella *Commedia*, in termini che diventano

sempre più netti nel passaggio tra le tre cantiche e trovano l'espressione più determinata e recisa nel *Paradiso*. Nella *Monarchia* dalla fascinazione della Roma antica scaturisce l'immagine della necessaria unità del genere umano e del potere imperiale rivolto a promuovere nel genere umano la massima potenza dell'intelletto possibile.



Roma CAPUT MUNDI nel sigillo di Ludovico il Bavaro (Bolla d'Oro del 1328).
TADDEO DI BARTOLO. Roma (affresco, 1414; Siena, Palazzo Pubblico).

GIULIO FERRONI (Roma, 1943) ha insegnato fino al 2013 Letteratura italiana all'Università di Roma La Sapienza, di cui è professore emerito.

Ha rivolto i suoi studi ai più vari autori della letteratura italiana (da Dante a Tabucchi), alla teoria della letteratura e alla produzione letteraria contemporanea. È autore, tra l'altro, della *Storia della letteratura italiana* (4 volumi, 1991 e 2013) e di molteplici saggi critici e teorici (tra cui *Dopo la fine*, 1996); ha diretto il volume sulla Letteratura della serie Treccani *Il contributo italiano alla storia del pensiero* (2018). Tra le sue più recenti pubblicazioni: *Ariosto* (2008, Premio De Sanctis 2009), *La passion predominante. Perché la letteratura* (2009), *Gli ultimi poeti: Giudici e Zanzotto* (2013), *La fedeltà della ragione* (2014), *La scuola impossibile* (2015), *La solitudine del critico* (2019), *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della "Commedia"* (2019, premi Viareggio e Mondello 2020), *Una scuola per il futuro* (2021).

giulio.ferroni@uniroma1.it

“...e del mondo e di Deo”. Dante, i Papi e la pace universale

L. RINO CAPUTO

Nel canto XVII del *Purgatorio*, non solo geometricamente centrale nel poema, Dante chiarisce che solo realizzando la pace in terra, diventando così buoni cittadini, si esercita il libero arbitrio, confermato, nel precedente canto XVI, dall'insegnamento di Marco Lombardo sulla genesi del (vero) Amore, raggiungendo in tal modo altresì lo scopo fondamentale della Giustizia divina. Ma l'istanza non è puramente etica e teologica; è anche, se non soprattutto, altrettanto politica. Attraverso la messa a punto della teoria dei “due soli” Dante cerca di ricomporre il dissidio dei poteri del suo tempo, illuminando il senso della sua interlocuzione polemica con Bonifacio VIII, nei mesi contratti e turbinosi trascorsi, apparentemente invano, a Roma.



L. RINO CAPUTO (Ischitella nel Gargano, 1947), già professore ordinario di Letteratura Italiana (“Docens Turris Virgatae” dal 2018), insegna ora Letteratura Italiana nell’Università di Roma “Tor Vergata” (è stato nel 2007-2012 Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia e dal 2010 Presidente della Conferenza Nazionale dei Presidi delle Facoltà di Lettere e Filosofia). Ha tenuto lezioni e seminari in vari atenei italiani e nelle Università europee, americane e britanniche.

Membro ordinario dell’Arcadia, della Dante Society of America e del Centro Nazionale di Studi Leopardiani e Socio Corrispondente dell’Accademia Pugliese delle Scienze. Fondatore del Centro di Lingua e Cultura Italiana di Tor Vergata, è condirettore di “Dante. International Journal of Dante Studies” nonché fondatore e direttore di “Pirandelliana”. Dal 2012 è Presidente del Centro Studi Ars Nova Italiana di Letteratura e Musica del Trecento di Certaldo. Nel 2018 gli è stato conferito il ‘Premio Internazionale Pirandello’.

Ha pubblicato numerosi volumi e saggi, in particolare su Dante, Petrarca, Giannone, Manzoni, il primo romanticismo italiano, Pirandello.

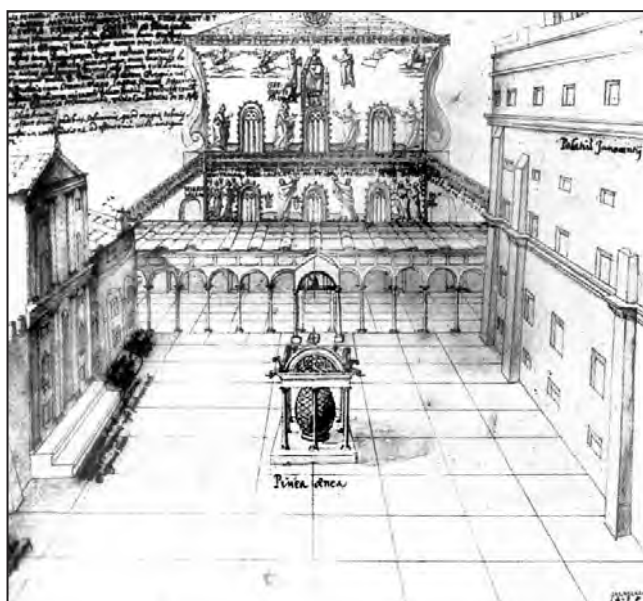
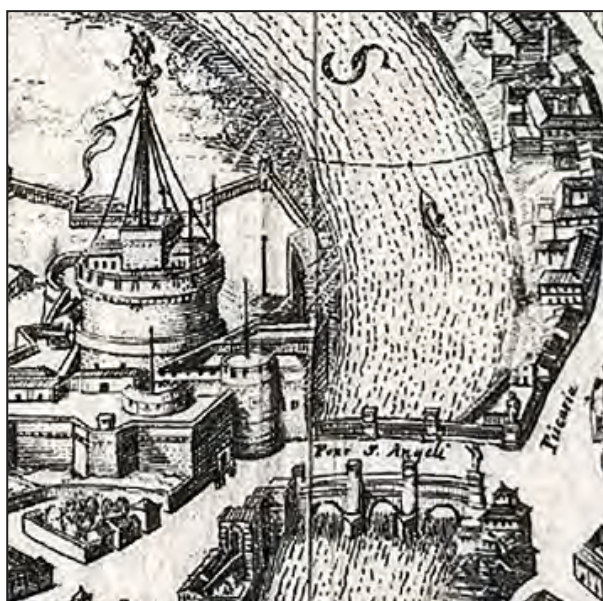
rcpirrino@gmail.com

I luoghi di Roma ricordati nella Divina Commedia

NICOLA LONGO

Roma è presente nella *Commedia* in varie forme. La più evidente è quella che richiama elementi (anche urbanistici) precisi: ponte Elio, la pigna di San Pietro, il Battistero di San Giovanni, la Basilica costantiniana, la Veronica. Di Roma si ricordano, inoltre, alcuni episodi legati alla mitologia della sua fondazione: Troia, Enea, Ercole, Romolo. Un terzo modo di parlarne riguarda la storia romana, con il rinvio alle gesta eroiche del popolo romano, narrate dalla tradizione liviana. La presenza della Roma imperiale che trova la sua sintesi nel canto di Giustiniano, è nella leggenda della conversione di Traiano come nell'idea dell'assenza dell'imperatore dalla sua sede naturale. In fine Roma è considerata città santa in quanto identificata con la Chiesa, la sua storia, i suoi martiri, a cominciare da San Pietro e da San Paolo. Il riferimento, diretto o indiretto, alla sua corruzione, che si fa cominciare dalla donazione di Costantino, riguarda il lungo conflitto con l'impero a causa della confusione fra i due poteri, spirituale e temporale.

L'intervento attraversa i vari aspetti con cui si presentano le occorrenze di "Roma", mostrando, quando è possibile, anche le immagini relative, così come sono suggerite dal testo dantesco.



1. Ponte Sant'Angelo (incis. inizi '600).

2. L'atrio della basilica costantiniana di S. Pietro (disegno del 1609; Biblioteca Vaticana).

NICOLA LONGO ha insegnato Letteratura italiana e Storia della critica letteraria italiana dal 1970 al 2015 nella "Sapienza" Università di Roma, nell'Università di Chieti-Pescara e in quella di Roma Tor Vergata. Dagli anni novanta si è dedicato alla lettura integrale dell'*Inferno* presso l'Università di Castel Sant'Angelo.

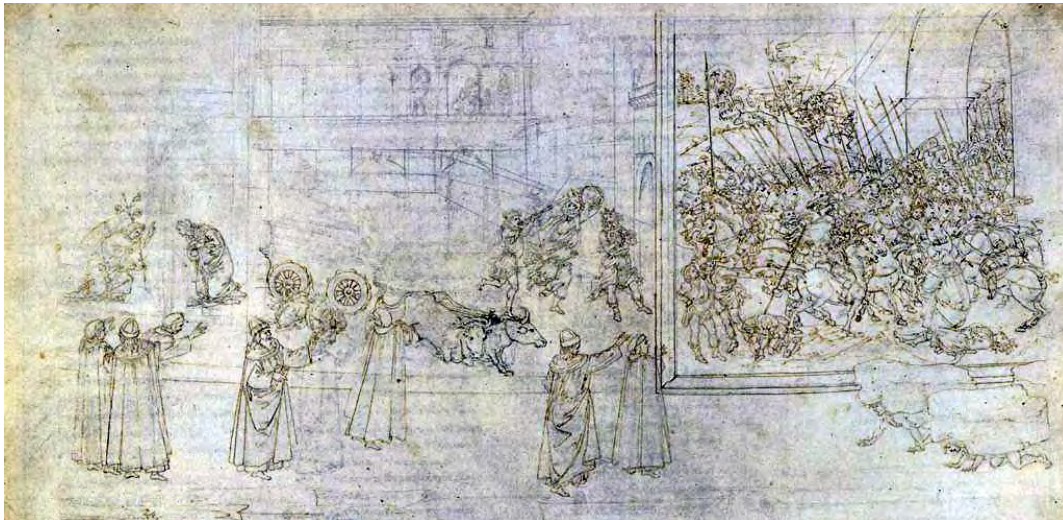
La sua ricerca, iniziata con indagini sulla letteratura italiana del Cinquecento e su Francesco De Sanctis, si è poi svolta intorno alla presenza della città di Roma nella tradizione letteraria italiana da Dante a Palazzeschi. Tra le sue pubblicazioni recenti su Dante: *I papi, Roma e Dante. L'idea e le immagini di Roma nella Commedia* (Bulzoni, Roma 2004), *Studi danteschi. Da Francesca alla Trinità* (Editrice Studium, Roma 2013), *Lecture e ricognizioni dantesche* (UniversItalia, Roma 2014, pp. 260), *Introduzione alle cantiche della Divina Commedia* (UniversItalia 2017), *Roma negli scrittori italiani. Da Dante a Palazzeschi* (Studium, Roma 2020).

nilo.longo08@gmail.com

L'“alta gloria” dell'impero e la visione di Traiano

MONICA CENTANNI

Una delle tensioni che attraversa la Commedia è la relazione tra immagine e parola, tra la *vis imaginativa* e l'energia linguistica che preme sul versante dell'espressione. Un esempio è nei bassorilievi che costeggiano la salita Purgatorio e, in particolare, nel rilievo con la Giustizia di Traiano (*Purg.* X, 73-ss.). Qui l'esercizio dell'*ekphrasis* si concentra su una leggenda medievale, che Dante raccoglie, ri-pietrifica nel fregio e ritraduce in forma di parole, dando vita a un vertiginoso cortocircuito tra visione ed espressione.



Sandro Botticelli, disegno per *Purgatorio* X (1481-1495, disegno, Berlin Kupferstichkabinett).

Spesso i testi generano immagini; a volte sono le immagini a generare testi (che a loro volta genereranno immagini). È il caso della *Leggenda di Traiano*, uno dei tre *exempla humilitatis* scolpiti sulla parete di roccia che affianca la salita, esemplificando la virtù contraria alla superbia. Ognuno dei riquadri mette in scena il dialogo tra due personaggi, uno maschile e uno femminile, con storie sono tratte dal Nuovo Testamento (Maria e l'Arcangelo Gabriele), dall'Antico Testamento (danza di David e incompienza di Micol) e dalla storia romana (Traiano e la vedovella).

Le fonti letterarie antiche sulla giustizia dell'imperatore sono molto vaghe: la testimonianza più puntuale è Cassio Dione (*Storia romana* LXVIII, 6), forse con un inserto tratto dalle biografie su Adriano. Tutte le (numerossime) fonti sull'incontro di Traiano con la donna che chiede giustizia per la morte del figlio, e il collegamento con Gregorio Magno non sono precedenti al VIII secolo (Paolo Diacono). La storia risulta dalla giustapposizione di due differenti *fabulae*: la prima è il ritrovamento della lingua dell'imperatore da parte di Gregorio Magno, con la resurrezione ed eccezionale battesimo postumo di Traiano; nella seconda Traiano rende giustizia alla madre che ha avuto un figlio ucciso (nelle diverse varianti: il colpevole è un generale di Traiano o il figlio dell'imperatore; ovvero Traiano concede suo figlio alla donna in cambio del figlio perduto, come figlio adottivo o come sposo).

La scena della giustizia di Traiano ha grande fortuna a partire dal XV secolo, in versione politica (Venezia, capitello di Palazzo Ducale; Perugia, Collegio del Cambio); in versione di pubblico *exemplum virtutis* (pitture dal XVI al XIX secolo); in versione privata/domestica (cassoni nuziali, deschi da parto, ceramiche). Nelle versioni del primo spezzone della storia, c'è un riferimento alla “passeggiata archeologica” durante la quale Gregorio avrebbe scoperto il luogo della sepoltura e poi la lingua parlante di Traiano. Forse è una traccia del fatto che una matrice della leggenda potrebbe essere tratta dalla visione di un pezzo archeologico.

Gli studiosi di Dante nel commentare il passo richiamano esclusivamente la leggenda medievale considerandola come fonte diretta; gli archeologi invece ritengono per lo più che la matrice visiva possa derivare dallo schema iconografico della provincia inginocchiata davanti al *princeps*. Ma il richiamo, molto debole, vale, in sostanza, soltanto per la coppia di una figura femminile inginocchiata davanti a una maschile: ma nello schema Provincia/*princeps*, l'Imperatore è rappresentato stante e non a cavallo e non c'è la folla dell'esercito descritta da Dante (e ripresa anche da Botticelli nel suo disegno illustrativo).



La mia ipotesi è che la leggenda della vedovella sia sorta dalla interpretazione errata del bassorilievo LIBERATOR URBS con la cavalcata di Traiano, interno al fornice centrale dell'Arco di Costantino. L'idea nasce da una intuizione di Aby Warburg che, a partire da un saggio di Giacomo Boni (in "Nuova Antologia", 1906), suggerisce che l'immagine del barbaro che chiede pietà all'imperatore mentre sta per essere travolto dall'impeto della cavalcata, sia stata fraintesa e trasfigurata nella figura della vedovella che chiede (e otterrà) giustizia.

La generazione della storia da un errore di interpretazione iconografica è proposta da Warburg come caso paradigmatico di "inversione energetica": il pathos violento del vincitore che travolge impietosamente il barbaro inginocchiato a invocare clemenza, diventa un atto di misericordia ed esempio di umiltà e di giustizia. Dall'immagine alla parola, e viceversa. Dal fraintendimento di questa immagine nasce la leggenda che a sua volta è ritradotta in figura da Dante che la riproduce a parole dando il via a una nuova serie di immagini. La (sottovalutata) intuizione di Warburg è una conferma di quel "visibile parlare" che Dante attribuisce alla potenza dell'immagine ed evoca proprio per i bassorilievi di *Purgatorio* X; ma, ben prima, il "visibile parlare" è l'energia stessa, potente e mai univoca, dell'immagine racchiusa nella stessa matrice visiva della leggenda.

MONICA CENTANNI (Venezia, 1957) filologo e grecista, è Professore ordinario di Lingua e letteratura greca all'Università IUAV di Venezia (dal 2006 coordina il Centro studi classicA - IUAV) e all'Università di Catania. Studiosa di teatro antico, di civiltà tardo-antica, di storia della tradizione classica nella cultura artistica e letteraria, dall'antico al contemporaneo, dedica un filone delle sue ricerche al metodo di Aby Warburg, in particolare all'Atlante Mnemosyne. Su questi temi è autore di numerosi studi e monografie e ha curato conferenze, mostre ed eventi teatrali.

Dal 2000 dirige "La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale". È membro del consiglio dell'Associazione Internazionale di Studi rinascimentali "Artes Renascentes".

Fra le sue pubblicazioni: *Duilio Cambellotti a Siracusa 1914-1948* (2021); *Contro Ulisse. Un eroe sotto accusa* (2021); *Il romanzo di Alessandro. seguito da «Vita di Alessandro» di Plutarco* (1991, 2018); *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento* (2017); *Eschilo. Le tragedie* (2003).

centanni@iuav.it

Impero e Papato. Gli scritti di Dante e la cancelleria imperiale

DIEGO QUAGLIONI

Nel riassumere i contenuti della letteratura prodotta nella controversia tra l'imperatore Enrico VII da una parte e il papa Clemente V con il re di Sicilia Roberto d'Angiò dall'altra, contesa nella quale spiccavano memorie difensive come quella attribuita a Giovanni da Calvaruso, o più ampi scritti teorici come il *De principio et origine et potentia imperatoris et papae* del giurista Giovanni Brancazoli, Ken Pennington, avvertendo che nessun giudice nel XIV secolo avrebbe preso molto sul serio i loro argomenti, ha ricordato che fu Dante Alighieri a produrre la più celebre tra le difese contemporanee dell'autorità imperiale.

La *Monarchia* è il maggiore testo della dottrina intermedia sulla suprema *iurisdictio* temporale. Sembra difficile non riconoscere al trattato la natura di un'opera di dottrina che scavalca i confini tra "discipline" e ambienti culturali, e che - sia pure in assenza dei tecnicismi che immancabilmente accompagnano la trattatistica giuridica del tempo - si colloca in un panorama scientifico in intimo contatto con il diritto comune pubblico.

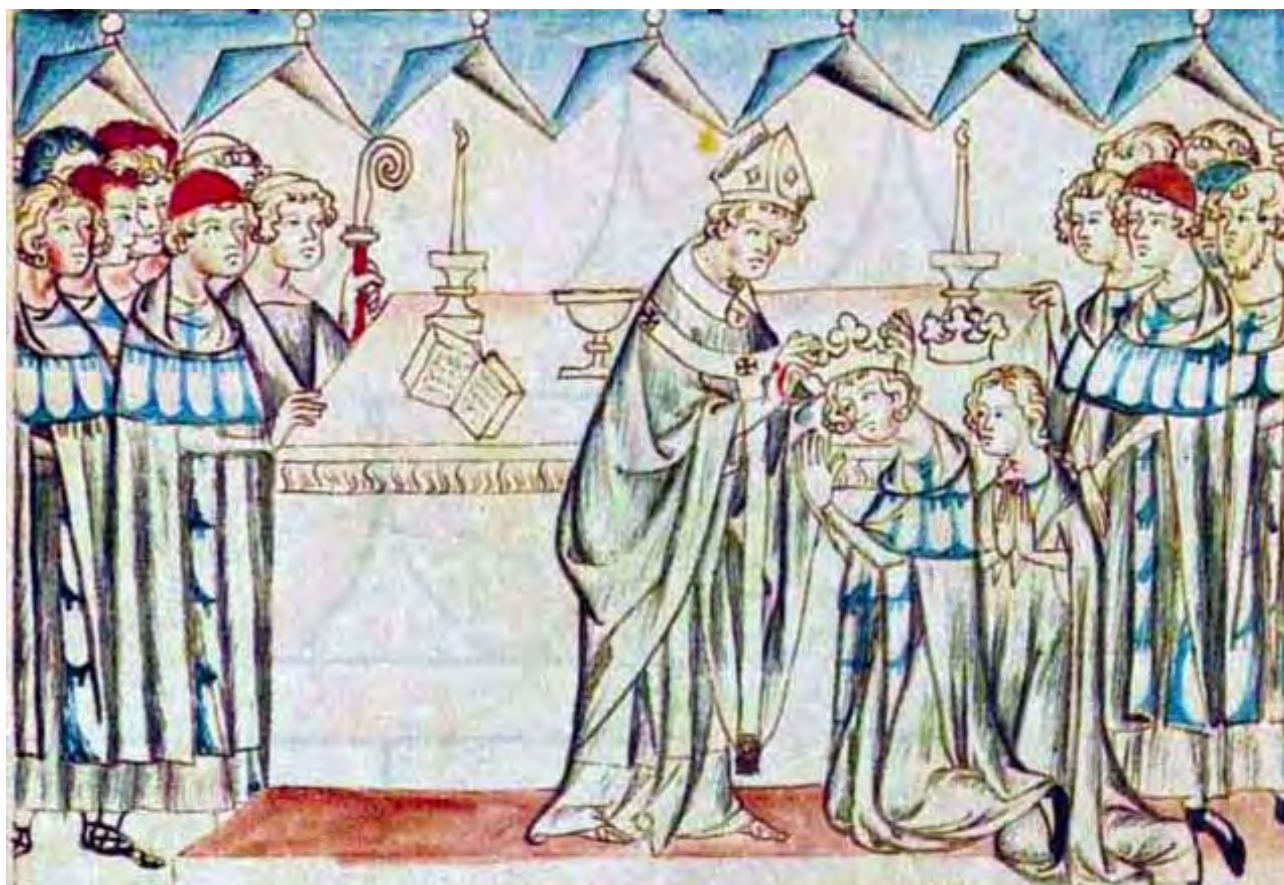
Ciò è vero per Dante così come per l'anonimo redattore del *Memoriale* giuridico da alcuni attribuito a Giovanni da Calvaruso. Redatto in forma di *consilium*, il *Memoriale Imperatori porrectum*, databile tra l'agosto 1312 e l'aprile 1313, intendeva dare soluzione a diversi quesiti, tutti in materia di giurisdizione: in primo luogo se il papa possa legittimamente imporre una tregua all'imperatore; secondo, se l'imperatore contravvenendo alla tregua incorra nella scomunica; terzo, se l'imperatore possa punire i delitti dei suoi nemici senza osservare l'ordine dei giudizi; quarto, se l'imperatore possa occupare il territorio dei nemici nonostante l'indizione di una tregua; quinto, se il papa possa stabilire condizioni per l'incoronazione imperiale; sesto, se il papa possa allontanare l'imperatore da Roma; e infine settimo, se il regno di Sicilia sia posto sotto l'alto dominio della Chiesa o se appartenga all'Impero, giacché l'imperatore è *dominus mundi*, come Giustiniano afferma e come gli stessi canonisti riconoscono.



Enrico VII parte per l'Italia e viene incoronato imperatore da tre cardinali (miniature del Codex Balduini Trevirensis, 1340 c.; Koblenz, Landeshauptarchiv).

Non pare possibile ignorare la consonanza con i luoghi danteschi. Che un civilista, quale dovette essere l'anonimo estensore del *Memoriale* (che possiamo immaginare alquanto più autorevole del quasi sconosciuto Giovanni da Calvaruso) faccia un largo uso di autorità canonistiche a supporto della difesa dei diritti dell'Impero non deve stupire. Dante non farà diversamente nella *Monarchia*, pur senza ricorrere ad allegazioni di natura tecnica, e non certo al solo scopo di ritorcere contro la parte avversa

i suoi stessi strumenti giuridici, ma perché ecclesiologia, politica e diritto si alimentano a vicenda nelle costruzioni “ideologiche” di un’età di conflitti che ha un linguaggio e uno strumentario concettuale comuni. Il fatto stesso che le *quaestiones* che formano i tre libri della *Monarchia* non siano “originali”, ma appartengano già alla pubblicistica del primo Trecento, osservato da Nardi nel «senso impersonale» con cui Dante le espone, ci ricorda il pieno inserimento del trattato nel dibattito giuridico-politico del suo tempo. Perciò, sia pure con prudenza, non sarà impossibile cogliere nella *Monarchia* alcuni echi della enciclica emanata da Enrico VII all’atto dell’incoronazione romana (sempre che non si possa vedere in quel documento una di quelle tracce letterarie “dantesche” in atti ufficiali della cancelleria imperiale, ipotizzate da Giorgio Padoan).



Enrico VII incoronato imperatore in S. Giovanni in Laterano (miniatura del Codex Balduini Trevirensis, 1340 c.; Koblenz, Landeshauptarchiv).

DIEGO QUAGLIONI (1951) insegna Diritto comune nell’Università di Trento, dove è stato a lungo professore ordinario di Storia del diritto medievale e moderno. Ha tenuto corsi e seminari nelle Università di Parigi I, Francoforte, Salisburgo, Lione e altrove; ha svolto ricerche e tenuto seminari in Europa, negli Stati Uniti e in Cina e ha diretto numerosi progetti di ricerca internazionali.

Tra le sue pubblicazioni: *Politica e diritto nel Trecento italiano* (1983), *“Civilis sapientia”* (1989), *I limiti della sovranità* (1992), *La giustizia nel medioevo e nella prima età moderna* (2003), *La sovranità* (2004), *Machiavelli e la lingua della giurisprudenza* (2011). Ha curato edizioni di classici del pensiero come la *République* di Bodin (con M. Isnardi Parente, 1988–1997) e la *Monarchia* di Dante («Meridiani» Mondadori, 2014).

diego.quaglioni@unitn.it

La storia interrotta: Dante a Roma e Roma alle soglie di Avignone

SERENA ROMANO

L'intervento si apre sul momento in cui Dante, ambasciatore a Roma presso Bonifacio VIII, guarda la città con gli occhi di chi era certamente molto inquieto per i fatti di casa sua, a Firenze, e non poteva ignorare quanto si stava svolgendo in quello stesso momento a Firenze, dove Carlo di Valois manovrava per far prevalere gli interessi e il potere dei Guelfi Neri, cioè della fazione nemica dei Bianchi, cui invece apparteneva Dante. Il quale ricopriva in quel momento cariche importanti, e in apparenza era depositario di un incarico cruciale, quale ambasciatore presso Bonifacio alla corte romana: ovviamente il rapporto tra il papa Caetani e Firenze è la chiave di volta della politica fiorentina di quegli anni. Tuttavia l'incarico prestigioso si rivelò immediatamente poco più di uno stratagemma per tenere Dante lontano da Firenze: infatti i suoi due compagni di ambasciata vennero subito richiamati in città, mentre Dante fu trattenuto a Roma. Ci restò a lungo, circa due mesi, e poi si mise in viaggio per tornare in patria: sulla strada del ritorno fu colpito dai provvedimenti che lo escludevano dai pubblici uffici, accompagnati da una salatissima multa che egli non pagò; e non avendola pagata, subito dopo fu condannato a morte, e dovette fuggire, non rivedendo, sembra, mai più la sua città.



1. Sancta Sanctorum. Nicolò III Orsini offre il modello della cappella (affresco, partic.).

2. S. Maria in Trastevere. Presentazione al Tempio (mosaico su disegno di Pietro Cavallini, 1291).

Partendo da questi rapidi dati, l'intervento cercherà di resuscitare, almeno per sommi capi, l'immagine della città – Roma – che per Dante dovette connotarsi di colori infausti, mentre la tragedia si avvicinava e il poeta certamente aveva sentore di quanto si tramava in patria; ma che a quel punto – fine 1301 inizio 1302 – doveva essere di smagliante bellezza e piena delle opere realizzate in un torno di tempo inconsuetamente breve. Negli ultimi vent'anni del Duecento infatti Roma aveva conosciuto un'ondata di rinnovamento di molti dei suoi edifici-chiave: le basiliche avevano un volto nuovo, con nuove strutture, mosaici, affreschi, che ne avevano aggiornato l'aspetto sviluppando un linguaggio di estrema raffinatezza, nel solco della tradizione iconografica e tecnica romana, ma radicalmente aggiornato con elementi disparati. Un apice cui corrispose, nel giro di pochissimo tempo, un brusco arresto, con la partenza della curia per Avignone, e quindi con la perdita del 'registro alto' della committenza cittadina. Certo non tutto si arrestò, a Roma, e i papi continuarono per molto tempo a guardare alla città come alla città del papa e della Chiesa: la manutenzione degli edifici-simbolo non si arrestò, come è ben noto, e interventi finanziati dalla curia ebbero luogo anche durante il soggiorno avignonese, basti citare il mosaico di facciata di San Paolo fuori le mura o i restauri a San Pietro e a San Giovanni. Però quello che ancora si usa chiamare l'"esilio avignonese" fu certamente un periodo in cui la struttura della città

prese altre strade e cercò altri supporti: se le datazioni proposte sono giuste, ci furono interventi di decorazione del palazzo capitolino, e certo il dato ha una sua importanza, è l'autorità comunale che trova ancora più spazio proprio a causa della lontananza della curia. Ma il relativo impoverimento della produzione artistica è un dato incontrovertibile.

L'intervento, a conclusione, sottolineerà anche un ulteriore aspetto, quello storiografico. Le fonti – in particolare Lorenzo Ghiberti e Giorgio Vasari – sono sempre fonti toscane: un fatto a duplice valenza. Certamente da esse esce una 'storia orientata', favorevole per così dire ai toscani e ai fiorentini; ma il fatto stesso che la storia dell'arte sia di fatto nata in Toscana dice per converso molto sull'eccellenza e la preminenza di quella cultura. E queste fonti danno alla cultura artistica del tardo Duecento romano uno smalto che si trasforma gradualmente, dall'apprezzamento a tutto campo dato da Ghiberti fino alla versione molto meno entusiasta e più manipolata che appartiene alla Giuntina di Vasari. Se poi si arriva alla critica d'arte novecentesca, si vede con quale fatica l'arte di Roma si sia fatta spazio nel punto di vista degli studi. I nomi degli artisti, che appaiono nei testi fondatori, sono pochissimi: naturalmente Giotto e alcuni dei suoi allievi; poi i senesi; e Cavallini. Lodatissimo da Ghiberti, Cavallini diventa nelle Vite vasariane non molto di più che un pittore da sagrestie, pio, bravino, di lunghissima vita ma indistinto nella realtà della sua cifra stilistica. I contorni si sono sfumati, e la preminenza toscana è ormai a tutto campo.



3. Santa Maria Maggiore. Incoronazione della Madonna (mosaico absidale su disegno di Jacopo Torriti, 1295)

SERENA ROMANO è Professore emerito di storia dell'arte medievale all'Università di Losanna. Specialista di pittura, si è occupata di vari ambiti di studio: in particolare la pittura medievale a Roma, in quanto direttore del *Corpus della pittura medievale a Roma 312-1431*, di cui ha pubblicato i volumi dall'XI al primo XV secolo. Altro suo tema è la pittura di Giotto: vedi il volume *La O di Giotto* (Milano 2008), e la mostra monografica *Giotto, l'Italia* (Milano, 2015). Ha studiato anche la civiltà viscontea a Milano, dirigendo vari progetti di ricerca dal 2010 a oggi.

serena.romano@unil.ch

La Roma di Bonifacio VIII: i luoghi del pontefice e della sua famiglia

ROBERTA CERONE

La Roma che Dante conobbe è quella della signoria pontificia di Bonifacio VIII, che il poeta definì “principe d’i novi farisei” (*Inf.* XXVII) e destinò all’*Inferno* tra i simoniaci, attribuendogli anche la colpa del proprio esilio (*Par.* XVII). Non stupisce quindi che gran parte dei riferimenti alla Roma bonifaciana siano parole di condanna di una città fattasi centro d’intrighi, di guerre, “per febbre di dominio, che non è conquista cristiana del mondo contro gli infedeli, ma sopraffazione di genti cristiane” (*Inf.* XXVII); “non più sacro cimitero, ma cloaca del sangue e de la puzza” (*Par.* XXVII). Roma rappresenta la corruzione della Chiesa che nell’età del Caetani raggiunge il culmine, tanto che Pietro parlerà del “luogo mio che vaca ne la presenza del Figliuol di Dio” (*Par.* XXVII).

I frequenti richiami all’Urbe, per lo più di carattere simbolico, vanno inquadrati nel ragionamento politico e morale del poeta; più scarse, invece, sono le citazioni dei monumenti e i riferimenti alla topografia della città che più interessano in questa sede. Sappiamo che Dante probabilmente visitò Roma in più occasioni, forse nell’anno del Giubileo e poi nell’ambasceria del 1301. Ed è l’immagine della Roma giubilare a trasparire nelle opere dantesche, una città affollata dai pellegrini e di cui si citano i luoghi cardine del viaggio petrino, anche se non mancano i riferimenti al Laterano, ma come sintesi della Roma cristiana, erede di quella antica (*Par.* XXXI).

Nel paesaggio romano di matrice dantesca spiccano quindi le due roccaforti Orsini, Castel Sant’Angelo e Monte Giordano, citate in riferimento al ponte Sant’Angelo che i fedeli percorrevano nei due sensi di marcia, da e per la basilica Vaticana (*Inf.* XVIII). Quest’ultima ovviamente emerge in più occasioni: è ricordata nell’*Inferno* (XXXI) per la pigna bronzea al centro dell’atrio, poi nel *Paradiso* (XXXI)

per la reliquia della Veronica, ma anche nel *Convivio* (IV, XVI 6) per la guglia. Dante stesso guardava Roma con gli occhi di un pellegrino, come si evince dal riferimento al *Montemalo* (Monte Mario, *Par.* XV) che costituiva la porta d’accesso per chi arrivava da nord, lungo la via Francigena.

La Roma che i pellegrini potevano ammirare già da Monte Mario era una città profondamente rinnovata nella sua veste monumentale, in seguito agli interventi dei pontefici che nel Duecento erano intervenuti nei luoghi chiave della propaganda ecclesiale, e non solo. In questo quadro, densissimo e già ampiamente scandagliato dalla critica, resta da valutare il portato delle iniziative del pontefice responsabile dell’evento giubilare, quel Bonifacio VIII che Dante difese in occasione dell’oltraggio di Anagni, perché era pur sempre vicario di Cristo (*Purg.* XX).

Sull’attività di committenza artistica del Caetani grava il giudizio severo della storiografia: Bonifacio è considerato un papa “mediatico”, interessato all’arte, per lo più alla scultura, nella misura in cui era funzionale alla diffusione della propria immagine. Un giudizio che



1. Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice F. inf. 227, ff. 8v-9r, Copia dell’affresco della Loggia delle Benedizioni al Laterano.

sembra riecheggiare l’accusa di idolatria, formulata da Guglielmo di Nogaret nel processo intentato da Filippo il Bello. L’insinuazione prendeva avvio proprio da alcune effigi bonifaciane, due statue d’argento, realizzate per luoghi differenti: la prima destinata alla cattedrale di Reims, quando il Caetani era ancora cardinale (1290); la seconda invece, associata in maniera più grave secondo i suoi detrattori a una Madonna col Bambino, per l’altare della cattedrale di Amiens (1301). Va aggiunta una lunga



2. Roma, Palazzi Vaticani, Arnolfo di Cambio, busto di Bonifacio VIII.



3. Roma, Mausoleo di Cecilia Metella e Castrum Caetani.

serie di ritratti, da quello triplo nel monumento funebre in San Pietro alle statue di marmo realizzate dal comune di Orvieto (poi apposte sulle porte urbane), da quella nel tabernacolo esterno del duomo di Anagni alla statua bronzea offerta dai bolognesi e alla figura in trono sulla facciata della cattedrale di Firenze.

Alla sequenza di immagini di Bonifacio VIII, fa da contraltare la scarsità delle iniziative costruttive e decorative. Non rimaneva grande spazio d'azione dopo la *renovatio* duecentesca della città, ma i suoi interventi appaiono oltremodo mirati. Per comprendere le ragioni della sua azione, bisogna riflettere su quel poco che è ascrivito a Bonifacio e ai suoi familiari. Il ruolo di questi, infatti, rientrava a pieno nel suo disegno politico, come sottolinearono spesso i detrattori del pontefice, compreso lo stesso Dante, per il quale il nepotismo, inteso come modo illecito di amministrare i beni sacri, rientrava nel reato di simonia.

Si tratta di interventi tanto celebri quanto frammentari, come il sacello addossato alla controfacciata di S. Pietro o la Loggia delle benedizioni in Laterano, di cui resta un esiguo brano affrescato, controverso per iconografia e paternità. Ma vanno ricordati anche episodi meno noti, come la sopraelevazione della torre delle Milizie (acquisita da Bonifacio nel 1301), o gli interventi al palazzo Senatorio sul Campidoglio.

Epilogo, ma anche forse chiave di lettura dell'intera vicenda, è il *palatium* dei Caetani a Capo di Bove, un monumento che introduce anche alla valutazione del patronato degli altri membri della famiglia. Nel nutrito gruppo dei suoi nipoti, assumono particolare risalto Francesco Caetani, cui si associano importanti lavori a S. Maria in Cosmedin, e Giacomo Caetani, cardinale titolare di S. Clemente dal 1295 al 1303.

ROBERTA CERONE (Roma, 1978) è Ricercatore di Storia dell'arte medievale, abilitata come professore di seconda fascia, presso la "Sapienza" Università di Roma. Nell'ambito della storia dell'arte medievale, i suoi interessi si concentrano sulla produzione artistica di ambito monastico e sull'architettura civile e militare con riferimento al periodo bassomedievale e al contesto centro-italiano. Ha partecipato a progetti di ricerca di università italiane e straniere ("Sapienza", Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Università di Palermo, Università Palackij di Olomouc). È membro del comitato scientifico per la candidatura Unesco de *Gli insediamenti benedettini altomedievali in Italia*, in qualità di referente scientifico per i monasteri di Subiaco.

Tra i suoi studi vanno segnalate due monografie: *Congregato populo in palatio communis. Il palazzo pubblico nel Medioevo: il caso del Lazio meridionale* (Roma 2010), *La regola e il monastero. Arte e architettura in Santa Scolastica a Subiaco (secc. VI-XIV)* (Roma 2015). È membro del comitato scientifico per la candidatura Unesco de *Gli insediamenti benedettini altomedievali in Italia*, in qualità di referente scientifico per i monasteri di Subiaco.

roberta.cerone@uniroma1.it

Echi danteschi nella tomba di Giulio II

ANDREA ALESSI

Subito dopo aver festeggiato in casa il capodanno fiorentino del 1505, Michelangelo decise di intraprendere il viaggio per Roma. Il papa Giulio II aveva in animo di fargli realizzare un progetto davvero ambizioso, il proprio monumento funerario, ovvero “una opera la quale di bellezza, di superbia e d’invenzione passasse ogni antica imperiale sepoltura” (Vasari).

Il capodanno fiorentino, che cadeva il 25 marzo, festeggiava l’annunciazione a Maria, ovvero l’incarnazione di Cristo, a nove mesi dalla sua nascita che si celebra il 25 dicembre. Questa data, per chi era cresciuto nella Firenze di Lorenzo il Magnifico, corrispondeva anche a un altro momento molto significativo, quello in cui Dante fa iniziare il percorso della *Divina Commedia*, che a sua volta accade nello stesso giorno in cui venne creato Adamo e morì Cristo, dal cui sacrificio fu liberato l’uomo dal peccato originale.

Non c’è dubbio che Michelangelo, che aveva avuto il privilegio di studiare nel Giardino di San Marco a stretto contatto col circolo intellettuale laurenziano (in cui figurava Cristoforo Landino che aveva dato alle stampe nel 1481 il *Comento alla Divina Commedia*), percepisse il 25 marzo come una data gravida di significato. Non sappiamo se Michelangelo abbia intenzionalmente deciso di partire in quel giorno sperando nella buona sorte, ma non è affatto improbabile; è certo invece che la sua grande aspirazione ben presto verrà raggelata dalle circostanze che lo porteranno a quarant’anni di compromessi e illusioni, trasformando la tomba faraonica nella “tragedia della sepoltura”.

Dal punto di vista iconografico la tomba nella sua redazione attuale, che è una revisione sintetica del primo progetto del 1505, contiene le due statue di *Rachele* e *Lia* previste in origine e associate dal Condivi al testo dantesco. Seguendo queste preziose indicazioni, assai rare nelle fonti sul Maestro, verranno esaminate tutte le sculture al fine di fornire una lettura unitaria del complesso scultoreo che si accordi alla funzione del monumento e al profilo del committente, seguendo il filo narrativo della *Divina Commedia*. Metteremo dunque in correlazione il primo progetto del 1505 e l’ultimo del 1542, andando a privilegiare le fonti antiche e le biografie coeve alla sua trasposizione finale (Vasari 1550; 1568 e Condivi 1553).

Più nel dettaglio, all’altezza di *Inferno* IV, 51-63, le personificazioni di *Rachele* e di *Mosè*, vengono esplicitamente menzionate da Dante, assieme a molte altre anime che, non avendo ricevuto il battesimo poiché nate prima di Cristo, erano state condannate a sostare nel limbo al di là dei meriti dimostrati in vita. Ma con la discesa di Cristo agli inferi proprio quel “Moisè legista et ubbidiente” e Rachele verranno riscattati e condotti assieme a molte altre anime in *Paradiso*, dove Dante li incontrerà di nuovo. Questa interpretazione è coerente con la presenza del Cristo Bambino che figura assieme alla madre nel registro superiore dell’attuale complesso figurativo, poiché giocando col pettirosso (simbolo che rimanda al suo imminente martirio sulla croce) è colui che, annunciato da Profeti e Sibille (*Par.* XXXIII, 64-66), rappresenta la redenzione dell’umanità. L’uomo dal cui sacrificio sorgerà la chiesa cattolica guidata dal pontefice (Giulio II) che, sulle orme di Pietro, ne è interprete e guardiano.

Un’interpretazione dell’attuale complesso scultoreo in chiave dantesca è stata già tentata da Poeschel (2001), ma la sua lettura, limitata al registro inferiore, non considerava il progetto iniziale del 1505. In quel progetto, difatti, figuravano oltre a *San Paolo*, anche le *Vittorie* e i *Prigioni*, che Condivi e Vasari descrivono rispettivamente, il primo come le arti liberali morte a seguito della scomparsa della Rovere, e il secondo come provincie soggiogate dal pontefice. Ma né l’una né l’altra interpretazione

risultano credibili, né hanno trovato consensi unanimi. Difatti alcuni *Prigioni* essendo dotati della scimmia quale attributo iconografico (*Prigione morente* e *Prigione ribelle*), che nei bestiari medievali prefigurava i vizi (lussuria, malizia, astuzia: non a caso in Tertulliano ricorre l'espressione "Simia Dei diabolus" e nell'*Inferno* XXIX, 136-139 l'animale figura in relazione al falsario Capocchio), porterebbe a riconoscere i nudi – a cui essa è correlata – nelle anime dannate in attesa di giudizio (in tal senso restano paradigmatiche le pose contorte dei corpi trattenuti da lacci); mentre le vittorie, al contrario, raffigurerebbero le anime pie che trionfano sul male.

A proposito di san Paolo, che analogamente ad Enea aveva compiuto il viaggio prima di Dante nell'aldilà (*Inferno* II, 31-32), Landino aggiunge che "habbiamo dimostro disopra che fare questo viaggio non è altro se non andare alla cognitione delle chose. Alla quale si va o per fermarsi in epsa contemplatione et vivere **nella** vita contemplativa, o per speculare et speculando investigare quali sieno le virtù per le quali si regge la vita attiva", dunque Paolo come Vita attiva ed Enea come Vita contemplativa, al pari di Lia e Rachele.



ANDREA ALESSI Curatorial Fellowship presso la Bibliotheca Hertziana e collaboratore storico dell'arte della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la provincia di Viterbo e l'Etruria Meridionale è anche docente a contratto di Storia dell'arte moderna presso la Facoltà di Scienze del Turismo (Unipegaso) e direttore del Museo della città civico e diocesano di Acquapendente. Si laurea nel 2001 presso l'Università della Tuscia, dove si specializza nel 2005 e consegue il dottorato di ricerca nel 2019, con una tesi su *Vittoria Colonna, Michelangelo e il Circolo degli Spirituali* (pubblicata nel 2020). I suoi ambiti di ricerca sono la pittura, l'architettura e le committenze nel Rinascimento, con particolare riguardo alle figure di Sebastiano del Piombo e Michelangelo.

andrea.alessi2002@gmail.com

Dante in giardino: l'allegoria di discesa e risalita nel Noviziato dei Gesuiti

CARLA BENOCCHI

Il giardino spesso rappresenta un percorso di rinascita, scandito in prove per indurre alla scelta della virtù sul vizio. Il percorso si sviluppa in vari contesti, come l'*Hypnerotomachia Poliphili*, dove si individuano echi danteschi nel viaggio in una selva oscura e nelle diverse prove successive. Il testo è una delle chiavi interpretative per il Sacro Bosco di Bomarzo, il cui progetto complessivo è stato attribuito a Michelangelo sia in riferimento a *Il Sogno* (dove l'uomo è chiamato da un angelo a seguire la via della virtù, pur circondato dai vizi, con le maschere allusive alla corruzione dei tempi) sia perché alcuni presumibili autori delle sculture appartengono alla cerchia michelangeloesca.



1. L'inizio del viaggio di Polifilo in una selva oscura (*Hypnerotomachia Poliphili*, 1499).



2. Michelangelo. *Il Sogno* (disegno, 1535-36 c.; Firenze, Uffizi).

Il viaggio nel Sacro Bosco è non solo un percorso letterario ma un pesante esercizio di discesa e risalita attraverso una natura seducente, guidato da complessi simbolici, con allusioni ai contemporanei di Vicino Orsini (dal fratello Maerale a Gregorio XIII) ed esplicite citazioni del cardinale Madruzzo e di Ercole Gonzaga. Vari sono i riferi-

menti danteschi, sia nella concezione del mondo, sia nella via di rinascita fino a «riveder le stelle» del tempio sulla sommità (sfere celesti nella cupola). Singolare è la spregiudicata partafrasi dantesca «Lasciate ogni pensiero voi ch'entrate» sulla maschera infernale che dà accesso a un ambiente destinato ai piaceri della gola: si richiama l'ingresso all'Inferno ma con un monito per cogliere l'ultima concessione al peccato, meno pericoloso degli altri, prima di avventurarsi nell'ultima fase del percorso di salvezza. Dante è considerato un padre indiscusso nel mondo umanistico fiorentino e nella corte pontificia rinascimentale, dove i toscani (fiorentini in particolare) svolgono ruoli economici e culturali di primo piano: Marsilio Ficino trascrive la *Monarchia* (ripresa nel '300 da Cola di Rienzo), Leonardo Bruni celebra l'opera e Piero Vettori ne parla come il sommo poeta. Una citazione così puntuale del verso dantesco viene ripresa da un fiorentino altrettanto colto e originale, Michelangelo appunto.

Il giardino della villa Lante a Bagnaia, compiuta dal cardinale Giovan Francesco Gambara, è degno del grande inquisitore col riferimento alla Gerusalemme Celeste dell'*Apocalisse*, in cui si compie il percorso di salvezza, circondati da strumenti di martirio (come la grata di S. Lorenzo) ma rinfrancati dall'acqua della grazia divina. Più angoscioso è l'ingresso nella "grotta" della Villa Papacqua a Soriano nel Cimino, dove il cardinale Madruzzo accoglie i suoi ospiti, introdotti da Pan, satiri e ninfe, accompagnati nelle cavità della roccia e rigenerati dall'acqua della salvezza.

Si trovano, dopo Bomarzo, vari altri percorsi con meditazioni simboliche di discesa e risalita. Un livello di perfezione si raggiunge nel giardino del Noviziato dei gesuiti a Roma, disposto su un ripido pendio tra S. Vitale e la casa dei novizi. Il valore allegorico è messo a punto intorno al 1611 nell'opera di Louis Richeome, *La Peinture Spirituelle*: è parte integrante della formazione, che porta i Gesuiti a infiammare il mondo (*Ite et inflammate omnia* si legge nel Vangelo di Luca). Il giardino rappresenta

un percorso fisico e spirituale: la salita e la discesa sono la prova «d'une triple humilité, de coeur, de bouche, de main... Quand vous considerez la grandeur de Dieu, et voyez par comparaison de son immensité votre petitesse, et vous humiliez en montant vers Dieu, vous montez a Dieu, et descendez chez vous ». Il viaggio nel giardino conduce quindi a un'unione umile e profonda dell'anima devota con Dio, secondo i principi enunciati negli Esercizi ignaziani.

Il percorso viene organizzato su tre terrazzamenti dall'architetto gesuita Giovanni De Rosis, dal pittore G.B. Fiammeri e dal giardiniere D. Loreto; si osservano con attenzione le caratteristiche di piante, uccelli e insetti, individuandone virtù e imperfezioni, secondo un assioma aristotelico ripreso da Dante nella *Monarchia*: «Dio e la natura non fanno nulla di ozioso, ma tutto quanto fanno esistere, esiste in vista di una operazione» che l'uomo può cogliere esercitando il suo intelletto. Ogni cosa creata indica la via della virtù o della perdizione, come alberi umili che offrono frutti o alberi splendidi solo in apparenza; oppure uccelli superbi come quello del Paradiso, incapaci di camminare; oppure erbe salutari che celano le loro virtù, esempi di una umanità peccatrice o virtuosa. Le immagini sacre lungo il percorso rappresentano temi di meditazione biblica, mentre le pitture delle chiese di S. Vitale e di S. Stefano Rotondo presentano meditazioni sul martirio.

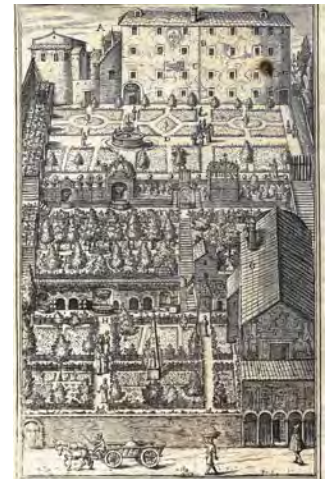
Si è a lungo ritenuto che la Compagnia non apprezzasse Dante, data l'assenza nella *Ratio Studiorum* di testi danteschi: in effetti sarebbe stato difficile presentare un testo come la *Commedia*, con papi ed ecclesiastici posti all'inferno, ma sappiamo che il santo gesuita Roberto Bellarmino a partire dal 1599 aveva esaltato il magistero dantesco. Il giardino del Noviziato è dunque un giardino dantesco dell'anima, inferno, purgatorio e paradiso, dove «toutes ces beautés naturelles, ou artificielles son autant de subiects pour instruire voire ame, et l'esmouvoir à aimer, louer, et remercier l'auteur, et donateur de la Nature, et de l'art»: una versione molto raffinata del viaggio della *Commedia*.



3. La maschera infernale nel Sacro Bosco di Bomarzo.



4. Soriano nel Cimino. Pan, satiri, e la Natura all'ingresso della villa di Papacqua.



5. Il giardino del Noviziato dei Gesuiti a S. Vitale (da L. Richeome, *La Peinture Spirituelle*, 1611).

CARLA BENOCCHI, laureata con Giulio Carlo Argan e specializzata in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, ha conseguito diplomi *post lauream* nei settori storico-artistico, archivistico, di restauro, didattica e gestione dei beni culturali. Ha svolto una lunga attività di studio, valorizzazione e gestione delle ville storiche nella Sovrintendenza Capitolina. Docente di Storia dei giardini presso Quasar Institute for Advanced Design, è vicepresidente dell'Associazione Storia della Città, membro del Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, dell'Istituto Nazionale di Studi Romani, del Gruppo dei Romanisti, dell'Icomos.

Ha pubblicato numerosi libri e saggi di storia dell'arte, storia dell'architettura, storia dell'urbanistica, storia dei giardini.

carla.benocci@libero.it

La «semplicità sublime» della *Commedia* incisa da Bartolomeo Pinelli

ILARIA FIUMI SERMATTEI

Tra il 1824 e il 1826 Bartolomeo Pinelli incise 145 matrici con gli episodi più significativi della *Divina Commedia*, accompagnandone le immagini con le terzine dantesche. Queste tavole calcografiche, attentamente schedate nella monografia dedicata all'artista romano (1983) e ben rappresentate nel catalogo della mostra *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer* (1989) quali esperienza significativa di quella «enciclopedia dell'immagine» che fu il poema dantesco tra XVIII e XX secolo, meritano un ulteriore approfondimento di studio.

La *Divina Commedia* pinelliana, che ottenne subito una grande fortuna critica, anche se non ebbe un'adequata diffusione, testimonia la capacità dell'artista di misurarsi con temi colti e letterari, e la sua aspirazione a superare quei soggetti popolareschi e vernacolari che gli avevano fatto raggiungere la notorietà.



B. PINELLI, "Frontespizio dei 43 canti dell'*Inferno* di Dante" (1825, acquaforte; Istituto centrale per la grafica).

L'opera è ricordata, tra l'altro, con entusiasmo dalla poetessa Costanza Monti Perticari, appassionata studiosa di Dante che loda «la semplicità sublime» della *Commedia* di Pinelli, il quale «ne ha *sentito* il bello col cuore, prima anche di averlo studiato con la mente». La stessa Costanza ammirò quei disegni preparatori per l'incisione che - sostanzialmente inediti - saranno presentati in occasione del convegno, in modo da ricostruire il percorso creativo pinelliano, nel quale l'intelligente interpretazione della poesia dantesca si traduce in fantasiose invenzioni delineate con tratto sicuro e vigoroso.



B. PINELLI, *Frontespizio della Divina Commedia di Dante* (disegno 1824-1825, Genova, Palazzo Bianco, e acquaforte 1826, Istituto Centrale per la Grafica).

Altri ambiti di approfondimento dell'intervento sono il contesto politico e il *milieu* culturale nei quali fiorì questa privata quanto impegnativa iniziativa editoriale. E cioè il suo legame con il mondo romano della Restaurazione pontificia, dopo l'epilogo della stagione napoleonica, tra pose neoclassiche e fremiti romantici. Già nella dedica si rivela uno dei principali ispiratori dell'opera, Alexis-François Artaud de Montor, il diplomatico francese di stanza a Roma nel terzo decennio del secolo, che fu precoce collezionista di dipinti primitivi toscani ed esploratore di catacombe, oltre che appassionato dantista e protettore di Pinelli.



B. PINELLI, *I bambini innocenti nel Limbo* (disegno 1824-1825; Genova, Palazzo Bianco).

ILARIA FIUMI SERMATTEI, laureata in Lettere presso l'Università di Roma "La Sapienza", specializzata in Storia dell'Arte presso l'Università di Firenze, ha conseguito il Master in gestione e comunicazione dei beni culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa e il Dottorato di ricerca presso l'Università di Bologna, sede di Ravenna.

Nel 2012 è entrata come storico dell'arte nel Ministero della Cultura; dal 2018 è responsabile della Calcografia dell'Istituto Centrale per la Grafica.

È docente di Storia dell'arte cristiana contemporanea presso la Pontificia Università Gregoriana e membro del comitato di redazione della rivista "Archivum Historiae Pontificiae".

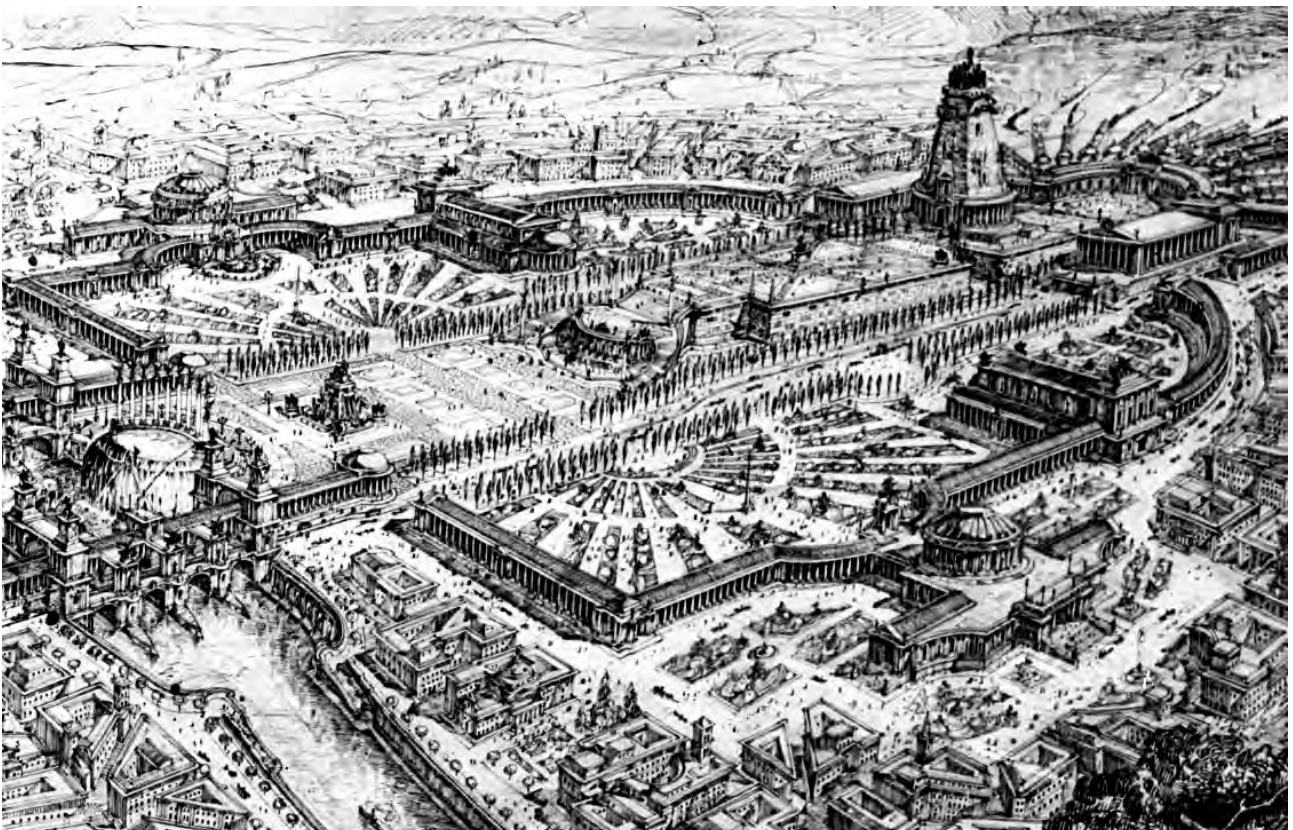
i.fiumi@unigre.it

Roma e Dante nell'*Urbe massima* di Armando Brasini

ELISABETTA PROCIDA

Nel 1917, l'editore Formiggini pubblica *Urbe massima*, un elegante album *in folio* che raccoglie circa duecento disegni architettonici di Armando Brasini accompagnati da un testo di Paolo Orano. Il titolo del volume deriva da un progetto di sistemazione della via Flaminia del 1915 dove la nuova espansione, iniziando da Porta del Popolo, si spinge ad occupare la zona pianeggiante tra Monte Mario e la via Cassia. Il vasto complesso monumentale è costituito da un lungo asse porticato che, in prossimità del Tevere, si sviluppa in una serie di spazi aperti culminanti nell'*Acropoli di Dante*.

L'obiettivo di Brasini nel concepire la sistemazione sembra essere quello di fornire una definitiva rappresentazione dell'Italia unificata, coniugando una debole proposta di modernizzazione funzionale con un'imponente sintesi simbolico-celebrativa. La progettazione a scala urbana diviene quindi una *descrizione formale* della narrazione storica, laica e mitizzante, letteraria e popolare, tradotta in un linguaggio classico, aulico e trionfale.



L'*Acropoli*, avvolta a nord dal colonnato della nuova stazione ferroviaria, costituisce il vertice visivo del complesso, focalizzato nell'altissima mole del Monumento a Dante, episodio di singolare intensità espressiva, ben distinto dall'antichizzante uniformità stilistica generale. Nei decenni seguenti, Brasini continua a elaborare questa tipologia monumentale in molteplici progetti per esaltare la storia del passato e celebrare i miti del presente: così la torre poligonale sopravvive nella sua originaria morfologia e, mutando nei contenuti dedicatori, diviene Monumento a Lenin (1931), Mole Littoria (1937) e Faro della Cristianità (1951). A suo modo, la creatività di Brasini – il quale è sempre legato alla salvifica coppia di simboli, l'Aquila e la Croce - interpreta un perpetuo tributo all'eterna grandezza dell'opera di Dante.



Armando Brasini. Studio per il Monumento a Dante (*Urbe Massima*, 1915) e progetto per la Mole Littoria (1937, modello; Roma, Archivio Centrale dello Stato).

ELISABETTA PROCIDA dopo la laurea in architettura all'Università La Sapienza di Roma (1990) e due corsi di Specializzazione, ha ottenuto due borse annuali post-laurea (Malta e Svizzera) e poi conseguito il Master europeo in Storia dell'architettura (RomaTre, 2001-2002). Dal 1993 conduce ricerche storiche riguardanti l'epoca barocca, l'architettura e l'urbanistica romana, le origini del cemento armato (*Système Cottancin*) e le tematiche archivistiche relative ai fondi di architettura, pubblicando numerosi saggi. Dal 2016 è Incaricata di ricerca presso il Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma. A fianco della libera professione, si è sempre occupata di Archivi di architettura (inventariazione, restauro, valorizzazione) in Italia e in Francia (2002-2004, Centre d'Archives IFA – oggi Cité du Patrimoine), partecipando, in rappresentanza dell'Ordine degli Architetti di Roma, al progetto europeo Gau:di project (2003-2010). Come curatrice dell'Archivio Brasini (2002-2018) ha collaborato con Enti e Università italiane e straniere.

el.procida@gmail.com

Il Danteum di Terragni

LUCA RIBICHINI

Gli elementi costruttivi sono la base, l'alfabeto col quale un architetto può comporre più o meno armonicamente. L'architettura non è costruzione e neppure soddisfazione di bisogni di ordine materiale; è qualcosa di più; è la forza che disciplina queste doti costruttive ed utilitarie ad un fine di valore estetico ben più alto. Quando si sarà raggiunta quella "armonia" di proporzioni che induca l'animo dell'osservatore a sostare in una contemplazione, o in una commozione, solo allora allo schema costruttivo si sarà sovrapposta un'opera d'architettura.

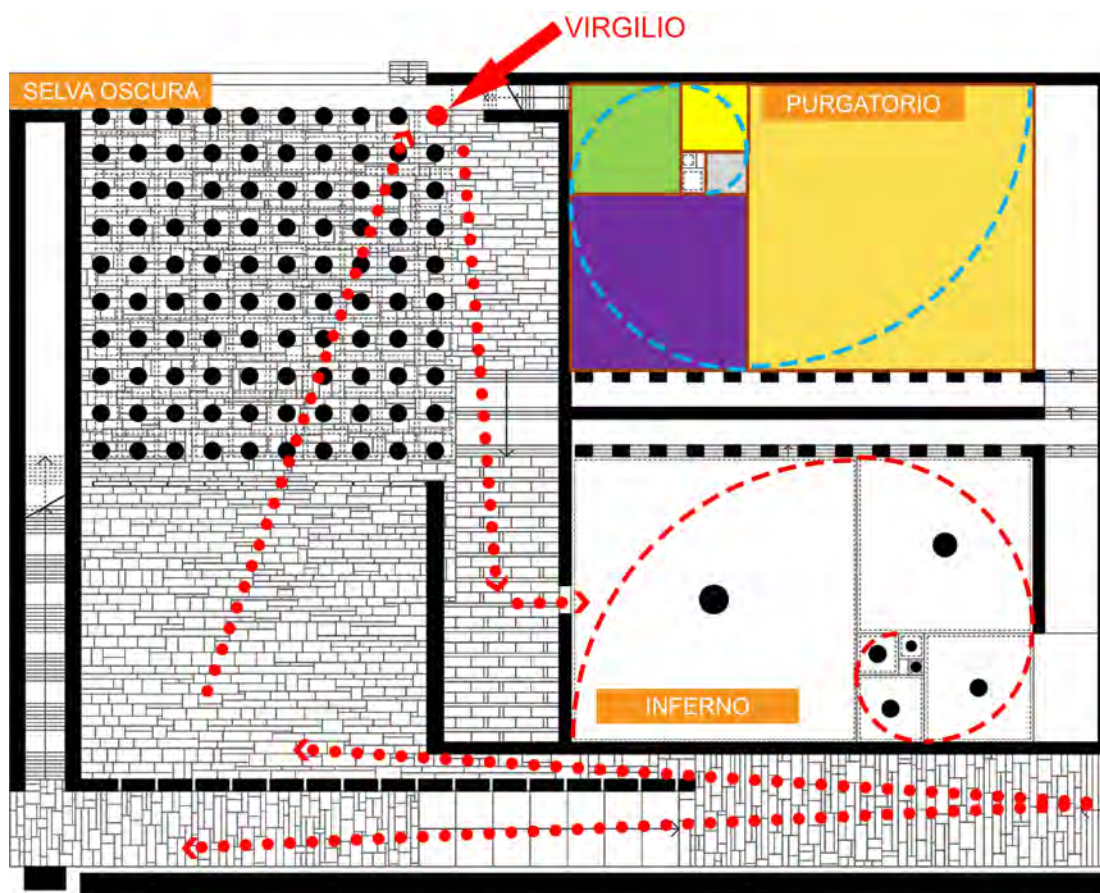
G. TERRAGNI

Alla fine degli anni Trenta del Novecento, Giuseppe Terragni si dedicò a progettare un edificio ispirato alla *Divina Commedia*. Coadiuvato da Pietro Lingeri e, per la parte decorativa, dal pittore Mario Sironi, la costruzione si sarebbe dovuta realizzare su via dell'Impero a Roma, ma con lo scoppio della guerra il progetto resterà sulla carta come una grande occasione perduta.

Sulla base di un ricco materiale grafico e documentario, in parte inedito, si fornirà una nuova interpretazione di questo progetto. Ideato per incarnare ed esprimere una "bellezza geometrica assoluta", dove il processo "costruttivo" si sarebbe dovuto attuare in modo rigoroso, l'omaggio a Dante e alla *Divina Commedia* non fa ricorso a elementi retorici.

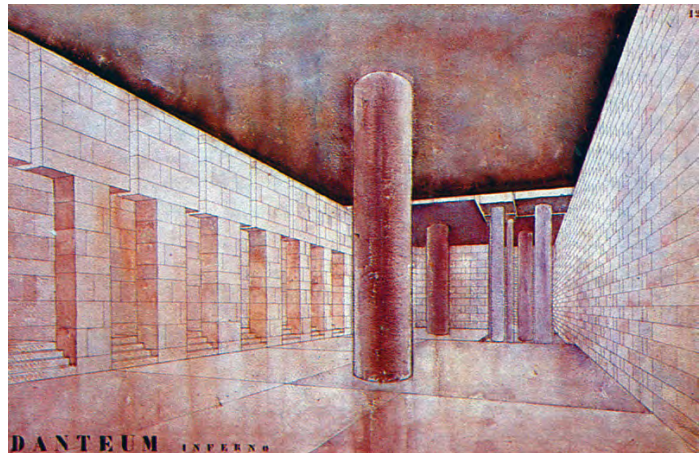
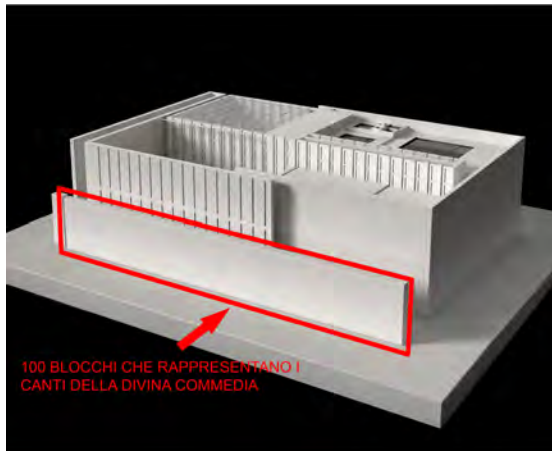
L'edificio doveva essere concepito come un vero e proprio "Tempio" che mirava a diventare la dimora del genio italiano. Nella relazione cartacea del progetto si rivelano le intenzioni dei progettisti: "non sarà un museo, non sarà un palazzo, non sarà un teatro, ma un vero e proprio tempio".

L'edificio viene concepito come una serie di spazi che avrebbero permesso al visitatore un viaggio nelle tre cantiche dantesche: una vera e propria "passeggiata architettonica" (al modo di Le Corbusier) dentro la *Divina Commedia* utilizzando tutti i 5 sensi, quasi un'esperienza sinestetica.



Nella pianta del piano terra abbiamo indicato i percorsi di accesso all'edificio e le percorrenze delle due cantiche: Inferno e Purgatorio, dove si evince la traccia di due percorsi contrari e opposti.

La relazione approfondisce il percorso che si snoda passando per i luoghi più oscuri attraversati dal poeta, fino ad arrivare alla sublimazione della luce e della materia nell'Empireo. Elemento qualificante è proprio il percorso, che si muove a spirale dal basso verso l'alto, riuscendo a inanellare e organizzare in modo geometrico tutti gli spazi.



La nostra ricostruzione del modello digitale evidenzia i 100 blocchi posizionati a secco che rappresentano i 100 canti della *Divina Commedia*.

GIUSEPPE TERRAGNI, Sala dell'*Inferno*.

Si inizia dall'entrata su via dell'Impero attraverso uno stretto passo che conduce direttamente in uno spazio ampio e sovradimensionato. Limitrofo a questo cortile si sviluppa la "Selva oscura" composta da 100 pilastri immaginati come alberi, e poi si passa al vero e proprio viaggio accedendo (attraverso una scala) alla sala "dell'Inferno". Da qui, lungo un corridoio e attraverso altre scale, si accede alla sala del "Purgatorio". In ultimo, tramite una stretta e ripida scala, si perviene alla sala del "Paradiso", scandita da 33 colonne di vetro cristallino e riflettente. "Il viaggio" - dopo uno spazio adibito a una riflessione sull'Impero - volge al termine e attraverso una lunga scala, stavolta in discesa, porta il visitatore all'uscita.

Verranno formulate nuove considerazioni (sviluppando le osservazioni di T.L. Schumacher, *Terragni e il Danteum: 1938*, ediz. ital., Roma 1980) su come Terragni tendesse a collegare architettura e letteratura. Questa inclinazione era stimolata dall'amicizia con Massimo Bontempelli, il quale cercava di fondere le arti letterarie, plastiche, teatrali in maniera che le contaminazioni si intrecciassero in modo fruttuoso; in particolare Bontempelli era interessato all'architettura come forma di linguaggio, e questo tipo di ricerca era allora sicuramente una tendenza all'avanguardia e rivoluzionaria.

LUCA RIBICHINI laureato in architettura (1989), professore associato di Disegno e dal 2015 al 2020 vicepresidente della Facoltà di Architettura di Roma "La Sapienza".

Ha studiato e lavorato in studi internazionali di architettura, quali il Taller de Arquitectura di Ricardo Bofill a Barcellona, e lo studio di Paolo Portoghesi. Dal 1986 ha collaborato con il prof. Mario Docci (nel 2006 insieme hanno realizzato il rilievo del modello ligneo di S. Pietro di Antonio da Sangallo il Giovane, per la mostra dei 500 anni della Fabbrica di S. Pietro). Dal 2007 al 2017 è stato nominato componente della Commissione Permanente per la Tutela dei Monumenti Storici ed Artistici della Santa Sede (presieduta da Antonio Paolucci). Ha vinto premi e riconoscimenti nazionali ed internazionali di architettura tra i quali si ricorda la Medaglia del Presidente della Repubblica Italiana per la ricerca e la cultura (per la Mostra "Giuseppe Terragni a Roma").

Autore di oltre 80 pubblicazioni scientifiche, tra le quali: *Il volto e l'architetto* (2008), *Recondite armonie a Ronchamp* (2013), *Giuseppe Terragni a Roma* (2015) e *Tenebra luminosissima: Sant'Ivo alla Sapienza tra Fede e Ragione* (2017).

luca.ribichini@uniroma1.it

“Monte Malo”: progetti per un memoriale dantesco a Roma (1911-1951)

MARCELLO FAGIOLO

Nel 1910 il pittore Cesare Laurenti, in vista della celebrazione del cinquantenario dell'Unità d'Italia immaginò di erigere a Roma un grandioso Memoriale a Dante “che, primo, pensò e vaticinò la unità d'Italia”. Si partiva dal disegno di Leonardo al Louvre per un Mausoleo etrusco, un tumulo tronco-conico sormontato da un tempio circolare con cupola sul modello del Pantheon; si poteva salire alla sommità attraverso due gradinate: “sembravami che quegli enormi gradini simboleggiassero ‘li Scaglioni Santi’ dell'Aspra Montagna che adducono al Paradiso... Il grande tempio circolare dovrà accogliere tutto quanto finora fu scritto e stampato in tutte le lingue sull'Altissimo Poeta...”. Il Mausoleo di Leonardo era inserito in un paesaggio “di monti che sembrano i Colli sacri di Roma antica: il monumento a Dante diverrebbe il Monte Sacro della terza Italia!”. Da qui il pittore, dopo aver preparato un primo bozzetto in cartapesta, incaricava l'ingegnere Augusto Giustini (componente del “Comitato esecutivo per le feste del 1911”) di elaborare disegni esecutivi e un nuovo modello (esposti nella Mostra del 1911).

Il progetto fu ripreso nel 1929, con la collaborazione dell'architetto veneto Pietro Bartorelli, sviluppando una “cosmografia dei Tre Regni” ispirata alle nuove interpretazioni dell'esoterismo dantesco di Luigi Valli: la salvezza sarebbe stata possibile attraverso l'azione congiunta della Croce e dell'Aquila e cioè della Chiesa e dell'Impero (in sintonia con la “Conciliazione” del 1929). Laurenti dedicava il nuovo progetto al Re (identificato col “Veltro” dantesco) e al Duce (identificato col dantesco “Cinquecento Dieci e Cinque”: DXV, DVX). Il viaggio nei Tre Regni viene delineato attraverso le forme strutturali del Mausoleo (le figurazioni iconiche sono limitate a pochissimi esempi). A metà della montagna conica inizia il viaggio nell'Inferno, mentre la parte superiore rappresenta il Purgatorio e poi, nel Tempio, si entra in Paradiso dove “le virtù della Croce e dell'Aquila si trovano riunite definitivamente... Nella cupola è raffigurato l'Empireo con le figurazioni di Maria, Beatrice, Croce, Lucia, Aquila. Il cerchio aperto nella cupola rappresenta Dio”. La scalinata centrale era indirizzata verso il fatidico Palazzo Venezia del Duce e verso il Monumento equestre di Vittorio Emanuele II che “fissa lo sguardo su Monte Mario”.

Dopo il 1932 l'attenzione del Duce si concentrò su un nuovo grandioso progetto per Monte Mario. Si pensava di realizzare alle pendici del monte un Arengario per 500.000 persone - a emulazione di quello hitleriano di Norimberga - dominato da un colossale Ercole bronzeo con le fattezze di Mussolini che coi suoi 87 metri di altezza avrebbe superato di gran lunga la “meraviglia” del Colosso di Rodi nonché la Libertà di New York. La scultura, iniziata dallo scultore Aroldo Bellini, restò incompiuta in séguito alla crisi finanziaria del 1938.

L'idea di Laurenti venne recepita da Armando Brasini nell'*Urbe Massima* (1915) con la grandiosa scenografia della via Flaminia dominata dalla mole del Mausoleo tronco-conico sormontato da un tumulo etruscheggiante con in cima la statua di Dante. Dopo la guerra, Brasini riproporrà il Mausoleo una prima volta nel 1931 per il Palazzo dei Soviet a Mosca, sostituendo la statua di Dante con quella di Lenin, e una seconda volta nel 1937 con la Mole Littoria dedicata al Duce.

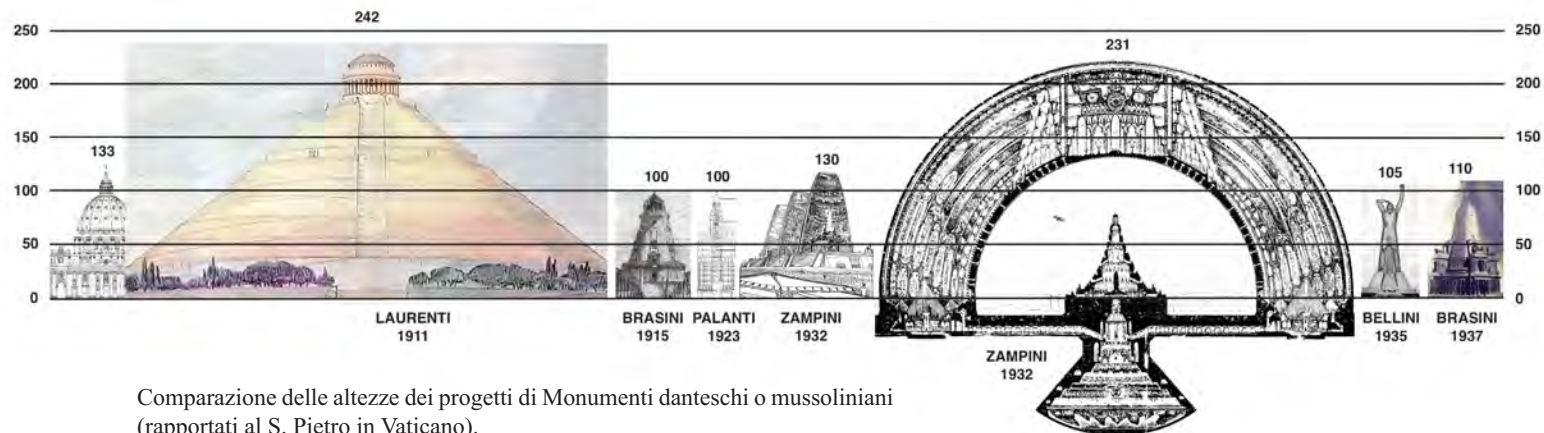
Oltre Atlantico il culto di Dante si affermò a Buenos Aires col Palazzo Barolo (1919-23), progettato da Mario Palanti come edificio da dedicare a Dante nel sesto centenario della morte (1921). Il Palazzo era simbolicamente riferito alla *Divina Commedia*: alto ben 100 metri in omaggio ai Canti della *Commedia*, era diviso in tre parti dedicate alle tre Cantiche. Il Faro sulla sommità era assimilato ai cerchi

angelici, intorno alla Luce simbolo di divinità. Nel cuore del Palazzo dovevano essere ospitati i resti di Dante conservati a Ravenna per preservarli dai rischi di una possibile nuova guerra.

Nel 1932 venne presentato a Mussolini il progetto del giovane Mario Zampini (illustratore di libri e poi scenografo alla Scala), articolato in “Cinque Visioni dantesche”. Il Duce avrebbe commentato: “Questo sogno d'onoranza, mai prima né pensata né veduta [...] è suscitato da tre Potenze: DANTE ALIGHIERI, ROMA ETERNA, BENITO MUSSOLINI”. La relazione, edita nel 1932, pubblica le cinque Visioni, nelle quali si cercava di emulare “i versi dal respiro largo come quello del mare e ciclopici talvolta come le Piramidi... Poterli tradurre in pietra e in marmo, in linee e colori... Rendere costruttiva la Divina Commedia!”. Particolarmente significative appaiono la “Visione dei Tre Regni” (tre tavole metalliche, alte 100 metri) e la “Visione cristallina”, in cui il Paradiso si manifesta “nei dieci cerchi di cristalli colorati sostenuti da un'armatura di ferro. È simile a un arcobaleno tuffante le sue basi estreme in un lago mistico. Dalla piattaforma rotonda, circondata del Purgatorio, con al centro una colossale statua di Dante, si scende nella grande escavazione ad imbuto dell'Inferno”.

Nel 1951 Raffaele de Vico elabora il progetto del “Parco dantesco del Monte Malo”. Il “Monte Malo” diventa Sacro Monte (come era nelle intenzioni di Laurenti) parafrasi dell'itinerario della Passione che prelude al martirio sul Golgota e quindi alla resurrezione e alla conseguente rigenerazione dell'umanità.

Si tratta di un percorso simbolico, con riferimento ai livelli di lettura più profondi di cui Dante stesso parla con riferimento al dibattito teologico tardo-medievale: aldilà del primo livello “letterale”, del secondo livello “allegorico” e del terzo livello “morale” viene delineato “lo quarto senso *anagogico*, cioè sovrasenso” (*Convivio* II, 1). Il progetto sembra restituire il percorso esoterico della *Commedia*, basato sugli studi di Luigi Valli in modo analogo all'ultimo progetto di Laurenti.



Comparazione delle altezze dei progetti di Monumenti danteschi o mussoliniani (rapportati al S. Pietro in Vaticano).

MARCELLO FAGIOLO (Roma, 1941) è stato Professore ordinario di Storia dell'Architettura a Firenze (dal 1976) e a Roma “La Sapienza” (2000-2011). Direttore del Centro di studi sulla cultura e l'immagine di Roma (dal 1981), è stato Presidente del Comitato Nazionale per lo studio e la conservazione dei giardini storici. Membro delle Accademie dell'Arcadia, di San Luca e dei Lincei.

Direttore dell'*Atlante del Barocco in Italia* (programma di 30 volumi regionali e 10 volumi tematici), che comprende l'ultima sua monografia sul barocco: *Roma Barocca*, Roma 2013.

Ha in corso di pubblicazione la monografia *Visione di Dante*.

cs.rom2@gmail.com

Belli dalla *Commediola* al *Commedione*

PIETRO GIBELLINI

Gigante della poesia in dialetto, anzi della poesia in assoluto, grazie ai suoi *Sonetti* romaneschi, Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863) oltre a darci il «monumento» della «plebe di Roma», compose molte poesie in italiano: tra queste un poemetto giovanile (*Il trionfo della croce*), vero centone di versi danteschi che produce una involontaria parodia della *Commedia* (parodia che Carlo Porta, il cui esempio spinse Belli a comporre in dialetto, aveva prodotto intenzionalmente, voltando in milanese alcune parti dell'*Inferno*).

Molte ragioni determinarono, alla soglia degli anni Trenta, la svolta culturale e poetica di Belli e il suo approdo al romanesco; l'incontro con la cultura milanese, l'impatto con le poesie di Porta e con il romanzo di Manzoni, ma anche l'assidua rilettura della *Commedia*, discussa con gli amici nelle riunioni settimanali in casa sua.

Ora, nei suoi duemila e più sonetti romaneschi il poeta cede la parola ai plebei di Roma, i mille Renzi e Lucie trasteverini, spesso analfabeti o quasi. Di qui l'assenza, nei discorsi degli incolti popolani, di consapevoli citazioni letterarie. L'autore, invece, insinua qua e là echi di scrittori (Boccaccio, Aretino, Casti, Baffo, Porta...) e lascia affiorare qualche reminiscenza testuale dantesca.



A.J.B. Thomas. Due scene di vita popolare a Roma: l'altalena e il lancio dei confetti durante il carnevale (litografie da *Un an à Rome et dans ses environs*, Parigi 1823; Roma, Gab. Comun. Stampe).

Tuttavia, più che sulla superficie del testo, la lezione di Dante agì in profondo, influenzando le scelte letterarie ed etiche di Belli: l'attrazione verso la realtà viva del suo tempo; la preferenza data alla lingua parlata e popolare rispetto a quella scritta ed elitaria dei letterati; l'espressionismo stilistico; la critica della corruzione connessa al potere temporale della Chiesa; la denuncia del vizio ovunque si manifesti, nei potenti come nei plebei. Belli spinge l'immaginazione popolare a visitare i tre regni dell'Aldilà, tra scettica ironia e adesione fantastica. Ma tutta la rappresentazione della vita romana appare una *comédie humaine* che l'autore guarda con curiosità e disincanto, tra divertimento e sdegno. Ne esce – per dirla con Antonio Baldini – un *Commedione* dell'aldiquà, dove l'inferno e il purgatorio

del campar quotidiano prevalgono su qualche squarcio di paradiso; l'eros, un po' di vino, gli affetti familiari. Il poeta ritrae lucidamente la realtà degradata della città Caput mundi ridotta a «stalla e chianca der monno», ma la giudica di fatto alla luce degli alti valori cui dovrebbe conformarsi la Gerusalemme terrena. In questo, il comico e licenzioso Belli può dirsi anche lui un vero poeta-profeta, com'è il sommo Alighieri.



A.J.B. Thomas. Carrozze, cavalieri e popolani nel “lago” di piazza Navona (litografia da *Un an à Rome et dans ses environs*, Parigi 1823; Roma, Gab. Comunale Stampe).

PIETRO GIBELLINI ha insegnato Letteratura italiana nelle università di Pavia, Ginevra, L'Aquila, Trieste e Venezia. Presiede l'Edizione nazionale delle opere di Gabriele D'Annunzio, e dirige le riviste «Ermeneutica letteraria», «Letteratura e dialetti», «Archivio D'Annunzio». Ha diretto le due grandi opere collettive sul *Mito* e sulla *Bibbia nella letteratura italiana*. Nel 2020 ha ricevuto il premio «Natalino Sapegno» alla carriera. Nel 2015 gli allievi gli hanno dedicato il volume *Filologia ed ermeneutica* (Morcelliana).

I suoi studi filologici e critici si sono esercitati soprattutto su scrittori dal Sette al Novecento: tra questi, l'edizione critica e commentata dell'*Alcyone* di D'Annunzio (Mondadori 1988, Marsilio 2018). Su Giuseppe Gioachino Belli ha pubblicato due volumi di saggi e curato l'edizione critica e commentata dei *Sonetti* romaneschi («Millenni» Einaudi, 2018).

gibellin@unive.it

La presenza di Dante nella cultura di Giuseppe Gioachino Belli

MARCELLO TEODONIO

Giuseppe Gioachino Belli vive gli anni intensi e tormentati della formazione del mondo moderno, dalla Rivoluzione francese all'Unità d'Italia, della rivoluzione industriale, dell'Illuminismo, del Romanticismo, e li vive tutti dentro la sua città, Roma, una città davvero unica al mondo, una «città cioè di sempre solenne ricordanza» e «stalla e chiavica der monno»; una città attraversata dalle drammatiche contraddizioni di essere, come si definiva, “la Dominante” rispetto al resto dello Stato pontificio, di essere anzi la capitale mondiale dell'arte e della religione, e perciò per natura internazionale e accogliente, frequentata da turisti, stranieri e pellegrini (che però, non dimentichiamocelo, sono «vassalli, / pezzi-d'ira-de-ddio, girannoloni, / che viaggieno cqua e llà senza cavalli / e cce viengheno a roppe li cojjoni»), e al tempo stesso di essere capitale d'uno Stato arretrato e senza prospettive di miglioramento, dominato da una classe imbelli e corrotta, da un Potere tanto più odioso perché ipocrita (il potere cioè che «v'abbotta l'orecchie in zempiterno / de viscere pietose e cor paterno», e non fa quello che dovrebbe fare «er bon governo»: «un bon governo / se sta zzitto e ssoccorre er poverello. / Er restante, fijjoli, è tutt'orpello / pe accecà l'occhi e comparì a l'isterno»); una città insomma dominata dalla diseguaglianza che è il più clamoroso e intollerabile tradimento del principio della *charitas* universale, cui dovrebbe uniformarsi uno Stato che si definisce cristiano e che ha come sovrano “er visceddio, Nostro signore, un padre eterno come er Padre eterno”: quel sovrano tanto autoritario quanto «scacarcione» (pavido) al quale si voleva bene perché dava “er gusto de potenne dì male”; quella diseguaglianza che condanna gli uomini a distinguersi in due generi umani, da una parte i “siggnori” (“sua eccellenza, sua maestà, sua Artezza, er principe, er marchese, er cavajjere”), e dall'altra “noantri artigiani e servitori”, “monnezza che nasscemo a caso”.

In quella stessa Roma, ed ecco l'altra contraddizione, c'era una plebe dominata dalla peggiore delle sventure, la rassegnazione; una plebe che aveva fatto sua la virtù cardinale della pazienza, che è proprio il «conforto che ddà la riliggione» da offrire a Dio, come dice quella “madre poverella” alla figlia dopo averle svelato che “ricchezza e carità sò du' perzone che nun potranno mai fà conoscenza”, giacché “se chiede pane e se trova er bastone”; una plebe perciò che reagisce con il massimo della violenza (*Ricciotto della Ritonna*; *Chi cerca trova*) e della negazione della solidarietà di classe al massimo dell'assuefazione.

Ma (ed ecco la speranza), in questa stessa plebe, in questa stessa realtà, in qualche spazio clandestino, si nasconde, magari «ammascherata», la forza della resistenza, lo spirito della contraddizione: anche dentro quella plebe, anche dentro quella città, anche qui e oggi, vive, seppure nascosta, la dignità (*La lavannara zzoppicona*), il progetto di una umanità integrale che non rinunci alle esigenze del corpo e a quelle dello spirito («‘na pissciatina, ‘na sarvereggina»), la volontà di denunciare l'ingiustizia (*Er ferraro*), la forza di resistere (*Er logotenente*).

La questione è adesso una: come far risaltare questa forza, questa contraddizione, questa speranza di riscatto? Come far conoscere che anche a Roma c'era chi si poneva domande, un'umanità problematica e aperta alla modernità senza dover rinunciare e rompere con la memoria? Ecco allora il progetto di Belli, poeta nato nella Roma neoclassica ed educatosi, per scelta, al confronto con la grande cultura italiana (e anche all'Italia come nazione da formarsi) ed europea, alle scienze e alla tecnologia, alla musica e alle arti, poeta clandestino appunto e rimasto inedito: “lasciare un monumento” di quella realtà: e “monumento”, vale anzitutto come “documento”, un documento che serva anche ad ammonire,

a riportare alla mente, e che sia anche l'espressione della propria visione del mondo: "i popolari discorsi svolti nella mia poesia", come scrive nella sua *Introduzione*.

Per fare questo, per riportare alla mente la complessità del vivere, il «dramma» dell'esistenza (e "dramma" significa "azione", racconto), c'era bisogno di un modello forte, capace di rappresentare quella compresenza di serietà e comicità, di alto e di basso, di individualità e di esemplarità in cui consiste la vita, e in cui dovrebbe comporsi qualsiasi manifestazione della cultura: quella identità che Dante per primo aveva messo al centro della sua scrittura e aveva chiamato "commedia".

Dante, dunque: che Belli (nella scia di quella ripresa di Dante come modello della nuova letteratura d'una Italia unita da costruire auspicata dai giovani protagonisti della nuova cultura, Foscolo su tutti, ma che nella cultura accademica della Roma della prima metà dell'Ottocento trovava ancora parecchie resistenze) studia tutta la vita (come testimoniano anche i suoi appunti), e che era l'oggetto di letture e discussioni «er giuveddì a ssera», nel suo studio, a casa sua, con pochi fidati amici; Dante diventa il modello, l'*exemplum* cui rifarsi, due esperienze di scritture (e di vita) tanto distanti nel tempo e nello spazio quanto collegate da una fitta trama di rispondenze e contiguità.

Questa trama di debiti e incontri possiamo verificarla dal confronto tra i testi in cui i due poeti sintetizzano le loro poetiche, la lettera a Cangrande di Dante, e l'*Introduzione* alle proprie poesie romanesche di Belli. Ci sono poi le altre testimonianze dello studio costante (gli ultimi appunti sono stati scritti dopo il 1855) che Belli compie sui testi danteschi: gli appunti sulla *Commedia* (tutte e tre le cantiche), le citazioni presenti nello *Zibaldone*, nelle lettere, nelle sue altre prose critiche, nelle poesie in dialetto e in italiano. L'intenzione che ci ha mosso in questa ricognizione è stata quella di poter entrare nel laboratorio di Belli, cercando di individuare quali fossero gli elementi del magistero dantesco che più colpirono l'attenzione e l'ispirazione di Belli.

E il magistero dantesco è per Belli davvero centrale e proprio di poetica complessiva; da Dante Belli prende il medesimo progetto del "monumento" integrale della realtà, da perseguire con assoluto scrupolo documentario e integrale rispetto per la verità, tenendo presenti i due piani compresenti della scrittura, quello letterale e quello allegorico.

MARCELLO TEODONIO (Roma, 1949), è Presidente del Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli, Segretario scientifico del Comitato Nazionale delle Opere di Belli, esperto della materia in letteratura romanesca presso la cattedra di letteratura italiana dell'Università di Roma Tor Vergata, Socio ordinario dell'Istituto Nazionale di Studi Romani e del Gruppo dei Romanisti, Socio corrispondente dell'Arcadia. Fra le sue pubblicazioni, la *Vita di Belli*, l'*Introduzione a Belli* e l'*Antologia della letteratura romanesca*, fine 500-1970 (2004), quattro antologie di sonetti di Belli (sulla medicina, sulla scuola, sul calendario, sul catechismo), e la cura dell'edizione integrale dei sonetti di Belli *Tutti i sonetti romaneschi* (2005), delle *Poesie* di Crescenzo Del Monte (2006), del poema in romanesco *Li Romani in Russia* di Elia Marcelli (2009), di tutte le *Opere* di Mauro Marè (2014), e del volume *La letteratura romanesca del secondo Novecento* (2001).

marcelloteodonio@fastwebnet.it