

L'impossibile monumento al Sommo Poeta. Il Dantismo architettonico dell'età liberale (1800 – primo 1900)

Thomas Renard

Université de Nantes

thomas.renard@univ-nantes.fr

<https://orcid.org/0000-0002-6347-4321>



Riassunto

Il presente contributo analizza l'impossibilità, in Italia, di realizzare un monumento architettonico duraturo dedicato a Dante Alighieri tra l'inizio dell'Ottocento e il periodo fascista. Attraverso l'esame di numerosi progetti non realizzati, concepiti a Firenze e a Roma – dai portici commemorativi agli ambiziosi mausolei cosmografici ispirati alla *Divina Commedia* – si evidenziano le tensioni tra ambizioni simboliche, vincoli politici e dibattiti estetici. Particolare attenzione è riservata alla tomba del poeta a Ravenna, la cui progressiva sacralizzazione ha ispirato molteplici progetti di trasformazione, culminati nella creazione della “zona del silenzio” in epoca fascista. Tuttavia, il Dantismo architettonico dell'età liberale va forse cercato *oltre il monumento*, in una serie di restauri e interventi urbanistici a carattere storicizzante ispirati al culto di Dante, che hanno contribuito a definire un'immagine architettonica del mito civico e nazionale dell'Italia unita.

Parole chiave: Dante Alighieri; architettura; monumenti; fascismo; neoclassicismo; Luigi de Cambray Digny; Giuseppe del Rosso; Antonio Corazzi; Cesare Laurenti.

Abstract

This contribution analyses attempts to create a lasting architectural monument dedicated to Dante Alighieri in Italy between the early 19th century and the Fascist period, which were ultimately unsuccessful. By examining numerous unrealised projects conceived in Florence and Rome — ranging from commemorative porticoes to ambitious cosmographic mausoleums inspired by the Divine Comedy — the tensions between symbolic ambitions, political constraints, and aesthetic debates are revealed. Particular attention is paid to the poet's tomb in Ravenna, the progressive sacralisation of which inspired numerous transformation projects, ultimately resulting in the creation of the 'zone of silence' during the fascist era. However, the architectural Danteism of the liberal era should perhaps be sought in a series of restorations and historicising urban interventions inspired by the cult of Dante. These interventions contributed to the definition of an architectural image of the civic and national myth of a united Italy.

Keywords: Dante Alighieri; architecture; monuments; fascism; neoclassicism; Luigi de Cambray Digny; Giuseppe del Rosso; Antonio Corazzi; Cesare Laurenti.

Gli studi sul rapporto tra Dante e l'architettura – assai più rari e recenti rispetto a quelli dedicati alle arti visive – si possono ricondurre a due ambiti principali: da un lato, l'analisi dei riferimenti architettonici presenti nell'opera dantesca; dall'altro, l'indagine sulle costruzioni che, in vari modi, instaurano un legame con la vita o l'opera del poeta. Il primo filone si comprende agevolmente, soprattutto alla luce dei frequenti parallelismi, almeno a partire dagli scritti di Frédéric Ozanam, tra la struttura della *Commedia* e l'immagine della cattedrale gotica (Assunto, 1970; Brodini, 2021). Il secondo approccio, che potremmo definire *dantismo architettonico*, risulta a prima vista più insolito: non è infatti scontato che simili analisi possano applicarsi ad altri poeti nazionali come Shakespeare, Cervantes, Racine, Goethe o Puškin. Sebbene la questione *Dante e l'architettura* sembri cronologicamente precedere quella dell'*architettura e Dante*, i due ambiti risultano profondamente interconnessi: gli architetti che si sono confrontati con l'opera dantesca hanno spesso cercato di rintracciarvi una logica strutturale, una coerenza compositiva che potesse ispirare le loro creazioni. Resta comunque evidente che questi progetti si rivolgono essenzialmente ai contemporanei e si inscrivono nei più ampi processi culturali che hanno alimentato la vasta dantofilia italiana dell'Ottocento e dei primi decenni del secolo successivo.

In effetti, la rinascita della fortuna critica dantesca alla fine del Settecento si deve sia all'evoluzione del gusto – con la crisi dell'ideale classico-petrarchesco – sia all'affermarsi del culto dei grandi uomini, in cui la figura del poeta nazionale avrebbe occupato un posto centrale. Anche se con un po' di ritardo rispetto a Shakespeare, Dante assurge a vero e proprio archetipo del poeta nazionale. Senza ripercorrere in dettaglio questa dinamica, ben nota almeno a partire dagli studi di Dionisotti (1967), ci limitiamo a ricordare con Bruno Tobia che «[r]isorgimento politico italiano e culto di Dante Alighieri, si sa, vanno insieme» (Tobia, 1997, p. 75).

Dalla toponomastica alle sculture in marmo o bronzo, fino alle targhe commemorative, tale culto ha permesso, dal punto di vista della cultura materiale, una vera e propria presenza simbolica della figura di Dante sul territorio italiano (e non solo). Questo articolo si concentra in particolare sull'emergere di una serie di progetti architettonici monumentali accanto alla statuaria pubblica, che, persi nell'ondata ottocentesca della cosiddetta “statuomania” (Agulhon, 1978), sono apparsi ad alcuni osservatori quasi banali, realizzati “tanto per fare qualcosa” (Laurenti, 1911). Il passaggio di scala, dalla scultura all'architettura, testimonia il desiderio di trovare una celebrazione che fosse all'altezza della centralità di Dante nella costruzione di una comune cultura italiana.

Tuttavia, come si vedrà, la grande maggioranza di questi progetti rimase allo stato di disegni e visioni, raramente tradotti in realizzazioni concrete. La grandiosità rovinosa del Vittoriano testimonia emblematicamente le difficoltà insite in queste imprese celebrative: l'eccesso monumentale non basta a compensare l'assenza di una coerente concezione programmatica. Se, come si argomenterà nella parte conclusiva dell'articolo, è possibile parlare di un vero dantismo architettonico, esso va forse ricercato non tanto in opere compiute, quanto in una rielaborazione dell'immaginario architettonico legato all'epoca comunale – e dunque in progetti che si nascondono sotto le sembianze di restauri.

Portico o tribuna: alla ricerca di un'alternativa al cenotafio di Dante in Santa Croce

A cavallo tra Settecento e Ottocento, alcuni gruppi di cittadini fiorentini si diedero da fare per promuovere l'erezione di un monumento dedicato a Dante nella sua città natale, con l'intento di colmare l'assenza di un luogo di culto civile dedicato al Sommo Poeta. Questa mancanza appariva tanto più evidente alla luce della costruzione della tomba dantesca a Ravenna, realizzata attorno al 1780 su progetto dell'architetto Camillo Morigia. Nella Firenze già inserita nel circuito del turismo colto internazionale, non esisteva allora alcuno spazio pubblico dedicato alla memoria del poeta, eccezion fatta per il modesto "sasso di Dante" – una pietra situata nei pressi della cattedrale, dove, secondo la tradizione popolare, a Dante piaceva sedersi (Smith, 2000). Lungi dal passare inosservata, l'assenza di uno spazio dedicato alla commemorazione del poeta divenne quasi un *topos* per una generazione di scrittori e viaggiatori che, avvicinandosi all'Italia attraverso la lettura della *Divina Commedia*, giungevano a Firenze con l'aspettativa di trovare un omaggio visibile al poeta (O'Connor, 2012). Tra le espressioni più severe di questa delusione figura quella contenuta nel *Childe Harold's Pilgrimage* di Lord Byron, opera allora molto letta anche in Italia:

But where repose the all Etruscan three —
Dante and Petrarch, and, scarce less than they,
The Bard of Prose, creative spirit! He
Of the Hundred Tales of love — where did they lay
Their bones, distinguished from our common clay
In death as life? Are they resolved to dust,
And have their country's marbles nought to say?
Could not her quarries furnish forth one bust?
Did they not to her breast their filial earth intrust?

Ungrateful Florence! Dante sleeps afar,
 Like Scipio, buried by the upbraiding shore:
 Thy factions, in their worse than civil war,
 Proscribed the bard whose name forevermore
 Their children's children would in vain adore
 With the remorse of ages [. . .] (Byron, 1816)

Mme de Staël esprime un giudizio analogo nel suo *Corinne* e, come Chateaubriand e Stendhal, rimase affascinata dalla costruzione dei monumenti funerari nella chiesa di Santa Croce, in particolare da quello dedicato a Vittorio Alfieri, opera di Antonio Canova (De Luciano, 1993; Tobia, 1995).

In questo clima culturale, nel 1802 la Società degli Amatori di Storia Patria affidò al giovane architetto Luigi de Cambray Digny (Firenze, 1778–1843), uno dei massimi esponenti del neoclassicismo fiorentino, l'incarico di progettare un monumento a Dante (Bruschi, 1921; Romanelli, 1974; Matteoni, 2007). Il progetto fu presentato l'anno successivo e inciso a Roma da Giuseppe Camporese [Fig. 1]. In una composizione piramidale di grande imponenza, Cambray Digny concepì un cenotafio sormontato da una figura allegorica recante una corona d'alloro, confinata in una nicchia che ricorda le tombe antiche e incorniciata da due poderose colonne doriche. La purezza delle forme geometriche, l'astrazione volumetrica che enfatizza la nudità delle superfici murarie, e il gusto archeologico, incarnato dall'uso del dorico senza base, rivelano un'adesione esplicita alla cultura neoclassica internazionale e, più specificamente, all'architettura illuminista francese. Giulio Carlo Argan ha sottolineato "il raccordo con Boullée specialmente nel modo con cui la statua allegorica è *ensevelie* [celata] entro un arcosolio scavato nel piano del fondo, tra due pesanti colonne doriche (Argan, 1970)." Cambray Digny fu particolarmente attivo sia durante l'occupazione francese sia durante la Restaurazione, mantenendo saldi legami con la cultura architettonica d'oltralpe: visitò più volte Parigi prima di essere nominato membro corrispondente dell'Académie des Beaux-Arts dell'Institut de France nel 1827. Per la città di Firenze acquistò disegni di Étienne-Louis Boullée, che ebbero un'influenza significativa sull'ambiente artistico locale (oggi conservati presso la Galleria degli Uffizi).

Nonostante l'ambizione del progetto, l'accoglienza che gli fu riservata a Firenze fu piuttosto fredda. Secondo Angelo Bruschi, la stessa Società degli Amatori di Storia Patria chiese all'architetto di "toscanizzare" il monumento, ma Cambray Digny, convinto della validità della propria visione, accolse con riluttanza le critiche (Bruschi, 1921). Pur godendo del sostegno del presidente dell'Accademia di Belle Arti e di figure eminenti come Mario Asprucci, architetto di Villa Borghese, e lo stesso Antonio Canova, il progetto finì così per cadere

nell'oblio. Secondo Melchior Missirini, invece, il progetto fu abbandonato per ragioni politiche che non specifica, ma che corrispondono alla grande instabilità del breve periodo del Regno di Etruria (1801-1807) (Missirini, 1830).

Tuttavia, l'idea di collocare il monumento a Dante nella chiesa di Santa Croce – accanto a quelli dedicati a Machiavelli, Galileo e Michelangelo – si affermò nel decennio successivo, quando la basilica cominciò a essere riconosciuta come pantheon cittadino e poi nazionale (Rajna, 1921, pp. 3-4; De Luciano, 1993). Nel 1818, l'amministrazione del Granducato incaricò lo scultore Stefano Ricci di realizzare un nuovo progetto, riprendendo il desiderio espresso da Cambray-Digny nel 1803 per il suo proprio progetto (Rajna, 1921, p. 7). Molto più modesto nel suo aspetto architettonico, il cenotafio avrebbe dovuto essere inaugurato per il centenario della morte del poeta, nel 1821 [Fig. 2]. Questo secondo progetto si inseriva in un più ampio movimento culturale promosso dalla pubblicazione del *Dei Sepolcri* di Ugo Foscolo, che proponeva una vera e propria riflessione sull'utilità pubblica dei monumenti funebri laici ai grandi uomini. Anche Giacomo Leopardi intervenne nel dibattito con il suo scritto "Sopra il monumento di Dante che si prepara in Firenze", nel quale riprendeva i temi byroniani dell'ingratitude degli italiani verso le glorie del passato. Se l'erezione di un monumento a un poeta come modello del *grande uomo* era perfettamente coerente con lo *Zeitgeist* del periodo romantico, il successo del progetto di Ricci (e, per converso, la mancata realizzazione di quello proposto da Cambray Digny) si spiega soprattutto con il sostegno diretto delle autorità pubbliche – entrambi i progetti, infatti, godevano dell'appoggio di comitati cittadini – e con la scelta di un registro celebrativo adeguato. Il progetto di Cambray Digny fu criticato principalmente per la sua impostazione universalistica, mentre in quello di Ricci Dante è affiancato da un'allegoria della Toscana, sostituita alla fine da quella dell'Italia, in sintonia con i primi fermenti dello spirito risorgimentale già annunciato nelle poesie di Foscolo e Leopardi. Al momento dell'inaugurazione, tuttavia, il monumento fu oggetto di critiche sia per la somiglianza delle allegorie al modello canoviano sia per l'abbigliamento all'antica del poeta. Nel rifiuto dell'universalismo neoclassico, la celebrazione di un Dante medievale poteva configurarsi come quella di un grande uomo al tempo stesso locale e nazionale, in sintonia con le aspirazioni risorgimentali e con la volontà di radicare l'identità storica nella cultura del territorio.

Nonostante l'ampio consenso ottenuto nell'ambiente culturale fiorentino, la scelta di un cenotafio interno alla chiesa non fu unanimemente condivisa: molti ritenevano la soluzione troppo modesta e avrebbero preferito un monumento architettonico autonomo collocato nello spazio pubblico. Tuttavia, all'epoca

tali esempi erano rari: la tomba di Petrarca in una piazza del comune di Arquà rappresentava un'eccezione, mentre il *Shakespeare Jubilee* del 1769, aveva lasciato soltanto una statua a Stratford-upon-Avon, copia di un'opera dello scultore fiammingo Peter Scheemakers (1691-1781), realizzata per l'Abbazia di Westminster nel 1740. Non esisteva ancora un vero e proprio monumento architettonico dedicato a un letterato e solo vent'anni dopo sarebbe sorto l'imponente monumento a Walter Scott a Edimburgo.

Nondimeno, l'idea di celebrare i grandi uomini attraverso forme architettoniche astratte, inserite nello spazio urbano e ispirate al monumentalismo neoclassico ereditato dall'Illuminismo, era ormai nell'aria. Il progetto di Boullée per un cenotafio dedicato a Newton – i cui disegni erano conosciuti a Firenze grazie a Cambray Digny – ne offriva un modello esemplare.

Nel 1818, l'architetto Giuseppe Del Rosso (1760-1831) e l'abate Antonio Renzi pubblicarono anonimamente un pamphlet in cui si esprimevano in modo critico nei confronti del progetto di Stefano Ricci (Del Rosso & Renzi, 1819). Del Rosso, architetto di spicco in epoca napoleonica, dal 1814 aveva acquisito un ruolo centrale nell'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Firenze e, con il ritorno dei Lorena fu investito di importanti responsabilità pubbliche (Ferrara, 1982; Bencivenni, 1990; Zangheri, 2011). Intellettuale raffinato e sostenitore del neoclassicismo fiorentino, in questa pubblicazione Del Rosso delineava un progetto alternativo, ritenuto più adeguato alla memoria del poeta.

La sua proposta si fondava su una duplice critica: da un lato, l'inadeguatezza di un monumento funebre in assenza delle spoglie di Dante – ancora custodite a Ravenna (sulla vicenda delle ossa, si veda Raffa, 2020) – e, dall'altro, la necessità di collocare il monumento nello spazio urbano, rendendolo parte integrante della vita pubblica. Egli concepiva quindi non un semplice sepolcro, per il quale sottolineava la precedenza di Ravenna, ma una vera e propria apoteosi, intesa come divinizzazione dell'eroe, capace di esprimere la gloria del "Genio divinizzato" (Del Rosso & Renzi, 1819). Come per molti intellettuali e patrioti del tempo, anche per Del Rosso non vi era dubbio: Dante, grazie alla sua *Divina Commedia*, era ancora vivo e continuava a parlare ai contemporanei attraverso la sua opera:

DANTE è vivo tuttora e vivrà fino che il Mondo duri, mercè l'opera sua divinizzata per consenso di tutte le nazioni: o per meglio spiegarsi, DANTE dopo aver reso l'ordinario tributo alla Natura, è risorto mediante la sua Apoteosi, e rivive fra gli uomini nella Divina Commedia, come se fosse tuttora presente a quelle anime che egli incanta, e sublima rileggendo l'opera sua (Del Rosso & Renzi, 1819, pp. 8-9).

Esaminando a sua volta i diversi monumenti dedicati alle grandi figure dell'antichità, Del Rosso ritenne che il portico fosse la forma architettonica più adatta a celebrare la memoria di Dante Alighieri. Ispirandosi a esempi dell'epoca romana, come i portici di Antonio Pio e di Ottavia, egli concepì il cosiddetto "Portico di Dante":

Nel centro del medesimo dovrebbe collocarsi il gruppo rappresentante la sua Apoteosi, o per spiegarsi più chiaramente, il Poeta coronato dal Genio della Toscana con i suoi attributi. Le pareti si ornerebbero in seguito di Bassorilievi, e di statue allusive ad esso, ed al Divino Poema (Del Rosso & Renzi, 1819, p. 11).

Egli immaginò questo monumento lungo il fianco meridionale della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, non lontano dal campanile di Giotto e sotto l'ombra maestosa della cupola brunelleschiana. La dimensione regionale della gloria dantesca (coronata dal genio toscano) doveva coniugarsi con il riconoscimento nazionale: secondo Del Rosso, infatti, l'emulazione avrebbe spinto ogni regione d'Italia a completare l'opera con l'aggiunta di una statua o di un bassorilievo, che avrebbe mantenuto a lungo il monumento al centro dell'attenzione. Il portico dantesco era dunque pensato come un'opera in fieri, destinata a compiersi gradualmente, in simbiosi con l'ideale risorgimentale di una nazione unita. L'architetto mostrava di essere consapevole che, attraverso il culto degli uomini illustri, l'Italia avrebbe potuto inserirsi in una nuova forma di competizione tra le nazioni europee, e auspicava che tale apoteosi potesse superare "ciò che le altre nazioni moderne hanno fatto per celebrare i grandi Uomini che appartengono loro" (Del Rosso & Renzi, 1819, p. 11).

Nella medesima pubblicazione, Giuseppe Del Rosso avanzava anche una proposta alternativa, meno ambiziosa dal punto di vista formale ma più rapida da realizzare e meno onerosa sul piano economico: trasformare la Loggia dei Lanzi (nota anche come Loggia dell'Orcagna o Loggia della Signoria), situata in Piazza della Signoria, in una "Tribuna di Dante". Il progetto prevedeva l'ampliamento della loggia e la costruzione, al centro, di una grande tribuna semicircolare destinata ad accogliere una statua del poeta in apoteosi (Del Rosso & Renzi, 1819, pp. 14-16). Sebbene non perfettamente conforme alla proposta originaria, tale progetto fu ripreso in una stampa realizzata da Luigi Ademollo, inserita nella celebre e rara edizione della *Divina Commedia* detta "dell'Ancora", alla quale il pittore lavorò tra il 1817 e il 1819. Rajna sottolinea che Del Rosso partecipò attivamente alla prestigiosa edizione, curata da Antonio Renzi, coeditore dell'opuscolo (Rajna, 1921, p. 5; Radogna, 2016, pp. 562-571). Il primo volume contiene un'antiporta che utilizza lo stesso titolo dell'opuscolo di Del Rosso e Renzi, *Idea per un monumento a Dante Alighieri*.

Ademollo delinea le forme di un monumento imponente, dalla struttura geometrica essenziale e addossato a un muro, come nel progetto di Cambray Digny, ma riccamente ornato di figure. L'opera si articola in tre registri che evocano le tre cantiche della *Commedia* e che si apre, in basso a sinistra, con Virgilio che guida Dante negli Inferi sotto l'iscrizione "Per me si va nella città dolente". Al centro della composizione, davanti a una semicupola cosparsa di stelle, campeggia l'allegoria della Gloria, nella quale si distingue discretamente il profilo del poeta, racchiuso in un medaglione posto sulla sua lira [Fig. 3].

Entrambe queste idee restarono allo stato di progetto e, malgrado l'estrema lentezza nell'esecuzione, fu il cenotafio di Stefano Ricci a essere infine inaugurato nel 1830 (Rossi, 2021). Tuttavia, nel frattempo, i gusti artistici erano mutati, come testimonia l'accoglienza riservata al monumento (Rajna, 1921, p. 9). Lo scrittore patriottico Niccolò Tommaseo deplorava sulle colonne della rivista "Nuova Antologia" – all'epoca molto diffusa presso l'élite intellettuale italiana – che non fosse stato preferito il progetto di Giuseppe Del Rosso, a riprova della sua ampia popolarità.

Il fallimento di tali iniziative, al di là delle ragioni politiche e pratiche, si spiega anche con la portata simbolica delle celebrazioni stesse. Ciò che veniva contestato nel primo progetto di Cambray Digny, attraverso il ricorso a un linguaggio neoclassico, era l'esaltazione di un Dante universale nello spirito dell'Illuminismo. Con l'evoluzione del progetto di Ricci, l'allegoria della Toscana fu infine sostituita da quella dell'Italia, ma la dedica conservava ancora un chiaro tratto regionale. Solo con il processo di unificazione nazionale si poté tentare di superare tale limite, celebrando un Dante al contempo locale e nazionale.

Un Pantheon per Dante: proseguimento del monumentalismo urbano nella Firenze postunitaria

Antonio Corazzi (1792-1877), uno tra i più brillanti allievi di Giuseppe del Rosso, riprese l'idea di un monumento architettonico dedicato a Dante Alighieri circa mezzo secolo più tardi. Formatosi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, collaborò con del Rosso alla realizzazione del Teatro Goldoni (Janowska-Centroni, 1980; Baratelli, 2014). Tuttavia, le sue origini livornesi ostacolarono la sua piena integrazione nell'ambiente culturale fiorentino, circostanza che lo spinse, poco dopo il termine degli studi, a trasferirsi in Polonia, dove avrebbe intrapreso una carriera di grande rilievo durata oltre trent'anni. Figura di riferimento nella diffusione del gusto neoclassico in ambito polacco, Corazzi ricevette prestigiose commissioni pubbliche. Nel 1846, ormai prossimo ai cinquant'anni, fece ritorno a Firenze. Nonostante il prestigio acquisito attraverso

le sue opere realizzate all'estero, incontrò non poche difficoltà nell'inserirsi nel sistema delle committenze locali.

Le opere dell'ultima fase della sua attività, pur ampiamente apprezzate dagli ambienti artistici, rimasero allo stadio progettuale e sono oggi documentate da una serie di disegni conservati presso la Biblioteca Casanatense di Roma. In questi materiali, Corazzi elabora ampi progetti a scala urbana, rivelando un interesse marcato per la memoria storica e artistica della città.

Dopo il completamento della facciata della chiesa di Santa Croce su progetto di Niccolò Matas e in vista delle grandi celebrazioni per il centenario della nascita di Dante nel 1865, Antonio Corazzi, seguendo l'esempio del suo maestro, propose un'alternativa al cenotafio di Enrico Pazzi. Immaginò una costruzione monumentale da erigersi di fronte alla basilica, sul lato occidentale della piazza. In una prima fase, Corazzi elaborò un *Progetto di un monumento per personaggio Regio* sotto forma di edificio circolare, circondato da un peristilio e articolato attorno a una serie di gallerie anulari convergenti verso un'aula centrale, sovrastata da una cupola ispirata al Pantheon romano [Fig. 4]. Al centro, Dante sarebbe stato celebrato insieme ad altre eminenti figure del regno.

Una seconda proposta, più specifica e intitolata *Progetto per un Pantheon a Dante*, prevedeva una galleria emisferica delimitata da un colonnato, al cui interno si ergeva una monumentale statua del poeta, incorniciata da un ricco apparato iconografico composto da sculture, bassorilievi e dipinti [Fig. 5]. Se l'impianto architettonico generale e la dimensione urbana di tali progetti si inserivano ancora nel solco degli insegnamenti di Del Rosso – in particolare del suo progetto per il Foro Bonaparte a Firenze (Consoli, 2012) – la presenza più diffusa e variegata della decorazione, nonché l'introduzione del colore, testimoniavano un'evoluzione del gusto e un progressivo allontanamento dal rigore neoclassico verso le tendenze storiciste. Tuttavia, Corazzi non godeva del sostegno necessario per realizzare un'opera di tale portata, probabilmente non più in sintonia con il gusto dominante dell'epoca.

In occasione delle celebrazioni del 1865, furono avanzati anche altri progetti, meno elaborati dal punto di vista grafico ma sostenuti da gruppi di cittadini. Tra questi, si segnalò il tentativo di riprendere il progetto Del Rosso, ampliando la loggia intorno a Piazza della Signoria con l'inserimento, sotto ogni arcata, della statua di un italiano illustre, accompagnata da affreschi raffiguranti la storia dell'unificazione nazionale, dal Medioevo alla contemporaneità, "dalla Lega Lombarda all'incoronazione di Vittorio Emanuele I, Re d'Italia" (un manifesto fu pubblicato sulla stampa nel 1860: Rajna, 1921, pp. 22-23). Al centro di questo nuovo Pantheon degli Uomini Illustri si sarebbe naturalmente collocata la figura di Dante, affiancata da bassorilievi dedicati a ciascun canto

della *Commedia* e da un epitaffio con la dedica: “A Dante Alighieri, l'Italia Unita”, che sanciva il legame ideologico tra le celebrazioni e il processo risorgimentale. Il progetto, che avrebbe comportato una profonda trasformazione urbanistica del centro di Firenze, si proponeva di essere finanziato attraverso i proventi della vendita di una nuova edizione nazionale in sette volumi in ottavo della *Divina Commedia*. Si affermava inoltre che l'idea originaria traesse ispirazione da un progetto attribuito a Michelangelo per Cosimo I de' Medici.

In risposta alle critiche che sottolineavano i danni che questo progetto avrebbe provocato, vennero formulate proposte alternative: tra esse, la costruzione di un edificio autonomo sulla medesima piazza o su un'altura sulla riva opposta dell'Arno, nei pressi del Forte del Belvedere, collegata alla città da un nuovo viale. Quest'ultima proposta è particolarmente interessante perché, oltre a celebrare il Sommo Poeta, evocava simbolicamente l'Acropoli in un'epoca in cui Firenze veniva celebrata come l'Atene d'Italia (Tobia, 1995, pp. 503-505). Questo nuovo progetto di Pantheon dantesco ottenne un certo successo: fu approvato dal Consiglio Comunale e una commissione dedicata vi lavorò per un periodo, prima di abbandonarlo definitivamente.

Alla fine, la nota statua di Enrico Pazzi fu inaugurata per il centenario del 1865, una soluzione che alcuni considerarono insoddisfacente e poco adatta alla grandezza dell'evento. Tuttavia, qualsiasi progetto di portico, tribuna o pantheon per Dante era destinato a scontrarsi con difficoltà di natura pratica e, inoltre, avrebbe potuto essere eretto solo a costo di notevoli distruzioni. Vale la pena sottolineare che il progetto di Cesare Bazzini per la biblioteca nazionale centrale di Firenze prevedeva una tribuna dedicata a Dante, che egli collegava visivamente alla piazza di Santa Croce e che doveva essere inaugurata nel 1921 (finalmente inaugurata nel 1926, Tramonti, 2011, pp. 101-110; Rossi, 2021, pp. 97-100). Ma fu la funzione dell'edificio a determinare il successo di questo progetto, a differenza di tutti i progetti puramente celebrativi che non furono mai realizzati. Possiamo anche considerare che la concezione neoclassica del monumento urbano, con il suo riferimento a una visione illuminista dei grandi uomini, non era più del tutto coerente con il culto di Dante in Italia. Così, il Dante come *genius universalis* ha finito per cedere il passo a ciò che Bruno Tobia ha definito la sovrapposizione del Dante *genius loci* e *genius temporis*, in cui “il Dante della Tradizione si distende e si diletta nella figura del Dante della Nazione” (Tobia, 1997).

Monumenti cosmografici per Dante: due progetti romani per una sacralità nazionale

All'inizio del XX secolo, Roma fu teatro di alcuni progetti particolarmente elaborati. La grande mostra organizzata a Roma nel 1911 per celebrare il

cinquantesimo anniversario dell'unificazione e il trasferimento della capitale a Roma dieci anni dopo, fu l'occasione per un progetto piuttosto inaspettato del pittore Cesare Laurenti (1854-1936). Laurenti, che ha lasciato un segno indelebile nelle prime edizioni della Biennale di Venezia, era allora un artista riconosciuto di discreta fama. Nel 1907 aveva completato la ricostruzione della Pescheria di Venezia, non lontano da Rialto, dimostrando la sua capacità di spaziare nel campo dell'architettura (Carraro, 2010). Mentre questo edificio fu riprodotto identico alla mostra etnografica del 1911, Laurenti espose anche un progetto per un monumento a Dante nella sezione delle belle arti, accompagnato da una pubblicazione (Laurenti, 1911; Beltrami, 2010; Tosatto, 2024).

Per le questioni tecniche, Laurenti si rivolse all'ingegnere e architetto Augusto Giustini, che ebbe un ruolo importante nell'elaborazione del progetto del monumento a Dante, dimostrando che non si trattava di un'idea irrealizzabile [Fig. 6]. Nel 1911, esposero dei disegni corredati da un modello che, pur essendo stati apprezzati, non vennero mai realizzati. È difficile immaginare, però, che le autorità pubbliche di Roma, che avevano appena inaugurato il Vittoriano dopo un percorso complesso durato 30 anni, potessero imbarcarsi in un'impresa del genere (Conti, 2021, pp. 109-110, Tosatto, 2024, p. 26).

All'inizio degli anni Trenta, Laurenti tornò sul tema con l'aiuto dell'architetto Pietro Bartorelli, anche se dai suoi archivi si evince che non aveva mai abbandonato l'idea, che può essere considerata l'opera di una vita (Tosatto, 2024, pp. 24-29). Nel 1932, presentò questa nuova versione del monumento alla Mostra della Rivoluzione fascista, cercando di convincere le autorità fasciste dell'importanza del progetto. In precedenza, aveva scritto personalmente a Mussolini per lo stesso motivo.

I documenti permettono di ricostruire a grandi linee lo sviluppo del progetto, che parte dallo studio di un disegno per una tomba di Leonardo da Vinci conservato presso il Louvre [Fig. 7]. A quest'ultimo Laurenti aveva già fatto riferimento nella decorazione del Caffè Storione a Venezia e, più in generale, questo omaggio si inserisce in un periodo di rinnovato interesse per Leonardo, visto come simbolo dell'artista completo e del Rinascimento come momento emblematico della grandezza italiana.

L'opera riprende la forma generale del progetto di Leonardo: un immenso tronco di cono, coronato da un tempio circolare circondato da un peristilio. L'insieme coniuga l'idea di mausoleo ripresa da Leonardo con quella di trasposizione, o meglio di evocazione, della struttura del poema e del suo simbolismo numerologico, conferendo all'insieme il valore di memoriale del poeta e della sua opera (Beltrami, 2010, p. 31).

Nella versione del 1911, il cuore del suo progetto era un grande tempio a cupola con al centro un altare contenente la copia in oro della maschera funeraria del poeta e, intorno, sei stanze contenenti tutti i documenti e gli oggetti relativi all'opera di Dante. Il tutto era concepito come una sorta di museo o reliquiario, che l'autore immaginava collocato sulla cima del Monte Parioli. La seconda versione appare tecnicamente più elaborata [figg. 8a-b]. La struttura conica era prevista in cemento armato rivestito di travertino, sormontata da un tempietto in marmo. Entrando ai piedi dell'edificio attraverso un lungo corridoio che simboleggia la selva oscura, si sale con un sistema di ascensori fino all'Inferno, che si apre nel basamento a forma di piramide rovesciata, come la descrisse Dante e come la illustrò Botticelli. Il Purgatorio si trova nella parte superiore del basamento, che richiama l'immagine della montagna. Il Paradiso Terrestre si trova sulla terrazza del mausoleo e conduce a stanze in cui l'intera *Divina Commedia* è incisa in oro su stele di bronzo nel cuore dell'edificio, in modo da evocare la forma del Pantheon, e in cui la luce che penetra attraverso l'oculo incarna la presenza divina.

Il maggiore sviluppo di questa versione degli anni Trenta è la presenza al centro dell'intera struttura della Sala della Trinità Italica, dove “si viene a contemplare [...] l'effetto della legge divina applicata all'Italia secondo la profezia di Dante”, e di simboli che collegano la *Divina Commedia* al destino attuale dell'Italia fascista, in particolare all'espansione coloniale italiana dell'impero fascista attraverso la presenza dell'aquila (Tosatto, 2024, p. 29). Questa volta il monumento-montagna si trova su Monte Mario e si affaccia sull'Altare della patria, dove nel 1921 fu tumulata la tomba del Milite Ignoto. Qui vediamo come l'iniziale utopia universalistica venga gradualmente recuperata in una prospettiva nazionalista, dove Dante diventa l'araldo di un impero italiano fantastico e idealizzato.

Il progetto concepito da Cesare Laurenti anticipa, sotto molti aspetti, il celebre Danteum, ideato alla fine degli anni Trenta da Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri. Non ci soffermeremo nuovamente su quest'ultimo, ampiamente analizzato e documentato in vari studi (si vedano, tra gli altri, Schumacher, 1980; Milelli, 1996; Ferretti & Terragni, 2021). Si tratta di un'opera progettuale firmata da due fra i massimi esponenti del razionalismo italiano, destinata a rimanere una delle icone del modernismo internazionale. Il progetto del 1938, ideato per sorgere in via dell'Impero, nel cuore simbolico della Roma fascista, tra il Vittoriano e il Colosseo, mirava a evitare ogni forma di retorica, simbolismo o convenzionalità e si distanziava deliberatamente da ogni forma di storicismo. Nonostante le differenze formali, entrambi i progetti condividono l'aspirazione a concepire un monumento come cosmografia, non nel senso di

una mera illustrazione, ma piuttosto come evocazione spaziale della struttura logica e simbolica della *Commedia*, attraverso un percorso architettonico che si articola nei volumi e nella geometria. In tal modo, entrambi i progetti intrecciano, seppur in modi differenti, una riflessione sulla poetica dantesca stringendo al contempo legami con l'ideologia fascista. Mentre l'eccessiva monumentalità di un progetto puramente commemorativo determinò la mancata realizzazione del primo, fu la guerra a segnare la definitiva interruzione del Danteum.

Ravenna e la tomba contesa: sacralizzare Dante, tra reliquia e spazio urbano

Mentre i progetti di un Pantheon fiorentino o di un memoriale nazionale a Roma fallirono, Ravenna poteva già contare su un monumento funerario dedicato al poeta, morto in esilio nella notte tra il 13 e il 14 settembre 1321 (Ricci, 1921; Lensi, Muratori & Ricci, 1928; Renard, 2021). Tuttavia, la storia di questa tomba e dell'area circostante – già oggetto di analisi in precedenza (per un approfondimento, si veda la bibliografia in Renard, 2021) – si presenta come una vicenda segnata da un'insoddisfazione costante e dalle difficoltà incontrate nel progettare una sepoltura all'altezza del poeta nazionale.

Inizialmente, Dante fu sepolto in un sarcofago di pietra collocato nei pressi della chiesa di San Francesco, in attesa di una tomba monumentale mai realizzata a causa dell'espulsione di Guido da Polenta. Alla fine del Quattrocento, fu Pietro Lombardo a progettare una piccola edicola destinata ad accogliere il sarcofago (Ceriana, 2021).

Dall'inizio del Cinquecento, le spoglie del poeta acquisirono un crescente valore simbolico. Nel 1519, papa Leone X ne autorizzò il trasferimento a Firenze, ma i frati francescani nascosero le ossa per impedirlo. Questo gesto inaugurò un processo di progressiva sacralizzazione della figura di Dante, culminato nella percezione delle sue spoglie come vere e proprie reliquie (Raffa, 2020, pp. 60-63). I resti, nuovamente occultati nel 1677, rimasero celati per oltre un secolo. Il modesto tempio neoclassico progettato da Camillo Morigia alla fine del Settecento non era che un cenotafio. Nuovi trasferimenti clandestini ebbero luogo nel 1810, finché nel 1865, le ossa furono riscoperte fortuitamente, esposte al pubblico e successivamente reintegrate nel sepolcro del Morigia. Nonostante ulteriori tentativi fiorentini di reclamarle nel 1865 e nel 1921, esse rimasero definitivamente a Ravenna, spostate solo tra il 1944 e il 1945 per motivi di sicurezza.

L'immensa emozione suscitata dalla ricollocazione delle spoglie del Sommo Poeta e dalla loro esposizione al pubblico nel 1865 segnò il vero punto di partenza per lo sviluppo architettonico e urbanistico della zona. In un clima

segnato da un fervente nazionalismo dantesco, esacerbato dalla recente unificazione italiana, si moltiplicarono i progetti volti a sostituire il tempietto di Morigia, considerato inadeguato all'altezza del poeta [Fig. 9]. Come osservò Corrado Ricci, "nell'insieme, il tempietto è grazioso, ma non si accorda con l'austerità del vicino sepolcretto e della vicina chiesa. Anzi, più che del grande e severo poeta dei severi regni d'oltretomba, sembrerebbe il sepolcro di qualche arcata melliflua e cortigiana, e se si vuole, di Corilla Olimpica, starebbe meglio in mezzo a un parco tra i mirti e i salici piangenti (Ricci, 1921, p. 316)".

Due approcci principali emersero tra i progetti elaborati: da un lato, isolare la tomba in uno spazio aperto; dall'altro, sostituirla con un monumento più grande e prestigioso. Già nel 1845 l'ingegnere Lodovico Nabruzzi prevedeva di isolare la tomba collocandola al centro di un emiciclo, operazione che avrebbe comportato la parziale demolizione del chiostro adiacente (Ravaldini, 1983, p. 17). Il progetto fu ripreso nel 1864 da un gruppo di consiglieri comunali che, sostenuti da una petizione popolare, ne affidarono la realizzazione a Romolo Conti (Muratori, 1918). Il suo piano, radicale, prevedeva la demolizione del tempietto di Morigia, la rimozione di edifici circostanti e l'ampliamento dell'area urbana. Tuttavia, nel 1865, difficoltà economiche e vincoli temporali impedirono la realizzazione dell'opera. Ciononostante, l'idea dell'isolamento riemerse durante le commemorazioni del 1908 e del 1921. Contemporaneamente, furono avanzate proposte per nuovi monumenti più imponenti, come quella di Luigi Falchetti, che immaginò un tempio alto 100 metri, o quella di Antonio Linari nel 1908, che progettò una struttura circolare che inglobasse la tomba esistente [Fig. 10]. Questi progetti, più simbolici che realizzabili, rimasero però solo sulla carta, allo stato di idee. Essi "manifestano un vuoto progettuale solamente mascherato dagli eccessi simbolici e retorici che lo accompagnano, rispetto ai quali diviene senz'altro preferibile la sobria compostezza dell'opera del Morigia, che gli ha permesso di conquistarsi un posto di dignitoso rispetto nella storia della città, oltre che in quella della disciplina (Moschini, 1988, p. 10)."

Nel 1921, in occasione del centenario, gli interventi si concentrarono principalmente sul tempietto esistente, sostituendo alcuni elementi originali con copie in materiali più pregiati. L'attenzione si estese però ben oltre la tomba: si cominciò a concepire l'intera area come "zona dantesca" o "zona del silenzio". Nel 1927, quest'ultima divenne il fulcro del piano regolatore ed espansione urbana che l'amministrazione fascista stava elaborando (Gardini, 2008, pp. 19-22). Mussolini stesso intervenne per appianare i contrasti tra Comune e governo, affidando infine l'elaborazione di un progetto all'architetto romano Gustavo Giovannoni (Mangone, 2017).

Figura chiave del pensiero urbanistico italiano del tempo, Giovannoni redasse diversi progetti a partire dal 1927, con l'obiettivo di "sacralizzare" l'area, isolandola e articolando un percorso solenne che conducesse alla tomba. Nella versione finale, egli propose una struttura piramidale a gradoni sorretta da un colonnato dorico, che univa suggestioni del Mausoleo di Alicarnasso con quelle delle tombe dei glossatori di Bologna [Fig. 11]. Tuttavia, questo progetto fu giudicato inferiore alla qualità abituale della produzione dell'architetto, generalmente attento al contesto (Mangone, 2017, pp. 112-118). A Ravenna, fu quindi radicalmente respinto: Corrado Ricci ottenne direttamente da Mussolini la garanzia della conservazione del tempio.

In alternativa, si fecero avanti altre proposte, tra cui quella di Roberto Papini (1883–1957), figura di spicco del dibattito architettonico italiano tra le due guerre (Mingardi, 2021). Per quasi trent'anni, Papini lavorò a un progetto di zona dantesca ispirata a valori laici, intellettuali e universali. Ma, come tutti i progetti precedenti che abbiamo preso in esame, anche questo non ha mai visto la luce, segno dell'impossibilità di erigere un monumento architettonico al grande poeta della nazione nell'Italia contemporanea.

Il culto architettonico di Dante oltre il monumento

Dal Risorgimento fino al periodo fascista, si è osservato come architetti italiani di primo piano abbiano tentato di delineare i contorni di un linguaggio architettonico dedicato a Dante e alla *Divina Commedia*, senza tuttavia giungere a risultati tangibili. Ciò significa che il dantismo architettonico è da considerarsi inesistente o, addirittura, impraticabile? La risposta è sicuramente negativa. Per comprendere la reale portata di questo movimento – che ha avuto un ruolo non marginale nella storia dell'architettura e dell'urbanistica dell'Italia liberale – è necessario cambiare prospettiva, spostando l'attenzione da progetti grandiosi ma irrealizzati a interventi apparentemente più modesti, che hanno invece avuto un impatto profondo e duraturo sulla fisionomia dei centri storici italiani.

Sotto l'etichetta di "restauro" o "ripristino" si celano, infatti, numerose operazioni di *medievalizzazione urbana*, soprattutto nei centri dell'Italia centrale, ispirate a un'immagine storicizzata e mitizzata dell'Italia comunale, nella quale la figura di Dante fungeva da riferimento identitario. Questi interventi, che si collocano tra erudizione filologica, invenzione della tradizione e costruzione della memoria nazionale, sono stati oggetto di una nostra ricostruzione nel volume derivato dalla tesi di dottorato (Renard, 2019); in questa sede ci limiteremo a tratteggiarne i punti salienti.

Uno dei primi episodi significativi di questa vicenda può essere individuato nel "restauro" – più propriamente una ricostruzione – della presunta Casa di

Dante a Firenze, intorno al 1911. Tuttavia, fu in occasione del sesto centenario della morte del poeta, nel 1921, che simili operazioni assunsero una portata nazionale. L'idea del centenario prese forma già nel 1913, quando Don Giovanni Mesini, sacerdote ravennate appassionato cultore di Dante, propose a Corrado Ricci – all'epoca Direttore Generale delle Belle Arti – il restauro della chiesa di San Francesco a Ravenna, come omaggio per la ricorrenza. Ricci colse prontamente l'importanza simbolica dell'iniziativa e si fece promotore di un programma organico da sottoporre al Governo, che prevedeva il restauro coordinato di tutti i luoghi danteschi (Mesini, 1959, p. 10).

L'interruzione causata dall'ingresso dell'Italia nella Prima guerra mondiale nel 1915 sospese temporaneamente i lavori, che ripresero con vigore nel 1918. L'organizzazione fu affidata alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti e culminò con l'approvazione di una legge speciale, votata dal Parlamento il 17 novembre 1920, sebbene molti cantieri fossero già in corso. Nonostante i limiti imposti da una disponibilità finanziaria ridotta, l'elenco definitivo dei monumenti contemplati dalla legge risultava comunque cospicuo, con una marcata concentrazione tra Ravenna e Firenze.

A Ravenna, si intervenne sulla tomba di Dante e sull'area circostante, si contribuì al restauro della chiesa di San Francesco, si aprì un museo medievale e si istituì una Sala Dante presso la Biblioteca Classense. A Firenze, invece, un finanziamento di 350.000 lire fu destinato ai restauri di edifici legati all'epoca dantesca – quali la chiesa di S. Francesco all'Abbazia, la Torre della Castagna, il Palazzo di Parte Guelfa (**Fig. 12**) e altri edifici che rievocano il ricordo di Dante – e al compimento dei lavori del suo bel San Giovanni, presso il quale l'Esule invano si augurò di essere incoronato Poeta (Legge n° 971, 1920, p. 2).

Al di fuori dei due principali poli celebrativi, i restauri seguirono il presunto tracciato dell'esilio di Dante, come ricostruito da Corrado Ricci nel suo libro *L'ultimo rifugio* (Ricci, 1921), e includono anche luoghi evocati nella *Commedia*, di cui Ricci aveva in precedenza fornito immagini nella sua edizione illustrata. Altri interventi, promossi su iniziativa di comitati locali, rispondevano invece a una strategia di promozione civica, mirata a valorizzare il legame della città con la memoria dantesca.

Un caso emblematico è rappresentato da San Gimignano, dove, a partire dalla fine dell'Ottocento e fino agli anni Trenta del Novecento, numerosi restauri furono promossi da un comitato locale. Questi lavori portarono a una vera e propria reinvenzione dell'identità monumentale della città, secondo canoni neomedievali (Masetti, 1985; Lasansky, 2004a; Renard, 2019, pp. 314-319). Un processo del tutto simile fu realizzato anche a Siena. Durante gli anni Venti, sotto il fascismo, i lavori di restauro indotti dal dantismo proseguirono

senza soluzione di continuità, forse con maggiore efficienza amministrativa, ma con un significato identitario pressoché simile. Il fascismo seppe usare queste città rinnovate come palcoscenico per le performance dell'identità nazionale, fra tutte il Palio di Siena (Lasansky, 2004b). Di lì a poco, questa narrazione estetico-identitaria, costruita su una finzione di passato comunale reinventato all'inizio del Novecento — il celebre mito dell'Italia delle cento città — sarebbe stata recuperata e riadattata per soddisfare le esigenze emergenti del nascente turismo di massa.

BIBLIOGRAFIA

- Agulhon, M. (1978). La « statuomanie » et l'histoire. *Ethnologie française*, 8(2-3), 145-172.
- Argan, G. C. (1970). Studi sul neoclassico. *Storia dell'arte*, 7-8, 249-266.
- Assunto, R. (1970). Architettura. In *Enciclopedia dantesca* (Vol. 1, pp. 351-352). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Baratelli, G. (2014). Antonio Corazzi architetto internazionale tra metodo e stile: dal neoclassicismo al revival cinquecentesco. *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 23, 121-135.
- Beltrami, C. (Ed.). (2010). *Cesare Laurenti (1854-1936)*. Treviso: ZeL Edizioni.
- Bencivenni, M. (1990). Giuseppe del Rosso. In *Dizionario biografico degli italiani* (Vol. 38). [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-del-rosso_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-del-rosso_(Dizionario-Biografico)/)
- Brodini, A. (2021). Dante e l'architettura: una premessa. *Opus Incertum*, 7, 8-15. <https://doi.org/10.36253/opus-13245>
- Bruschi, A. (1921). Il primo progetto d'un monumento a Dante in Santa Croce. *Dedalo*, 2(1), 214-215.
- Byron, G. G. (1816). *Childe Harold's Pilgrimage. Canto the Fourth*, LVI–LVII. London: John Murray.
- Carraro, M. (2010). La pescheria di Rialto e le altre incursioni architettoniche di Cesare Laurenti. In C. Beltrami (Ed.), *Cesare Laurenti (1854-1936)* (pp. 29-36). Treviso: ZeL Edizioni.
- Ceriana, M. (2021). “Fecerat egregia constructum ex arte sepulcrum”: il monumento dantesco di Pietro Lombardo a Ravenna. *Opus Incertum*, 7, 116-129. <https://doi.org/10.36253/opus-13254>
- Consoli, G. P. (2012). Nuovi spazi per città nuove: Fori, piazze e giardini in Italia durante il periodo napoleonico. In L. Tedeschi & D. Rabreau (Eds.), *L'architecture de l'Empire entre France et Italie* (pp. 95-110). Mendrisio: Mendrisio Academy Press; Milano: Silvana Editoriale.
- Conti, F. (2021). *Il Sommo italiano: Dante e l'identità della nazione*. Roma: Carocci.
- De Luciano, B. (Ed.). (1993). *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*. Firenze: Giunti.
- Del Rosso, G., & Renzi, A. (1819). *Idee per un monumento a Dante Alighieri. Lettere due (1a ed. 1818)*. Firenze: s.e.

- Dionisotti, C. (1967). Varia fortuna di Dante. In C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana* (pp. 255-303). Torino: Einaudi.
- Ferrara, M. (1982). Giuseppe del Rosso: scritti e polemiche. *Antichità viva*, 21(1), 37-44.
- Ferretti, E., & Terragni, A. (2021). Terragni e il progetto del Danteum, fra 'primordialismo', astrazione geometrica e sperimentalismo tecnologico. *Opus Incertum*, 7, 76-91. <https://doi.org/10.36253/opus-13251>
- Gardini, G. (2008). Tra progettazione urbana e conservazione: Giulio Ulisse Arata e la zona del silenzio. In P. Bolzani (Ed.), *Arata e Ravenna. Opere e progetti nella città di Corrado Ricci* (pp. 19-22). Ravenna: Longo.
- Janowska-Centroni, A. (1980). *Antonio Corazzi architetto, 1792-1877: Mostra dei progetti, delle realizzazioni e dei disegni originali*. Roma: Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo.
- Laurenti, C. (1911). *Progetto pel monumento a Dante Alighieri*. Venezia: M. Norsa.
- Lasansky M. D. (2004a). Urban Editing, Historic Preservation, and Political Rhetoric: The Fascist Redesign of San Gimignano. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 63(3), 320-353.
- Lasansky, M. D. (2004b). *The Renaissance perfected: Architecture, spectacle and tourism in Fascist Italy*. University Park: Pennsylvania State University.
- Lensi, A., Muratori, S., & Ricci, C. (1928). *Il secentenario della morte di Dante, 1321-1921: Celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre città Ravenna-Firenze-Roma*. Milano: Bestetti & Tumminelli.
- Mangone F. (2017). Il progetto del Silenzio. Giovannoni e la zona dantesca di Ravenna. *Bollettino del centro di studi per la storia dell'architettura*, 1, 107-120.
- Masetti M. L. (1985). Fedelmente infedele: San Gimignano. *Quaderni medievali*, 21, 161-186.
- Matteoni, D. (2007). Luigi de Cambray Digny (1778-1843). In A. Cipriani, G. P. Consoli, & S. Pasquali (Eds.), *Contro il Barocco: Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820* (pp. 424-430). Roma: Campisano.
- Mesini, G. (1959). *Memorie del Centenario Dantesco (1921) e di altre opere dantesche*. Ravenna: Arti Grafiche.
- Milelli, G. (1996). Progetto per il Danteum a Roma. In Ciucci G. (Ed.), *Giuseppe Terragni: opera completa* (pp. 565-57), Milano: Electa.
- Mingardi, L. (2021). Tra culto e fascinazione. Il progetto di Roberto Papini per la Tomba di Dante a Ravenna. *Opus Incertum*, 7, 142-151. <https://doi.org/10.36253/opus-13256>
- Missirini, M. (1830). *Delle memorie di Dante in Firenze e della gratitudine de' fiorentini verso il divino poeta*. Firenze: Tipografia all'insegna di Dante.
- Moschini, F. (1988). *La zona Dantesca e Largo Firenze: 60 anni di progetti*. Ravenna: Essegì.
- Muratori, S. (1918). *L'isolamento del sepolcro di Dante*. Ravenna: Tipografia Alighieri.
- O'Connor, A. (2012). Dante Alighieri – from absence to stony presence: Building memories in nineteenth-century Florence. *Italian Studies*, 67(3), 307-335.

- Radogna, E. (2016). *Da Milano a Firenze: la carriera di un artista. Luigi Ademollo 1764–1849* [Tesi di dottorato, Università di Genova]. 3 voll. (Scheda 21a: Idea d'un monumento per Dante Alighieri, pp. 562-571).
- Raffa, G. P. (2020). *Dante's bones: How a poet invented Italy*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Rajna, P. (1921). I centenari danteschi passati e il centenario presente. Estratto dalla *Nuova Antologia*. Roma: Direzione della Nuova Antologia.
- Ravaldini, G. (1983). *Largo Firenze e la "Zona Dantesca: Progetti vecchi e nuovi*. Ravenna: Libreria Tonini.
- Renard, T. (2019). *Dantomania: Restauration architecturale et construction de l'unité italienne (1861–1921)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Renard, T. (2021). Ravenne de la Zona dantesca à la Zona del silenzio. *Opus Incertum*, 7, 130-141. <https://doi.org/10.36253/opus-13255>
- Ricci, C. (1921). *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri* (1a ed. 1891). Milano: Hoepli.
- Romanelli, R. (1974). Cambray Digny, Luigi. In A. M. Ghisalberti (Ed.), *Dizionario biografico degli italiani* (Vol. 17, pp. 145-152). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Rossi, F. (2021). Dalle pietre agli alberi: Celebrare Dante a Firenze fra il 1865 e il 2021. *Opus Incertum*, 7, 92-103. <https://doi.org/10.36253/opus-13252>
- Schumacher T. (1980). *Il Danteum di Terragni. 1938*. Roma: Officina.
- Smith, G. (2000). *The Sasso di Dante*. Firenze: Olschki.
- Tarchiani N. (1924). *Firenze* (1a ed. 1915). Bergamo: Istituto Italiano di Arti Grafiche.
- Tobia, B. (1995). Una cultura per la nuova Italia. In G. Sabbatucci & V. Vidotto (Eds.), *Storia d'Italia, 2. Il nuovo Stato e la società civile* (pp. 427-529). Roma-Bari: Laterza.
- Tobia, B. (1997). La statuaria dantesca nell'Italia liberale: Tradizione, identità e culto nazionale. *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 109(1), 75-87.
- Tosatto, F. (2024). *Il Fondo Laurenti alla Galleria Internazionale D'Arte di Ca' Pesaro: Progetti, opere e affetti nelle carte d'archivio di Cesare Laurenti* [Tesi di laurea, Università di Ca' Foscari]. Venezia.
- Tramonti, U. (2011). Da Santa Croce alla Biblioteca Nazionale Centrale: Momenti per la costruzione del culto di Dante. In E. Querci (Ed.), *Dante vittorioso: Il mito di Dante nell'Ottocento* (pp. 101–110). Torino: Allemandi.
- Zangheri, L. (2011). Giuseppe Del Rosso. *Storia dell'urbanistica*, 3, 119-134.

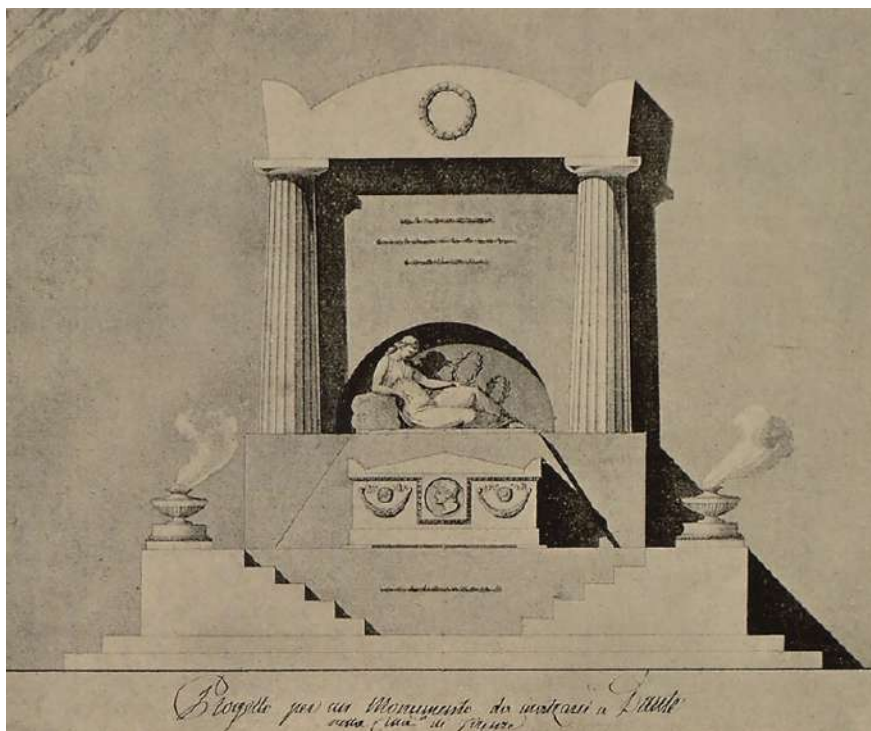


Fig. 1. Luigi de Cambray Digny, *Progetto per un monumento a Dante*. (Bruschi, 1921, p. 215).



Fig. 2. Stefano Ricci, *Cenotafio di Dante*, Firenze, chiesa di Santa Croce, 1830.



Fig. 3. Ademollo L. (1817-1819). Idea per un monumento a Dante Alighieri, *La Divina Commedia di Dante Alighieri con tavole di rame*. 397 x 554 mm, stampa. Firenze. Tipografia dell'Ancora.



Fig. 4. Antonio Corazzi, *Progetto di un monumento per personaggio Regio in Piazza Santa Croce a Firenze*, 1860-1865, prospetto, 530 x 375 mm, inchiostro, acquarello su carta pesante, cartella 2 (20 B II 148) foglio 3. Roma. Biblioteca Casanatense (Janowska-Centroni, 1980, p. 62).



Fig. 5. Antonio Corazzi, *Progetto per un Pantheon a Dante in Piazza Santa Croce*, 1860-1865, prospetto, 555 x 410 mm, inchiostro, acquarello su carta pesante, cartella 2 (20 B II 148) foglio 7. Roma. Biblioteca Casanatense (Janowska-Centroni, 1980, p. 66).



Fig. 6. Cesare Laurenti. *Progetto per un monumento a Dante Alighieri*. Matita e pastello su carte. 1911-1930, 168x300 cm, Gallerie d'Arte Moderna, Ferrara.

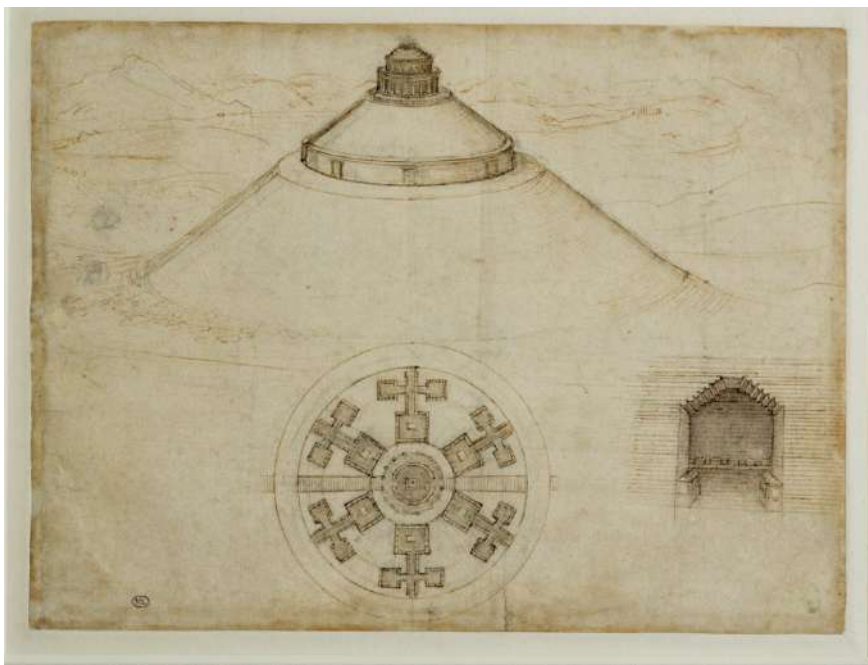
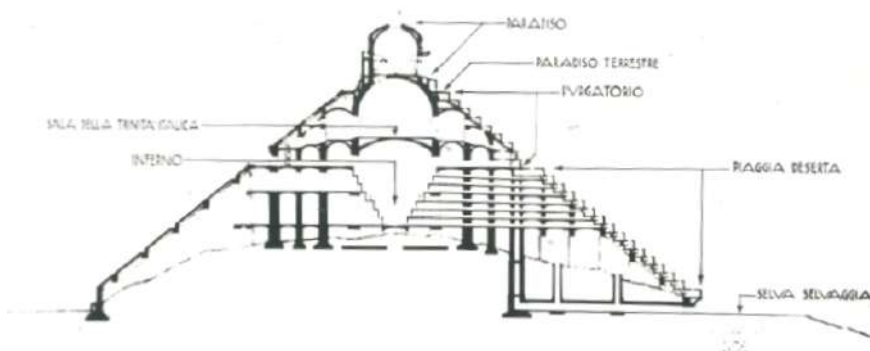


Fig. 7. Léonard de Vinci, *Tombeau à plan central: élévation, plan, détail d'une chambre funéraire*, vers 1507/1508, 198 x 267 mm, Plume, encre brune et lavis brun, sur un premier tracé à la pierre noire, Paris, Musée du Louvre, INV 2386.



Figg. 8a-b. Fotografie su studio preparatorio e stampe d'epoca che raffigurano le sezioni del plastico concepito per la presentazione del progetto del Monumento a Dante, s.d., Fondo Archivistico Laurenti della Galleria Internazionale d'Arte di Ca' Pesaro.



Fig. 9. Tomba di Dante a Ravenna, architetto Camillo Morigia. ca. 1921 (Lensi, Muratori & Ricci, 1928, p. 51).



Fig. 10. Antonio Linari, Progetto di mausoleo a Dante, 1908 (Moschini, 1988, p. 10).

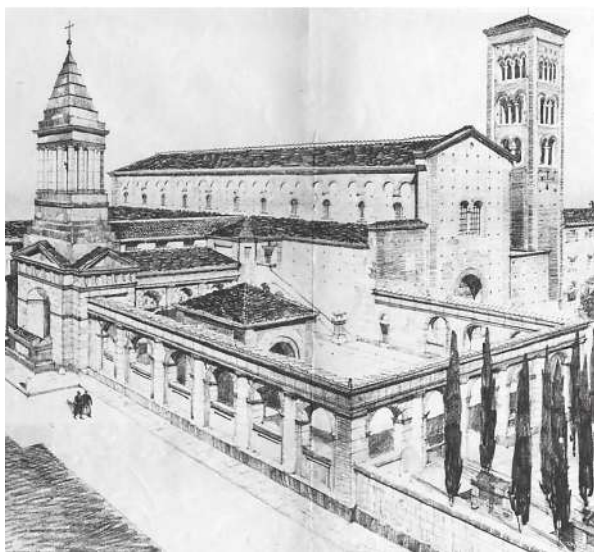


Fig. 11. G. Giovannoni, *Premier projet: variante avec tombe monumentale*, 1927 (Ravaldini, 1983, p. 58).



Fig. 12. Il Palazzo di Parte Guelfa sulla piazza San Biagio a Firenze dopo i restauri di Giuseppe Castellucci (Tarchiani, 1924, p. 43).

