

Archetipi architettonici in *Inferno*

Paola Allegretti

Ricercatrice indipendente

paolaallegrettigorni@gmail.com



Riassunto

In *Inferno* Dante racconta e vede tanti oggetti architettonici. Ovunque ed in tutti i livelli della dannazione: anche Lucifero è “un tal 'dificio” (*If*XXXIV, 7). Perché solo questa parte del suo aldilà, solo la cantica *Inferno* somiglia per completezza di repertorio architettonico al taccuino di Villard de Honnecourt, il celebre *Livre de portraiture* (BnF, ms. fr. 19093)? Anche i fratelli Brizzi disegnano finalmente un *Inferno* architettonico. E perché l'architettura dell'*Inferno* è sostanzialmente differente da tutti questi libri? Per quale ragione la monumentalità architettonica è associata al terrore del protagonista e alla dannazione di tutti gli altri personaggi?

Parole chiave: archetipo; architettura; Gaëtan Brizzi; Paul Brizzi; giganti; pozzo; sesta bolgia; torre.

Abstract

Dante in *Inferno* sees and reports many architectures. This happens everywhere and in all levels of the realm of damnation: Lucifero himself is described as “such an edifice there” (*If*XXXIV, 7). Why is it only this specific place of the hereafter, only the cantica of the *Inferno*, that resembles, for richness of architectural detail, to the notebook of Villard de Honnecourt, the famous *Livre de portraiture* (BnF, ms. fr. 19093)? Also the Brizzi brothers will draw an architectonic *Inferno*. How come, however, that the architecture of the *Inferno* is substantially different from all those books? And why is architectonic monumentality associated to the terror experienced by the protagonist and to the damnations of all the other characters?

Keywords: archetype; architecture; Gaëtan Brizzi; Paul Brizzi; giants; well; sixth bolgia; tower.

L'Enfer de Dante dei fratelli Brizzi¹ mette prepotentemente davanti ai nostri occhi un mondo sotterraneo e dannato di natura architettonica. Con l'evidenza muta e primaria del disegno. Accanto alla magistrale e scandalosa parodia degli alberi ipernaturali e dei turbini aerei delle celebri tavole di Gustave Doré per *L'Enfer* del 1861,² le nuove vignette dei Brizzi [Figg. 1-2] sono sorprendentemente piene di architettura. I movimenti del loro Virgilio e del loro Dante dentro paesaggi e passaggi architettonici provocano una forte emozione per il dantista. È una emozione che lo riconduce direttamente al dettato delle terzine dell'*Inferno*, al contrario della storia, profondamente rinnovata, che i Brizzi raccontano in questa *BD*. Paul e Gaëtan Brizzi infatti reinventano la vicenda dantesca con grande e legittima libertà, secondo quel paradigma di tradimento che vitalizza da sempre la tradizione culturale europea: di questo paradigma Dante stesso è un eccezionale esponente.³ Ma l'architettura è onnipresente nei loro disegni e ha per il dantista la forza di una rivelazione. È vero che la *Bande Dessinée française* è attraversata da una costante architettonica estremamente interessante (di cui mi sembra opportuno, ai fini infernali, ricordare almeno le strutture di *La Tour* di Schuiten-Peeters e di *Acqua alta* di Schmitt),⁴ ma le vignette dei Brizzi sono determinate e costruite da immagini architettoniche che evocano questo elemento specifico delle terzine infernali. La loro evocazione è più decisiva delle poche miniature con architetture che si potrebbero raccogliere da uno spoglio dei codici miniati della *Commedia*. Per ovvi limiti di spazio non mi occuperò qui della plurisecolare tradizione illustrata del poema.

Prendo invece spunto da questa emozione visiva recentissima per riflettere su una realtà testuale: l'oltretomba infernale di Dante è pieno di oggetti architettonici. L'inferno è "la città c'ha nome Dite" (*If* VIII, 68): la torre babelica nella dimensione dannata subisce un contrappasso e diventa il pozzo, "largo e profondo" (*If* XVIII, 5), "bassissimo" (*If* XXIV, 38), "scuro" (*If* XXXII, 16). L'architettura invece non esiste in *Paradiso*, le cui realtà spaziali sono di natura astrologica e teologica, e dove "l'aula più secreta" (*Pd* XXV, 42) dell'Empireo è costantemente la "rosa" (*Pd* XXX, 117 e 124, *Pd* XXXI, 1, *Pd* XXXII 15 e 120).⁵ Nel *Purgatorio* all'arte applicata all'architettura appartengono solo pochi

1. Brizzi, 2023, poi in edizione inglese 2024.

2. Su Doré e Dante rimando a A. Braidà et al. e al saggio di Pellizzari, entrambi in corso di stampa.

3. È la constatazione che si fa ad ogni esame delle fonti dantesche, ma qui penso specificamente al riuso che Dante fa dei testi virgiliani e al libro giovanile di Hollander (1983).

4. Cfr. Schuiten-Benoît Peeters, 1987 e Schmitt, 2010.

5. Leggere che cosa scrive Camozzi Pistoja (2024), cui rimando anche per la bibliografia.

oggetti: la “porta di san Pietro” (*If*I, 134), che si rivela essere gotica e policroma (*Pg* IX), e i due cicli scultorei della prima cornice dei superbi (*Pg* X e *Pg* XII).⁶ Il purgatorio, al contrario dell’eterno inferno, è transitorio (non sarà più in uso dopo il Giudizio universale), e la disposizione tanto liminare dei suoi straordinari dettagli architettonico-scultorei (*Pg* X, 94-99 e *Pg* XII, 64-68) trova forse una sua ragione proprio per la prossimità elettiva con l’oltretomba dannato. I bassorilievi purgano infatti prima e dopo la pena i superbi, che sono essi stessi dei telamoni (*Pg* X, 130-135), cioè dettagli murali che espiano muovendosi, camminando faticosamente. I superbi-architettonici pagano la loro pena anche contemplando, come fa lo stesso Dante a capo chino, le meraviglie artistiche del “visibile parlare” (*Pg* X, 95). L’imbricazione scalare dei tratti architettonici che costruisce la pena della prima cornice purgatoriale si ritrova anche negli oggetti architettonici infernali. È condivisa anche la componente del movimento, che ubbidisce a due modalità distinte nelle due cantiche, ma che è sconvolgente e mirabile perché è attribuito a elementi architettonici, per i quali il movimento equivale alla rovina (*If*XXXI, 136-138). Invece la colpa della superbia non ha un posto specifico nell’inferno, luogo eterno della dannazione eterna, dove, all’evidenza (*If*XIV, 64 e *If*XXXI, 91), la superbia è radicalmente onnipresente ovunque. Come l’architettura.

Propongo qui alcune semplici riflessioni sulla lettera del testo, e prendo in conto una serie di problemi legati all’architettura di Dante dentro l’inferno eterno, e dunque eterna anch’essa. In quanto tale archetipica. Articolo per migliore leggibilità le mie riflessioni in cinque paragrafi: il rapporto tra l’architettura dannata e la redenzione; la tomba come oggetto architettonico esemplare; di quale materia siano formate le architetture infernali; la percezione ambigua, specchiata e capovolta della torre e del pozzo; lo “maestro” degli archetipi architettonici.

Dalle tre terzine scritte “al sommo di una porta” (*If*III, 11) [**Fig. 3**] fino a Lucifero che è un “tal dificio” (*If*XXXIV, 7) quella parte dell’universo geografico dantesco che si chiama propriamente “abisso” è dunque piena di oggetti architettonici. Da cima a fondo. Come vedremo, le parole dell’architettura corrispondono a cose materiali, e sono sempre in relazione con gli analoghi manufatti del mondo dei vivi sulla superficie emersa. Il rimando al mondo reale funziona al contrario del rimando al mondo reale in relazione ai dannati: per i dannati la vita ha preceduto e determinato la loro rovina eterna, per l’architettura il rapporto dovrebbe essere opposto, perché i manufatti reali sono

6. Rimando a Barolini, 1989 e Di Fabio, 2023.

cronologicamente posteriori a quelli eterni dell'inferno. Sembrerebbe una relazione anodina.

È però una fattualità complessa, che merita di essere sottolineata e analizzata. Si tratta di una fattualità materiale, e gli oggetti sono di materia dura. Sono oggetti eterni perché l'inferno è eterno (*If* III, 8). Essi sono nominati e posti dentro un "abisso" in senso fisico, dentro il "loco" (*If* III, 16) aristotelico dell'elemento "terra" (*Pd* VII, 125), ovvero "la valle d'abisso dolorosa" (*If* IV, 8), cioè la realtà geografica sotterranea dell'aldilà, complicata dalla semantica di "dolorosa", che indica punizione ("dolor che punge a guaio" *If* V, 3) ma anche la caratteristica emozionale ("che 'ntrono accoglie d'infiniti guai" *If* IV, 9) che percuote, da subito, tutti i vivi sensi del protagonista vivo. Non è qui un "abisso" nel senso biblico di coscienza o volontà divina, come invece tutte le occorrenze della parola "abisso" che vengono dopo la strana domanda che Catone grida sulla spiaggia del monte purgatorio: "son le leggi d'abisso così rotte?" (*Pg* I, 46). A partire dalla spiaggia del *Purgatorio* il significato di alcune parole cambia radicalmente: "abisso" è tra queste, e il suo cambiamento marca la storia principale. All'anima antica di Catone, beata da Dante, Virgilio risponde lì negativamente (*Pg* I, 52-84) e annulla con il breve sommario della nuova storia (la cantica appena scritta e quella che lì inizia) il problematico rimando liturgico della surricordata domanda (*Pg* I, 46). Catone cita infatti il *præconium paschale* dell'*Exultet* – che è proprio la preistoria del fumetto – quando appunto registra ed esalta la rottura straordinaria delle leggi eterne della morte: "Haec nox est in qua, *destructis vinculis mortis, Christus ab inferis victor ascendit*".

Ho qui bisogno di ricordare alcuni dati generalissimi, proprio in relazione a due termini fondamentali: abisso e discesa. Dante vivo, che non è Enea né Paolo (*If* II, 32), e nemmeno Teseo (*If* XII, 17-21) o Anfiarao (*If* XX, 35-36), colloca la sua discesa infernale proprio in prossimità del Venerdì Santo (*If* IV, 52, *If* XXI, 112-114, *If* XXIII, 124-126). Se egli incontra Virgilio la mattina successiva di questo giorno, allora Beatrice è scesa dall'Empireo al Limbo (*If* II, 76-87), proprio durante "la notte ch'i' passai con tanta pietà" (*If* I, 21). Beatrice al Limbo come Cristo, (perché) nella stessa ricorrenza calendariale della liturgia. Tale cronologia (liturgica) di Dante è notturna, ed è angosciosa e non trionfale. Non è proclamata con chiarezza. La data calendariale del viaggio è scritta in *Inferno*, e con procedura complessamente reticente. Nel testo non è presentata da subito, e va riconosciuta con attenzione dietro alcune parole di dannati. Vi allude infatti il dannato Virgilio (*If* XX, 127), è ricordata con un calcolo esatto all'ora di quando "la via fu rotta" (*If* XXI, 114), ma con un calcolo riferito però al giorno precedente alla notte in cui egli parla, dal demonio

Malacoda, menzognero per definizione sostanziale (*If* XXIII, 142-144). Lo scrittore elabora infine in prima persona tale cronologia, in variante diurna, nella similitudine apparente che apre il canto XXVII del *Purgatorio*: il suo personaggio vedrà di nuovo Beatrice nel paradiso terrestre proprio nel periodo in cui il sole vibra i suoi raggi sul Golgota, dove (ma anche, e soprattutto, quando) è morto Cristo (*Pg* XXVII, 1-5). Il giorno in cui accade il paradiso (*Pg* XXVII, 117) è lo stesso giorno che sorge su Gerusalemme all'inizio di *Pg* XXVII, 1.⁷ Il testo è così poco chiaro che tutte le edizioni commentate della *Commedia* stampano sotto il numero di un canto l'indicazione progressiva di una qualche data e ora della storia raccontata. Lo spessore dei succitati espedienti narrativi dentro il poema è estremamente significativo, anche se sono dati banalmente noti anche a chi non ha mai letto le terzine. Bisogna però ritornare al testo, e non sottovalutarne l'armamentario retorico come farebbe un lettore frettoloso e onnisciente. La scienza di Dante è per noi anacronistica e difficile. La narrazione della *Commedia* adopera molteplici il tempo come durata oraria interna e progressiva della storia, l'ora come sistema di contemporaneità tra luoghi differenti del suo universo, immenso e chiuso, l'ora puntuale e ciclica su scala astrologica, e infine nel centesimo canto del poema le distanze secolari tra eventi rilevanti. È una perizia scientifica il cui spessore culturale è già dichiarato nella *Vita nova* (cfr. *Vn* 19, 4). L'abile e costante reticenza dovrebbe dunque avere le sue buone ragioni. Dante programma infatti consapevolmente la polisemia, come si legge nell'*Epistola a Cangrande*.⁸

1. *L'architettura infernale testimonia morte e discesa di Cristo al Limbo*

La morte e la discesa di Cristo al Limbo hanno provocato uno sconvolgimento tettonico, con un terremoto apocalittico hanno causato la "ruina" (*If* XII, 32), il "riverso" (*If* XII, 45) dentro la materia ordinata di questo abisso infernale. Allora "tremò la terra e 'l ciel s'aperse" (*Pd* VII, 48) ricorda e sottolinea Beatrice nel sommerso e velato Cielo di Mercurio. La rovina nella roccia frantumata è registrata con inquietudine e stupore nelle prime tappe della paurosa discesa (*If* V, 34-36), fino a quando Virgilio la spiega a Dante, adoperando un immaginario stoico, e ne parla come di un fenomeno singolare e unico, che noi lettori cristiani siamo, tacitamente, invitati a identificare con la morte di Cristo (*If* XII, 34-45). La nostra soddisfazione di esegeti ci distoglie dall'indagare le ragioni della reticenza dello scrittore. Questo terremoto sacro, su cui lo scrittore riflette ancora dentro l'Empireo (*Pd* XXIX, 94-117) contestando che si possa

7. Sulle implicazioni che indicano questo giorno rimando a Allegretti, 2024.

8. Cfr. Alighieri, 2023, rimando anche a Azzetta, 2023.

parlarne fuori dal sistema delle leggi fisiche e astronomiche cui credeva, compensa con radicale provvidenza il cataclisma originario che produsse la tomba conica e vuota dell'inferno dentro la sfera della terra, inorridita e repulsa dalla caduta di Lucifero (*If*XXXIV, 121-126).

Nella *Commedia* Cristo ha soprattutto rotto per l'eternità proprio alcuni elementi architettonici dell'abisso dannato. L'architettura infernale contiene così nella sua materialità (porta, ponti) addirittura un'evidenza teologica: è un'evidenza della teologia oscura e parodica della dannazione, opposta all'ideologia luminosa e policroma delle cattedrali gotiche che si costruivano all'epoca di Dante. Cristo ha rotto dunque il "serrame" della porta infernale (*If*VIII, 126) e tutti i ponti di collegamento sopra la sesta bolgia (*If*XXIII, 136). Analizziamo questa distruzione settoriale dell'abisso.

La sesta bolgia punisce infatti i dannati ipocriti, alcuni dei quali sono crocifissi al suolo (*If*XXIII, 111 e 119-123), e il sasso che varca perpendicolarmente tutti gli avvallamenti delle dieci bolge qui non "coperchia" (*If*XXIII, 136), cioè non passa sopra questa grande trincea, sesta come l'ora zenitale, ora inesistente se non interdetta in inferno. La struttura rocciosa qui non produce e non traccia quella figura per la quale Dante aveva già adoperato il verbo "incrocicchia" (*If*XVIII, 101), all'inizio della discesa nel pozzo delle Malebolge. "Incrocicchiare" è un verbo parodico nel senso e nel suono, scritto questa sola volta nel poema, e amplifica foneticamente la rima *icchia* che è riservata solo ai supplizi dei lusingatori (*If*XVIII, 101, 103, 105) e, sintomaticamente, dei superbi (*Pg* X, 116, 118, 120). Anche gran parte delle parole del lessico architettonico sono collocate nella posizione di rima, che ne garantisce la forma sillabica e ne rivela l'importanza metrica. Se si ricorda dunque che Dante vede croci anche nei punti di incontro dei tracciati delle orbite solari (*Pd*I, 37-44), assume un senso definitivo la distruzione dei punti di incontro tra tutti i ponti che precipitano verso il "fondo che divora / Lucifero con Giuda" (*If*XXXI, 142-143) e la sola sesta bolgia degli "ipocriti tristi" (*If*XXIII, 92, citazione evangelica, *Mt* 6, 16, che allarga anagrammaticamente il termine "ipocristo" di *Fiore* 123, 4). La parola "crucefisso" (*If*XXIII, 111) e la fine di verso "disteso in croce" (*If*XXIII, 125) non sono qui due tessere triplicate dalla struttura reale, manca un elemento. Esso non c'è né nell'architettura immaginaria di questo settore dell'abisso, né nell'architettura retorica della triplicazione lessicale e semantica, che potenzia a volte la costante triplicazione della rima. Non c'è insomma santità trina dentro i dispositivi tecnici e narrativi del canto XXIII di *Inferno*. È la testimonianza strutturale e architettonica dell'incompatibilità tra il "sangue" redentore (*Pd*XXIX, 91) e i molti religiosi menzionati e coinvolti qui a vari livelli di movimento e di presenza reale, rannicchiati sotto i pesi

dell'abito: i "frati minor" (*If* XXIII, 3), i "monaci di Clugnì" (*If* XXIII, 63), i "frati godenti" (*If* XXIII, 103), i "farisei" (*If* XXIII, 116), fino al "concilio" (*If* XXIII, 122) del Sinedrio, crocifisso al completo su quel suolo dannato. La pietra del ponte divelta e spostata, come già la pietra sepolcrale dei Sinottici (*Mt* 28, 2, *Mc* 16, 3, *Lc* 24, 2, *Io* 20, 1), testimonia così la rottura delle leggi dell'abisso operata dalla redenzione, nei confronti del passato e del futuro. E Dante ne dà testimonianza *de visu*. Con il suo rilievo architettonico testimonia quello che nessun altro potrebbe testimoniare: "però che già mai di questo fondo / non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero" (*If* XXVII, 64-65).

All'inizio del *Purgatorio* ancora una volta un compendario "voler divino e fato destro" (*If* XXI, 82), consente a Virgilio di risolvere anche per Catone in termini pragmatici il problema teologico preliminare del "cammin silvestro" (*If* XXI 84) dentro l'abisso infernale riservato proprio al nostro protagonista. Al principio della storia Virgilio adoperava termini ancora più compendiari, ma che avevano l'efficacia grammaticale della formula magica (*If* III, 95, *If* V, 23). Il cammino di Dante nell'abisso è dunque "silvestro" nel senso di arduo e terribilmente impervio, e non di natura selvaggiamente vegetale, come si potrebbe credere prestando fede alle bellissime tavole di Doré. In inferno non ci sono alberi terrestri (*If* XIII, 4-9). Il protagonista vivo, di cui in inferno non si conosce il nome (al contrario di Firenze, *If* XXVI, 1), attraversa velocemente questo abisso in forma di imbuto. L'abisso è pieno di oggetti architettonici. Il protagonista li vede e li nomina con ritmo precipite, il tempo di quella notte interminabile. Sono termini che ricorrono in accezione reale, e non metaforica o puramente memoriale, solo nella prima cantica: "porta" (*If* III, 11), "scritta morta" (*If* VIII, 127), "proda" (*If* IV, 7), "nobile castello / sette volte cerchiato d'alte mura" (*If* IV, 107-108), "strada" (*If* VI, 112), "fonte" (*If* VII, 101), "fossato" (*If* VII, 102), "una torre" (*If* VII, 130, *If* VIII, 2), "la città c'ha nome Dite" (*If* VIII, 68), "meschite" (*If* VIII, 70), "alte fosse" (*If* VIII, 76), "terra sconsolata" (*If* VIII, 77), "mura" (*If* VIII, 78), "porte" (*If* VIII, 82 e 115), "dolenti case" (*If* VIII, 120), "muro" (*If* IX, 26), "città dolente" (*If* IX, 32), "alta torre ala cima rovente" (*If* IX, 36), "porta" (*If* IX, 89), "sepulcri" (*If* IX, 115), "avelli" (*If* IX, 118), "arche" (*If* IX, 125), "tombe" (*If* IX, 129), "monimenti" (*If* IX, 131), "alti spaldi" (*If* IX, 133) [Figg. 4-5], "muro dela terra" (*If* X, 2), "sepulcri" (*If* X, 7), "cimitero" (*If* X, 13), "arche" (*If* X, 29), "sepulture" (*If* X, 38), "muro" (*If* X, 134), "alta ripa" (*If* XI, 1), "grande avello" (*If* XI, 7), "scritta" (*If* XI, 7), "città roggia" (*If* XI, 73), "proda del bollor vermiglio" (*If* XII, 101), "lo fondo suo e ambo le pendici / fatt'era in pietra, e ' margini dallato" (*If* XIV, 82-83), "margini" (*If* XIV, 141, *If* XV, 1), "argini" (*If* XV, 3 e 17), "strada" (*If* XV, 43), "pozzo" (*If* XVIII, 5, 8, 18), "per guardia dele mura

/ più e più fossi cingon li castelli" (*If*XVIII, 10-11), "a tai fortezze da lor sogli / ala ripa di fuor son ponticelli" (*If*XVIII, 14-15), "li argini e ' fossi" (*If*XVIII, 17), "lo ponte" (*If*XVIII, 29), "uman privadi" (*If*XVIII, 114), "fori" (*If*XIX, 14), "tomba" (*If*XIX, 7), "loco d'i battezzatori" (*If*XIX, 18), "di ponte in ponte" (*If*XXI, 1), "arzanà" (*If*XXI, 7), "caldaia" (*If*XXI, 56), "ponticello" (*If*XXI, 70), "argine" (*If*XXI, 136), "doccia" (*If*XXIII, 46), "ruota di molin terragno" (*If*XXIII, 47), "porta / del bassissimo pozzo" (*If*XXIV, 37-38), "muro" (*If*XXIV, 73), "ponte" (*If*XXIV, 79), "cava" (*If*XXIX, 18), "ponticello" (*If*XXIX, 25), "spedali" (*If*XXIX, 46), "molte alte torri" (*If*XXXI, 20), "pozzo scuro" (*If*XXXII, 16), "alto muro" (*If*XXXII, 18), "molin che 'l vento gira" (*If*XXXIV, 6). Tra le strutture architettoniche e murarie del mondo terrestre citate dal poeta e quelle infernali attraversate dal protagonista il catalogo notturno produce una pagina piranesiana.

2. Tomba come iper-archetipo dell'*Inferno*

L'aldilà dannato contiene, tecnicamente *en abyme*, tombe delle più varie tipologie, fogne (*If*XVIII, 14), e scoli di sporcizia (*If*XIV, 79-81) e di sangue (*If*XII, 47). Ma anche tanti oggetti architettonici che, sulla superficie terrestre, non sono specificamente sotterranei o dedicati ai morti. L'architettura infernale di Dante produce però un simbolismo stratificato con immagini e nozioni erudite che si sovrappongono e si accumulano proprio nel paradosso (tombe nel mondo sotterraneo dei morti) dei sepolcri paradossali delle anime dannate (il sepolcro è il luogo del cadavere e non dell'anima). È ben nota agli studi la complessità ideologica di quella zona cimiteriale suburbana riservata agli eretici, collocata a ridosso delle mura della città di Dite (*If*IX, 116 e *If*X, 2) non appena se ne varchi la porta, dove gli epicurei seppelliranno alla fine dei tempi quei corpi risorti che hanno creduto mortali al pari delle anime (*If*X, 15).⁹ Lo scrittore adopera un intero repertorio terminologico (e tipologico) di tombe e di sepolture, e amplia temporalmente la narrazione proiettandola addirittura a quando questi dannati richiuderanno i "coperchi" (*If*X, 9) dei loro sarcofagi (*If*X, 10-12), con un movimento definitivo e contrario a quello che avrà poco prima avuto universalmente luogo nella valle "di Iosafa" (*If*X, 11) [Fig. 6], dove invece tutti i sepolcri di tutti i tempi della storia si scoperchieranno, e diventeranno inutili per sempre.

Il dispositivo architettonico dei simoniaci dannati nella terza bolgia non è meno stratificato e meno complicato: pontefici e presuli emergono da fori

9. Mi piace rimandare ai seguenti commenti su *If*X: Alighieri, 2011 e Alighieri, 2018.

battesimali di tipologia duecentesca toscana (*If*XIX, 14-18) in cui sono conficcati a testa in giù, con fiamme che lambiscono loro i piedi invece che il capo come fecero le fiammelle della Pentecoste, quando nacque la Chiesa. Ma anche qui opera il motivo paradossale della tomba. Battesimo e morte si capovolgono come la testa con i piedi, i predecessori con i seguaci, la santità ministeriale con la dannazione. Il foro dei pontefici, che corrisponde alla sede di Roma e vicino al quale Dante è stato portato da Virgilio, rimanda infatti anche al foro nella nicchia per i pallii vescovili sotto l'altare di Gregorio Magno nella Basilica Vaticana. L'immagine del fonte battesimale fiorentino¹⁰ si dilata e si allarga anche nella profondità sotterranea di una catacomba romana (*If*XIX, 67-78):

Se di saper ch'i' sia ti cal cotanto
 che tu abbi però la ripa corsa,
 sappi ch'i' fu' vestito del gran manto;
 E veramente fui figliuol dell'orsa,
 cupido sì, per avvanzar li orsatti,
 che sù l'avere e qui me misi in borsa.
 Di sotto al capo mio son gli altri tratti
 che precedetter me simoneggiando,
 per le fessure dela pietra piatti.
 Là giù cascherò io altresì quando
 verrà colui ch'i' credea che tu fossi,
 allor ch'i' feci 'l sùbito dimando.

Il simoniaco papa Orsini rivela “le fessure della pietra” (*If*XIX, 75), tecnicamente gli arcosoli e i loculi, dove stanno appiattiti i suoi predecessori “miseri seguaci” del volante Simone mago (*If*XIX, 1) invece che di Simone Pietro, crocifisso a testa in giù. È una struttura cimiteriale nascosta, che né Virgilio né Dante avrebbero mai potuto vedere. Oltre alla dannazione di Bonifacio VIII e di Clemente V, papa Orsini rivela anche la struttura architettonica sotterranea della bolgia. C'è una bolgia inferiore, nascosta come un villo intestinale dentro una delle dieci sacche più grandi dentro la più grande sacca dell'ottavo cerchio (*If*XVIII, 9), e quel papa capovolto ne è temporaneamente il coperchio. Esperto di quegli oscuri vaticini che giravano in Curia (cfr. *If*XIX, 52-54)¹¹ dove è disegnato attorniato dagli orsacchiotti, il papa dannato gioca con i simboli, le allegorie e anche con le parole: chiama “borsa” (*If*XIX, 72) la “bolgia” (*If*XIX, 6) che lo contiene, cioè appunto la sua “tomba” (*If*XIX, 7) eterna. Lo scrittore

10. Per l'aneddoto sul Battistero di Firenze si veda Tavoni, 1992.

11. Mi riferisco alla complessa struttura di fogli illustrati chiamata *Vaticinia* nota in almeno tre serie distinte, sulle quali cfr. Millet, 2002.

traccia intanto sulla sua pagina l'acrostico maiuscolo SEDi (*If*XIX, 67-70-73) perpendicolare alla stringa "se di" (*If*XIX, 67), e riprende ed evidenzia con la perizia di un calligrafo arabo la forma della parola "siede" dell'endecasillabo "colei che *siede* sopra l'acque" (*If*XIX, 107), con cui l'*Apocalisse* profetizza il traviamiento della Chiesa. Profetizzano qui anche la lingua e la pagina volgare dell'*Inferno* di Dante, che traduce e rielabora il latino di questa fonte sacra, evidenziandola con l'artificio retorico dell'acrostico.¹²

Notare che qui lo scrittore attribuisce totalmente all'arte divina l'invenzione e il funzionamento della macchina del supplizio pontificale: "O somma Sapienza, quanta è l'arte / che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo! / E quanto giusto tua virtù comparte!" (*If*XIX, 10-12). Notare che questa arte architettonica, in cui struttura materiale e giustizia eterna coincidono, si contempla in tre luoghi cosmici: il cielo e la terra, e l'interno ("nel") del "mal mondo". È un interno abissale asfissiante, e funziona come un'enorme prigioniero,¹³ per taglia e per razionale suddivisione in settori totalmente anacronistica per l'epoca di Dante.

3. Qual è la materia degli oggetti architettonici?

È opportuno forse distinguere qualche elemento generale di questo universo sotterraneo, dannato e concentrico. Stiamo infatti analizzando alcune componenti materiali e non dei personaggi. Prima di tutto bisogna registrare che l'abisso infernale è costituito solo dall'elemento terra: Virgilio e Dante devono raggiungerne il punto centrale dell'universo, "al qual si traggon d'ogne parte i pesi" (*If*XXXIV, 111), dove è prigioniero Lucifero-Dite "da tutti i pesi del mondo costretto" (*Pd* XXIX, 57). L'elemento più pesante, la terra, sulla cui superficie ci sono le sue misture temporali, cioè corruttibili e fragili, con gli altri tre elementi (acqua, aria, fuoco), viene sperimentato progressivamente da Dante nella sua purezza. Grazie però all'evento primordiale (*If*III, 7) che ne ha scompaginata e aperta la sfera immobile. Senza Lucifero nessuna speleologia, ma forse anche nessuna architettura. La realtà fisica, così strana per noi, si ricostruisce da alcuni dettagli inseriti nel racconto. Con una lezione "mirabile" Virgilio rielabora elementi antichi, biblici e scientifici e spiega, inventando un nuovo mito, che il liquido sotterraneo non è la più leggera "acqua" (*Pd* VII, 124) ma lacrime: le lacrime del Veglio di Creta (*If*XIV, 94-120) gocciano fino a formare tutti i fiumi dell'oltretomba classico, assumono colore, consistenza

12. L'acrostico SIEDE è scritto anche altrove dalle maiuscole di terzina ed è uno dei molti acrostici "ricorrenti" del poema, cfr. Allegretti, *Acrostici*, in corso di stampa. Più in generale Alighieri, 2022.

13. Steinberg, 2013.

e stato fisico vario fino a quando non sono immobilizzate nel gelo prodotto dalle ali di Lucifero, che svolazzano imprigionate (*IfXXXIV*, 50). Nella cavità abissale lo spazio vuoto è chiamato con il nome specifico di “aura eterna” (*If IV*, 27), esplicitamente detta “aura morta” (*Pg I*, 17) quando finalmente Dante ha rivisto le stelle. Il termine “aere” è infatti sempre aggettivato, con aggettivi che ne modificano la qualità, ed è così differenziato rispetto all’aere elemento eterno nella sua sfera sublunare. Qui esso è “maligno” (*IfV*, 86), “perso” (*IfV*, 89), “tenebroso” (*IfVI*, 11), “nero” (*IfIX*, 6), “grasso” (*IfIX*, 82), “grosso e scuro” (*IfXVI*, 130). Lo scrittore precisa (nel canto in cui Malacoda precisa il giorno e l’anno della sua discesa infernale) che in inferno si brucia e si bolle “non per foco, ma per divin’ arte” (*IfXXI*, 16). D’altra parte, turbini, tempeste, pantani, pesi, fiamme, flutti e ghiaccio puniscono anime e non corpi. Beatrice, con materna condiscendenza (*Pd I*, 101-102), ricorderà a Dante che sta per decollare nel sistema dei cieli sferici che nel “gran mar dell’essere” (*Pd I*, 113) l’ordine divino provvede affinché ogni natura creata realizzi il suo scopo, istintivamente e secondo analogia. [Fig. 7] Ultima creatura, al centro solido e fisso che imprigiona il male, c’è l’elemento terra che appunto il suo istinto proprio “in sé stringe e aduna” (*Pd I*, 117). Anche l’ultima parola di Beatrice rievoccherà l’inferno, e dell’inferno la bolgia esemplare dell’architettura divina in cui i simoniaci si pigiano l’un sull’altro dentro il buco (*PdXXX*, 145-148). Capovolti “sottosopra” (*IfXXXIV*, 104), come l’ultima orrenda immagine di Lucifero che si è confitta nella retina di Dante.

Le forme architettoniche sotterranee sono dunque costituite da un solo elemento fisico, e, anche se la loro condizione ‘creaturale’ è complessa da un punto di vista filosofico (cfr. *Pd VII*, 122-148), hanno colori e solidità inediti e specifici. Nel buio infernale Dante ne registra alcune caratteristiche materiali. La porta che parla le tre terzine in volgare scritte *ab aeterno* dalla Trinità è “di colore oscuro” (*IfIII*, 10); “terra dura” (*IfIV*, 109) è il fiumicello che circonda il castello del Limbo cinto da sette corone di mura (perché le sette arti liberali in inferno sono dissuasive e ostili); all’interno di questo “nobile castello” (*IfIV*, 106) c’è un “verde smalto” (*IfIV*, 118), anch’esso duro e opaco. Le meschite della città di Dite sono “vermiglie come se di foco uscite” (*IfVIII*, 72). Il luogo di Malebolge è “tutto di pietra di color ferrigno” (*IfXVIII*, 2), ed è un pozzo che inghiottisce un sistema a dieci campate di ponti a raggiera (*IfXVIII*, 14-18). Mentre i ponti simili a questi nel mondo dei vivi affrontano una salita verso il mastio centrale, qui essi varcano una discesa. Inanemente, perché sono tutti stati rotti, come abbiamo già detto, al livello della sesta bolgia di Malebolge il giorno della morte di Cristo. Il “pozzo” (*IfXVIII*, 5), progettato come una torre babelica di dieci piani, funziona come una torre cava capovolta, chiusa

in basso da quello che Dante percepisce a primo acchito come una città a sua volta circondata da “molte alte torri” (*IfXXXI*, 20). [Fig. 8] Si tratta invece di un altro “pozzo” (*IfXXXI*, 32). Anche in questi termini sommari, la strada che il protagonista deve continuare a scendere a piedi è una struttura architettonica, se non urbanistica, che si demoltiplica e si complica in elementi identici sempre di diametro minore: gli avvallamenti murari del baratro cilindrico culminano in basso con tante torri poste sull'ultimo margine circolare. Tutti i dettagli sono al contempo pozzo e torre: è un'ambiguità oppositiva e crudele, la cui ferocia è rivelata in fine da “l'orribile torre” (*IfXXXIII*, 47), maledetta e vera, in cui a Pisa è morto Ugolino con i suoi figli. [Fig. 9] La struttura architettonica di Malebolge è costruita al contrario: è una torre svuotata che funge da pozzo.

4. La percezione delle forme architettoniche: la torre e il pozzo

Percezioni ingannevoli producono una vertigine reale quando una delle ultime torri apparenti, cioè il gigante Anteo che già lottò contro Ercole (*IfXXXI*, 132), afferra Virgilio e Dante e li fa scendere al livello sottostante, ancora più profondo. L'emozione è orripilante ed è insostenibile, ed è pari all'esperimento mentale del crollo di una torre, la bolognese Carisenda, se guardandola con lo sfondo di una nuvola in movimento ci si immagina, con Dante, che essa stia cadendoci sopra: “qual pare a riguardar la Carisenda / sotto 'l chinato, quando un nuvol vada / sovr'essa sì, ched ella incontro penda” (*IfXXXI*, 136-138). L'esperimento mentale è stato anticipato da un “tremoto” (*IfXXXI*, 106) reale, maggiore di quanti abbiano sulla superficie terrestre mai demolito una torre, “che scotesse una torre così forte” (*IfXXXI*, 107). È singolare che Dante, girando col naso all'insù per Bologna, si sia dilettrato ad immaginare crolli di architetture mentre produce il delizioso sonetto cortese *No me poriano zamai far emenda* (*Rime* 42). Ma è più singolare che, alla fine della prima cantica, adoperi similitudini negative di eventi non accaduti e soprattutto impossibili da registrare. Nessuno potrebbe infatti sperimentare di vedersi crollare addosso una torre e restare vivo, o ricordarsene, o apprezzare la pertinenza di questo paragone cinetico al fondo dell'abisso.

Nell'*Inferno* succede addirittura che le percezioni immediate, ma ingannevoli, del senso visivo del protagonista vivo siano proprio percezioni di oggetti architettonici immaginati. Agli oggetti architettonici esistenti fisicamente nell'abisso si sommano così altri edifici ipotetici e vani. Diabolici. La percezione è soffocante e ingannevole perché è vissuta nel centro profondo della città di Dite: il male stordisce e piaga con le sue apparenze solide. A prima vista queste apparenze solide non sono organiche, bestiali o chimeriche, ma architettoniche. Lo scrittore ricostruisce l'impressione sul protagonista di questi miraggi della

nebbia convocando allora sulla pagina l'esempio di architetture conosciute. Nell'immensa prigione dell'abisso sotterraneo, senza nessuna luce (*If*IV, 151), vane forme architettoniche sono infatti le prime deduzioni con cui Dante crede di riconoscere, e soprattutto addomestica da lontano, le ultime e più terrificanti apparizioni dei ministri del male: i giganti figli della Terra¹⁴ e Lucifero, il serafino dannato.

Davanti ai giganti Virgilio cita l'esempio stoico sull'inaffidabilità della vista a distanza, moltiplicata per il numero enorme di sagome che Dante qui crede di vedere come torri. Contemplando "molte alte torri" (*If*XXXI, 20), la pagina enumera le mura viste di Monteriggioni (*If*XXXI, 41) e anche le mura ciclopiche di Tebe (*If*XXXII, 11), che nessuno aveva più visto da un millennio. Ecco un pezzo di queste terzine, per le quali ricordo solamente che il termine "terra" significa 'insediamento umano fortificato da mura'. Si legga qui la realizzazione che l'architettura percepita non è una torre (*If*XXXII, 31), ma è inghiottita in un pozzo (*If*XXXI, 32). Anche i termini di quella relazione oppositiva torre pozzo, che sembrerebbe evidente, sono dunque adoperati in modo dislocato, asimmetrico. Il protagonista dimostra una curiosità focalizzata sul nome ("che terra è questa?" *If*XXXI, 21), ma è costretto a sperimentare la conoscenza di un "fatto" (*If*XXXI, 30), la cui esatta percezione coincide con la "paura" (*If*XXXI, 39), che qui è in rima l'ultima volta nella prima cantica (*If*XXXI, 19-48):

Poco portai in là volta la testa,
 ch'è mi parve veder molte alte torri;
 ond'io: «Maestro, di': che terra è questa?».
 Ed elli a me: «Però che tu trascorri
 per le tenebre troppo dala lungi,
 avvien che poi nel maginar abborri.
 Tu vedrai ben, se tu là ti congiungi,
 quanto il senso s'inganna di lontano:
 però alquanto più te stesso pungi».
 Poi caramente mi prese per mano
 e disse: «Pria che noi siàn più avanti,
 acciò che 'l fatto men ti paia strano,
 Sappi che non son torri, ma giganti,
 e son nel pozzo intorno dala ripa
 dalo bellico in giuso tutti quanti».
 Come, quando la nebbia si dissipa,

14. Cfr. Alighieri, 2024, pp. 217-225.

lo sguardo a poco a poco raffigura
 ciò che cela il vapor che l'aere stipa,
 Così forando l'aura grossa e scura,
 più e più rappsando ver' la sponda,
 fuggiam errore e cresceami paura;
 Però che, come su la cerchia tonda
 Monte Reggion di torri si corona,
 così la proda che 'l pozzo circonda
 Torreggiavan di mezza la persona
 Li orribili giganti, cui minaccia
 Giove del cielo ancora quando tuona.
 E io scorgeva già d'alcun la faccia,
 le spalle e 'l petto e del ventre gran parte,
 e per le coste giù ambo le braccia.

Più la conoscenza si fa precisa, più le ragioni della paura diventano efficaci e ineludibili.

Nell'ultimo canto dell'*Inferno* anche Lucifero, visto di lontano, sembra un mulino a vento: come in un paesaggio nebbioso e desolato all'imbrunire Dante percepisce e quasi vede il movimento delle pale di un mulino "che 'l vento gira" (*If* XXXIV, 6). Dopo tante mura, ecco un edificio produttivo, meccanico, enorme. Ma si tratta solo della prima percezione, perché la strana costruzione infernale non ha pale che 'girino' per il vento. Teologicamente niente che appartenga all'inferno nell'inferno "gira", perché girare è un verbo aristotelicamente divino: girano invano bensì gli ignavi (*If* III, 53), ma "né lo profondo inferno li riceve / ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli" (*If* III, 41-42). I dannati sono menati, tornano, volgono, voltano, corrono all'infinito per l'eternità. E invano. Gli avari e i prodighi "in eterno verranno ali due cozzi" (*If* VII, 55); nell'anello della "quarta lacca" (*If* VII, 16) essi percorrono per sempre due semicerchi contrari e spezzati: "così tornavan per lo cerchio tetro / da ogni mano al'opposito punto" (*If* VII, 31-32), e "poi si volgea ciascun, quand'era giunto / per lo suo mezzo cerchio all'altra giostra" (*If* VII, 34-35). Il cerchio solido del suolo infernale perde così la percepibile sua perfezione a causa del movimento di questi dannati, è un "mezzo cerchio" (*If* VII, 35) caotico, dispaiato. La vertiginosa arte della rima del canto VII di *Inferno* suggella il tessuto di terzine proprio con la rima *ezzo* (128 e 130), con la parola in rima omografia "mezzo" ('pantano fangoso') e con il binomio finale di una "pozza" e di una "torre". Virgilio e Dante "girano" perché escono dalla dannazione degli avari e dei prodighi ed entrano nel quinto cerchio dove c'è il pantano dello Stige. Lo scrittore esorcizza con "grand'arco" la misura di "mezzo cerchio", che piega invece la corsa dannata dei dannati, e chiude con l'emistichio che scrive

l'omografo "mezzo". Disloca anche così il senso molteplice di queste tessere (*If* VII, 127-130):

Così girammo dela lorda pozza
 grand'arco, tra la ripa secca e 'l mézzo,
 con gli occhi vòlti a chi del fango ingozza.
 Venimmo al pie' d'una torre al da sezzo.

Anche l'angosciosa equivalenza architettonica che lega più addentro nell'inferno il capovolgimento reciproco di "pozzo" e di "torre" (*If* VII, 130) qui è interrotta dall'apparente miraggio della parola in rima "pozza" (*If* VII, 127)¹⁵. Infatti la "pozza" di Stige non è una voragine architettonica ma è lo specchio infernale del fango.

Ma anche se è così franto dalla "giostra" caotica, il monco (*If* XIII, 30) e mozzo (*If* VII, 57) "mezzo cerchio" del quarto cerchio fornisce ai dannati, del tutto inconoscibili (*If* VII, 52-57), l'unica loro nominazione possibile. Dante infatti domanda "che gente è questa, e se tutti fuor' cherchi / questi chercurti ala sinistra nostra" (*If* VII, 38-39) e Virgilio gli spiega con le stesse parole "vengono a' due punti del cerchio / dove colpa contraria li dispaia. / Questi fuor' cherchi, che non hanno coperchio" (*If* VII, 44-46). Tali parole corrispondono circolarmente alla domanda, Virgilio e Dante non cozzano invano. Guardiamone il dettaglio: "cerchio" e "cherchi", che in questi straordinari endecasillabi emergono anche in posizione di rima (al v. 44 e al v. 38), sono reciprocamente un anagramma, ma soprattutto sono un palindromo difettivo, legato dalla forma perfetta della O (*cerchi-O-cherchi*). Sono anche un'immagine frattale che passa dal suolo incurvato dell'inferno al paradossale cranio chiericato delle anime, senza "coperchio" (*If* VII, 46). Osserviamo meglio il modo in cui il palindromo difettivo (difettiva è la corsa incompleta di questi dannati) e il suo percorso grafico sono collocati nel tessuto retorico della sequenza dei tre versi 44-45-46. Questi versi addirittura non si inscrivono in una sola terzina (le due terzine di questo intorno iniziando ai versi 43 e 46), e l'acrostico delle terzine coinvolte scrive a sinistra AQuE (43-46-49) e "acqua" è poi scritta in tre versi successivi *If* VII, 103, 118 e 119, (*If* VII, 44-46):

15. Come scrive magistralmente e spiega in più luoghi Camozzi Pistoja (2024, p. 41): "... la 'visibilità' della figura ondulatoria che inabita il poema di Dante è proporzionale al numero di dimensioni dell'opera che la mente del lettore arrivi a mettere a registro e comparare, dalle unità di aggregazione minima (la lettera), alle macrostrutture testuali (le cantiche) e cosmografiche (i regni)".

quando vegnono a' due punti del *cerchio*
 dove colpa contraria li dispaia.
 Questi fuor' *cherchi*, che non han coperchio.

Dalla posizione in rima di “cerchio” il cerchio scritto dalla lettera O, con cui finisce la parola, si dilata fino al palindromo “cherchi” e contiene l’endecasillabo “dove colpa contraria li dispaia”. È l’endecasillabo del giudizio divino, del giusto contrappasso. Si rifletta che tra i molteplici livelli semantici delle parole dell’endecasillabo 45 “dispaia” si applica macroscopicamente ai dannati, che qui non girano, ma anche alla relazione grafica e fonetica delle parole “cerchio” e “cherchi”.¹⁶

Più Dante scende in basso nel pozzo chiuso dell’abisso e più si accorge che i dannati rallentano, sono immobilizzati, vengono inglobati nel suolo. L’inferno, o meglio quanto si chiama comunemente la struttura architettonica generale dell’abisso, è a cerchi concentrici perché è stato fatto dalla Trinità (*If* III, 5-6), ma i dannati subiscono la vendetta del Dio trino (*If* XI, 90, *If* XIV, 16, *If* XXIV, 120, *If* XXVI, 57) indocilmente, senza nessun conforto intellettuale per la perfezione delle forme create. Al centro pesante della terra non è il vento che muove e gira le pale dell’edificio-mulino, ma il vento deriva dalle pale-ali in tre direzioni: Dite “svolazzava / sì che tre venti si movean da ello” (*If* XXXIV, 50-51) le sei ali orribili di pipistrello. L’edificio-Lucifero produce il vento infernale, come ultima parodia dannata della divinità dantesca, che è il “motor primo” (*Pg* XXV, 70), “che tutto ’l ciel move, / non moto, con amore e con disio” (*Pd* XXIV, 131-132). Questi venti infliggono ai traditori il loro gelido tormento. Il motore diabolico produce dunque paradossalmente solo immobilità, istantanea e vetrificante sulle lacrime dei confitti nella Caina e nell’Antenora (*If* XXXII, 46-48, e *If* XXXIII, 112-114). Gli altri peggiori neanche emergono dalla lastra superficiale del Cocito. Dante ha pensato che il male, costretto all’impotenza ontologica, produca solo un effetto di giustizia punitiva. Ecco come l’edificio appare ingannevolmente, al posto della realtà vivente e personale del male tricefalo (*If* XXXIV, 4-9):

Come, quando una grossa nebbia spira
 o quando l’emisferio nostro annotta,
 par di lungi un molin che ’l vento gira,
 Veder mi parve un tal dificio allotta;
 poi per lo vento mi ristringesi retro
 al duca mio, che non li era altra grotta.

16. Rimando alla bibliografia ragionata sul “Concentricismo” e su “Zero” di Camozzi Pistoja, 2024, pp. 44-45 e pp. 77-78.

Compare qui la parola “grotta”, intesa come riparo che l’ombra di Virgilio riesce a procurare a Dante contro il vento diabolico. Convocare a protezione l’ombra di un dannato, che i raggi di sole tra poco trapasseranno (*Pg* III, 21),¹⁷ significa che nel nucleo della sfera della terra non ci sono le strutture rocciose della superficie (*If* XXXIV, 9). Se rileggiamo le tappe più ardue della discesa, le rocce, la rena e gli scogli sui quali Dante scivola, arranca e si issa, non sono elementi di paesaggio geologico. Sono infatti i detriti delle strutture architettoniche rovinate dalla morte di Cristo. “Grotta” evoca forse uno scenario non più architettonico, ma naturale, montano: il paesaggio della seconda cantica. Il regno prossimamente purgatorio e bucolico:¹⁸ le scale del *Purgatorio* sono infatti paragonate a strutture rustiche (“Maggior aperta molte volte impruna / con una forcatella di sue spine / l’uom dela villa quando l’uva imbruna” *Pg* IV, 19-21). Quando alla fine, oltre il muro di fuoco dei lussuriosi, l’ultima scala sembra finalmente meno angusta e fornisce con i suoi gradini un giaciglio per il riposo notturno (*Pg* XXVII, 64-75), saranno Virgilio, Stazio e Dante addormentato ad assumere su di sé la definitiva marca bucolica: “tali eravamo tutti e tre allotta / io come capra, ed ei come pastori / fasciati quinci e quindi d’alta grotta” (*Pg* XXVII, 85-87).

5. Lo “maestro” dell’architettura infernale

Senza farci qui traviare dalle complesse e stratificate ragioni della vicenda, consideriamo una ulteriore caratteristica degli oggetti architettonici infernali, cioè il cortocircuito retorico con alcuni manufatti umani, che sono tutti cronologicamente successivi alle strutture architettoniche eterne del “mal mondo” (*If* XIX, 11). In due paragoni tra le forme e le funzioni delle costruzioni terrestri e quelle che Dante vede nell’abisso, lo scrittore adopera la locuzione “(a) tale imagine”: evoca così un esempio reale che renda meglio comprensibile al lettore l’esperienza visiva del protagonista. Una terza e ultima volta la formula è anche in *Pg* IX, 142, appena attraversata la porta di san Pietro, dove è però riferita al suono alterno di musica e di parole del *Te Deum*, e in costruzione *tale-qual*, opposta a quella *qual-tal* dei due esempi infernali, che sono visivi.

17. Sermoniti (2020), scrive come solo lui sa fare sulla vicenda nella *Commedia* di questo dettaglio: tra le ombre, solo Dante ha un’ombra.

18. Cfr. Allegretti, 2018. Il rapporto di Dante con la bucolica virgiliana (e il suo ruolo nella fortuna della bucolica europea) sono questioni estremamente interessanti. Se ne veda ora la relevantissima prospettiva ermeneutica proposta da Camozzi Pistoja (2024, pp. 121-136), cui rimando anche per le schede bibliografiche. Sul ruolo nel sistema bucolico dantesco del *De consideratione ad Eugenium pape* di Bernart de Clairvaux, cfr. P. Allegretti, *Dalla sostanza umana*, in corso di stampa.

La formula correlativa è dunque *quale/quali* sulla terra-(a) *tale immagine* in inferno. In *Inferno* “tale immagine” si riferisce ed è attribuita a strutture architettoniche esistenti e funzionanti nella contemporaneità di Dante (quindi non a oggetti del repertorio architettonico letterario), che Dante cita e colloca nel mondo geografico. Questa locuzione specializzata per due strutture architettoniche, “tale immagine”,¹⁹ non propone una comparazione accettabile a rigor di logica. Ancor peggio, non si tratta di una formula comparativa di puro ambito grammaticale, e dunque fa problema anche a rigor di dottrina. Infatti, nel *Monarchia* Dante riflette sulla matrice biblica della formula “ad ymaginem” (*Gn* 1, 26), che confluisce anche per lui nel paradigma filosofico aristotelico della causa. In un paragrafo intero Dante distingue sottilmente in che senso essa si applichi a un oggetto creato che si trova nella sua condizione migliore quando si trova nella condizione voluta da chi l’ha prodotto, e la separa ontologicamente dalla locuzione “ad similitudinem” (*Mon.* I viii 2):

De intentione Dei est ut omne creatum divinam similitudinem representet, in quantum propria natura recipere potest. Propter quod dictum est: “Faciamus hominem ad ymaginem et similitudinem nostram”; quod licet *ad ymaginem* de rebus inferioribus ab homine dici non possit, ad similitudinem tamen de qualibet dici potest, cum totum universum nichil aliud sit quam vestigium quoddam divine bonitatis.²⁰

Il disegno, il luogo e la funzione di alcune opere ingegneristiche aiutano lo scrittore a raccontare due strutture che egli ha calpestato in *Inferno*. La posizione iniziale delle due similitudini nei rispettivi canti (*If*XV, 4-13 e *If*XVIII, 10-18), la loro scorrevolezza descrittiva e l’interesse calamitato principalmente dall’aneddoto geografico hanno determinato una facile acquiescenza esegetica. Il meccanismo “a tale immagine” risulta invisibile. Eppure, in tutte e due le narrazioni c’è un rapporto cronologico che non funziona, e che incrina la derivazione causale tra manufatto umano e opera divina eterna, posto che la “porta” che parla terzine aveva già affermato “dinanzi a me non fuor cose

19. Sulla presenza nella *Commedia* di “imago” (*If*XX, 123), forma garantita dalla sede di rima, nel senso tecnico di strumento magico, cfr. Allegretti, 2020.

20. Alighieri, 2013, pp. 32-33: “Ma l’intenzione divina è che ogni cosa creata rechi somiglianza di Dio, per quanto la propria natura glielo consente. Per questo è scritto: ‘Facciamo l’uomo a nostra immagine e somiglianza’; e se per le cose inferiori all’uomo non si può applicare l’espressione ‘ad immagine’, per qualsiasi cosa si può si può applicare l’espressione ‘a somiglianza’, dato che l’universo intero altro non è se non un’impronta della bontà divina.”. In nota gli editori fanno il punto sulle fonti e sull’uso qui dello pseudo-aristotelico *Liber de causis*, rilevando in questa quarta argomentazione del primo libro “un taglio teologico, e non filosofico, dell’intero capitolo” e optando dunque per la lezione “omne creatum” al posto di “omne causatum”. Ampie e convincenti riflessioni su questo nodo della filosofia di Dante e del suo tempo si leggono ora in Camozzi Pistoja, 2024, pp. 38-39.

create / se non etterne e io eterna duro" (*If*III, 7-8). Si tratta di un dispositivo incipitario, utilizzato sia per l'ultimo girone dei violenti contro Dio che per la definizione generale dell'ottavo cerchio, Malebolge. Si tratta dunque di una procedura consapevole, e di una significativa eccezione rispetto al modello causale.

Prima similitudine. Un "margine" (*If*XV, 1) duro di pietra consente a Dante e Virgilio di camminare nel terzo girone senza essere colpiti dalla pioggia di fuoco che distrusse Sodoma (*If*XI, 50) e che tormenta eternamente Brunetto Latini e altri illustri fiorentini. Questo margine ha dimensioni più ridotte delle dighe tra Bruges e Wissant (o invece Cadzand come ragionevolmente ritiene e mi insegna Patrick Vassart). A "tale imagin" (*If*XV, 10) infatti essi "eran fatti"; proprio così, ma più in piccolo, "lo maestro félli", (*If*XV, 4-12):

Qual i fiaminghi tra Guizzante e Bruggia,
temendo il fiotto che ver' lor s'avventa,
fanno lo schermo per che 'l mar si fuggia;
E quale i padovan' lungo la Brenta,
per difender lor ville e lor castelli,
anzi che Chiarentana il caldo senta –
A tale imagin eran fatti quelli,
tutto che né sì alti né sì grossi,
qual ch'è si fosse, lo maestro félli.

Seconda similitudine. La posizione dei fossati rispetto ai castelli che essi circondano è quella dei dieci avvallamenti di Malebolge nei confronti del "pozzo" (*If*XVIII, 5) che si spalanca al loro centro. Questa è l'immagine che, in quel punto dell'abisso, risultava dalle dieci bolge. E osservando l'immagine con andamento contrario, come dalle mura dei castelli in fuori dei ponticelli scavalcano i fossati, così lì, sotto gli occhi di Dante assuefatti all'oscurità, si profilavano i ponti diagonali, che sprofondavano verso il pozzo centrale, (*If* XVIII, 10-18):

Quale, dove per guardia dele mura
più e più fossi cingon li castelli,
la parte dov'è son rende figura,
Tale imagine quivi facean quelli;
e come a tai fortezze, dai lor sogli
ala ripa di fuor, son ponticelli,
Così da imo dela roccia scogli
movien che ricidien gli argini e ' fossi,
infino al pozzo che i tronca e raccogli.

I due endecasillabi sulla stessa rima “a tale imagin eran fatti quelli” (*If* XV, 10) e “tale imagine quivi facean quelli” (*If* XVIII, 13) concludono l'esempio terrestre che illustra e precede l'oggetto infernale. Sono veramente due formule che semplificano la nostra indagine sull'architettura infernale?

Provocano infatti molte domande. Che cosa significa l'inciso “qual ch'è si fosse, lo maestro félli” (*If* XV, 12)? Chi e quando ha progettato l'inferno? Chi è questo “maestro” al singolare, di fronte alla molteplice difformità dei ministri infernali?

O meglio: perché nella stessa terzina dei due canti (in modo architettonicamente decisivo nella struttura metrica del poema) è scritta una modalità inaccettabile, cioè che le architetture infernali “eran fatti” (*If* XV, 10), “félli” (*If* XV, 13), oppure “facean” (*If* XVIII, 13) ad immagine di molteplici (e infatti nell'ultimo caso anonimi) manufatti terrestri? L'arte della rima applicata ai nomi espliciti della toponomastica evoca nel primo esempio il suono delle fiamme guizzanti²¹ e denuncia l'avida curiosità dell'occhio del piromante. La parola in rima condivisa solo in questi due luoghi, “castelli”, trascina ogni lettore nel mondo rimpianto delle donne antiche e dei cavalieri. Non si dimentichi però che nella *Commedia* le sei comparse della parola “castello” sono tutte, e a vario titolo, all'*Inferno*.

Perché dunque l'abisso infernale di Dante è pieno di oggetti architettonici, che non esistono nell'aldilà virgiliano? Collocate nell'eternità, le costruzioni infernali non sono forse esse gli archetipi degli edifici umani sulla superficie della terra? Qual è il modello e quale è la copia? Perché in questi due casi espliciti lo scrittore inverte scrupolosamente il senso di derivazione, il rapporto della figuralità tipologica?

Teologicamente non desta nessuno stupore che l'abisso-mente di Dio (*Pd* XXVII, 109-110), in cui Dante entra quando entra nell'Empireo, contenga nel centesimo canto del poema la totalità dell'universo: “sostanze e accidenti e lor costume / quasi conflati insieme” (*Pd* XXXIII, 88-89). [Fig. 10] Tutto, e sicuramente anche l'architettura, umana e divina. Edificata o solamente immaginaria, disegnata, raccontata o scritta. Dimenticata. Ma quella è la visione beatificante, riservata agli eletti, postuma alla vita. Che significato ha dunque per l'attività e per la scienza umana che nell'inferno esistano oggetti architettonici solidi ed eterni? Ovvero, perché Dio, ben prima di Nembrotto (*If* XXXI, 77), ha inaugurato l'architettura per costruire l'inferno?

21. Alighieri, 1979, *ad loc.*

Un'ultima riflessione sulla persistente marca dannata delle parole architettoniche. Nella lingua della *Commedia* la parola presumibilmente mutila “dificio” ha due sole occorrenze, e aggancia *If*XXXIV, 7 a *Pg*XXXII, 142, cioè il fondo centrale dell'universo e l'ultima ora di Dante nel paradiso terrestre, nell'ultimo giorno della storia. Non è parola scritta altrove, e pare proprio che sia stata collocata nell'endecasillabo in questa forma aferetica, che ne mortifica l'aspetto latino. È una parola che lega insieme Lucifero e il carro della Chiesa, cioè un “edificio santo” (*Pg*XXXII, 142) che davanti a Dante diventa il mostro apocalittico con sette teste e dieci corna, unico “mostro” (scritto proprio tre volte: *Pg*XXXII, 147 e 158, *Pg*XXXIII, 39) di tutta la *Commedia*.²² Le ragioni della polemica risultano molto più evidenti delle ragioni della filosofia.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, D. (1979). *La Divina Commedia* (a cura di U. Bosco & G. Reggio). Firenze: Le Monnier.
- Alighieri, D. (2011). *La “Commedia” di Dante Alighieri. Inferno* (commento di R. Hollander e traduzione di S. Marchesi). Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Alighieri, D. (2013). *Le Opere*, vol. IV *Monarchia* (a cura di P. Chiesa & A. Tabarroni, con la collaborazione di D. Ellero). Roma: Salerno Editrice.
- Alighieri, D. (2018). *Commedia. Inferno* (revisione del testo e commento di G. Inglese). Roma: Carocci.
- Alighieri, D. (2022). *Commedia. Acrostici* (a cura di P. Allegretti Gorni). Pisa: Edizioni ETS.
- Alighieri, D. (2023). *Epistola a Cangrande* (a cura di L. Azzetta). Roma-Padova: Antenore.
- Alighieri, D. (2024). *Commedia. In metro* (a cura di P. Allegretti Gorni). Pisa: Edizioni ETS.
- Allegretti, P. (2018). Che cosa significa il mondo bucolico nella *Commedia*? *Studi Danteschi*, 83, 173-244.
- Allegretti, P. (Ed.) (2020). *Il dossier di Avignone 9 febbraio 1320-11 settembre 1320*. Firenze: Le Lettere.

22. Sia consentito un ultimo rimando a Allegretti, «*Simile mostro visto ancor non fue*» (*Purg.* 32, 147): *la metamorfosi delle antiche chimere nei nuovi mostri della Commedia*, in corso di stampa, negli atti di Nice, Colloque de l'ANR-DHAF Dante d'Hier à Aujourd'hui en France, coordinateur scientifique Philippe Guérin. *Dante et les monstres mythologiques, en mots et en images. Dante e i mostri mitologici, per parole e per immagini. Dante and the Mythological Monsters, Words and Images*. Sous la direction de Giulia Puma & Giampiero Scafoglio, 10-12 juillet 2024. Proprio ricordando quelle belle e stimolanti giornate di Nizza, ringrazio Rossend Arqués per il generoso invito a presentare questo contributo, e ringrazio anche gli anonimi recensori le cui indicazioni di lavoro mi sono risultate molto preziose.

- Allegretti, P. (2024). «*Sì come quando i primi raggi vibra*». Parole e immagini dai poeti latini (e romanzi): l'ora e il luogo in *Purgatorio* XXVII. *Dante*, 21, 41-57.
- Allegretti, P. (in corso di stampa). Acrostici ricorrenti nella *Commedia*: la funzione paratestuale e la ricchezza iconografica dell'acrostico SIEDE. Presentato al Convegno *Acrostici e telestici nella poesia latina: metodi di studio e prospettive di ricerca* (Torino 15-16 maggio 2025).
- Allegretti, P. (in corso di stampa). Dalla sostanza umana «*de la cité italienne*» alla sostanza metrica della «*rosa sempiterna*»: osserviamo *Paradiso* 32. In *Miscellanea in onore di Marina Marietti*.
- Allegretti, P. (in corso di stampa). «*Simile mostro visto ancor non fue*» (Purg. 32, 147): la metamorfosi delle antiche chimere nei nuovi mostri della *Commedia*. In *Nice, Colloque de l'ANR-DHAF Dante d'Hier à Aujourd'hui en France, coordinateur scientifique Philippe Guérin. Dante et les monstres mythologiques, en mots et en images. Dante e i mostri mitologici, per parole e per immagini. Dante and the Mythological Monsters, Words and Images. Sous la direction de Giulia Puma & Giampiero Scafoglio, 10-12 juillet 2024*.
- Azzetta, L. (2023). Filologia ed esegesi intorno all'«*Epistola a Cangrande*». *Critica del testo*, 26, (3), 71-91.
- Barolini, T. (1989). Ricare la creazione divina: l'arte aracnea nella cornice dei superbi. In G.C. Alessio-R. Hollander, *Studi americani su Dante* (pp. 145-164). Milano: Angeli.
- Braida, A. et al. (in corso di stampa). *La Comédie selon Doré. La réception de la "Comedia" de Dante illustrée par Gustave Doré en France et dans le monde*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Brizzi, P. & G. (2023). *L'Enfer de Dante*. Paris: Daniel Maghen éditions. (Poi in edizione inglese *Dante's Inferno: A Graphic Novel Adaptation*. New York: Abrams ComicArts, 2024).
- Camozzi Pistoja, A. (2024). *La materia di Dante*. Ravenna: Longo Editore.
- Di Fabio, C. (2023). Dante e la scultura nuova. In R. Arqués, L. Pasquini & S. Maddalo, *The Smiling Walls. Dante e le arti figurative* (pp. 44-63). Turnhout: Brepols.
- Hollander, R. (1983). *Il Virgilio dantesco: tragedia nella "Commedia"*. Firenze: Olschki.
- Millet, H. (2002). «*Il libro delle immagini dei papi*». *Storia di un testo profetico medievale*. Roma: Viella.
- Pellizzari, D. (in corso di stampa). Gustave Doré e i mostri di Dante. Adesioni, scarti, interpretazioni, dalla parola all'immagine. Presentato al *Colloque international Dante et les monstres mythologiques, en mots et en images* (Nice, 10-12 luglio 2024).
- Sermonti, V. (2020). *L'ombra di Dante*. Milano: Garzanti.
- Schuiten- Benoît Peeters, F. (1987). *La Tour histoire véridique de l'homme qui la traversa*. Bruxelles: Casterman.
- Schmitt, D. (2010). *Acqua alta*. Paris: Casterman.
- Steinberg, J. (2013). *Dante and the Limits of the Law*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Tavoni, M. (1992). Effrazione battesimale tra i simoniaci (*If* XIX 13-21). *Rivista di Letteratura Italiana*, 10, 457-512 (poi in Id., *Qualche idea su Dante*. Bologna: Il Mulino, 2015).

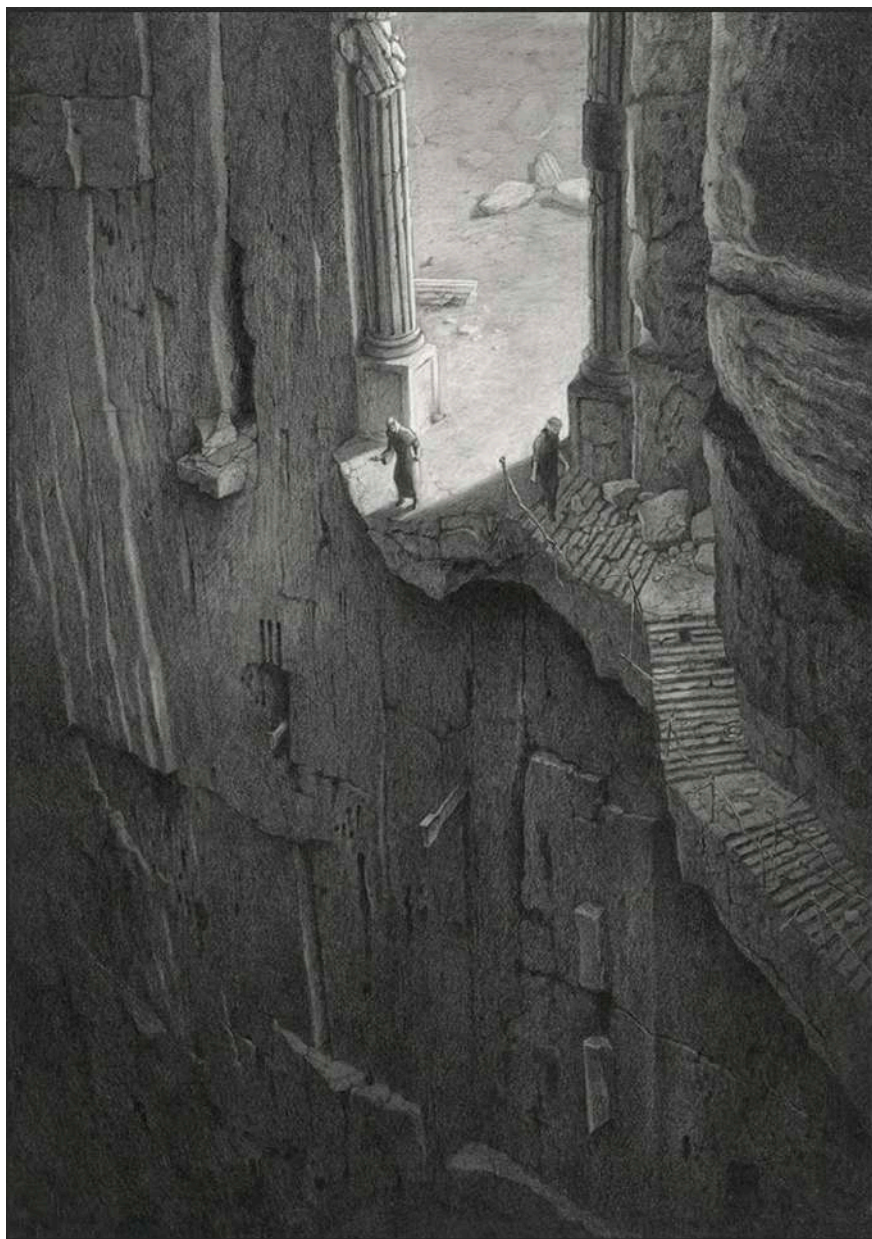


Fig. 1 Paul e Gaëtan Brizzi (2024). *L'enfer de Dante*. Paris: Éditions Daniel Maghen, p. 38: Canto V.

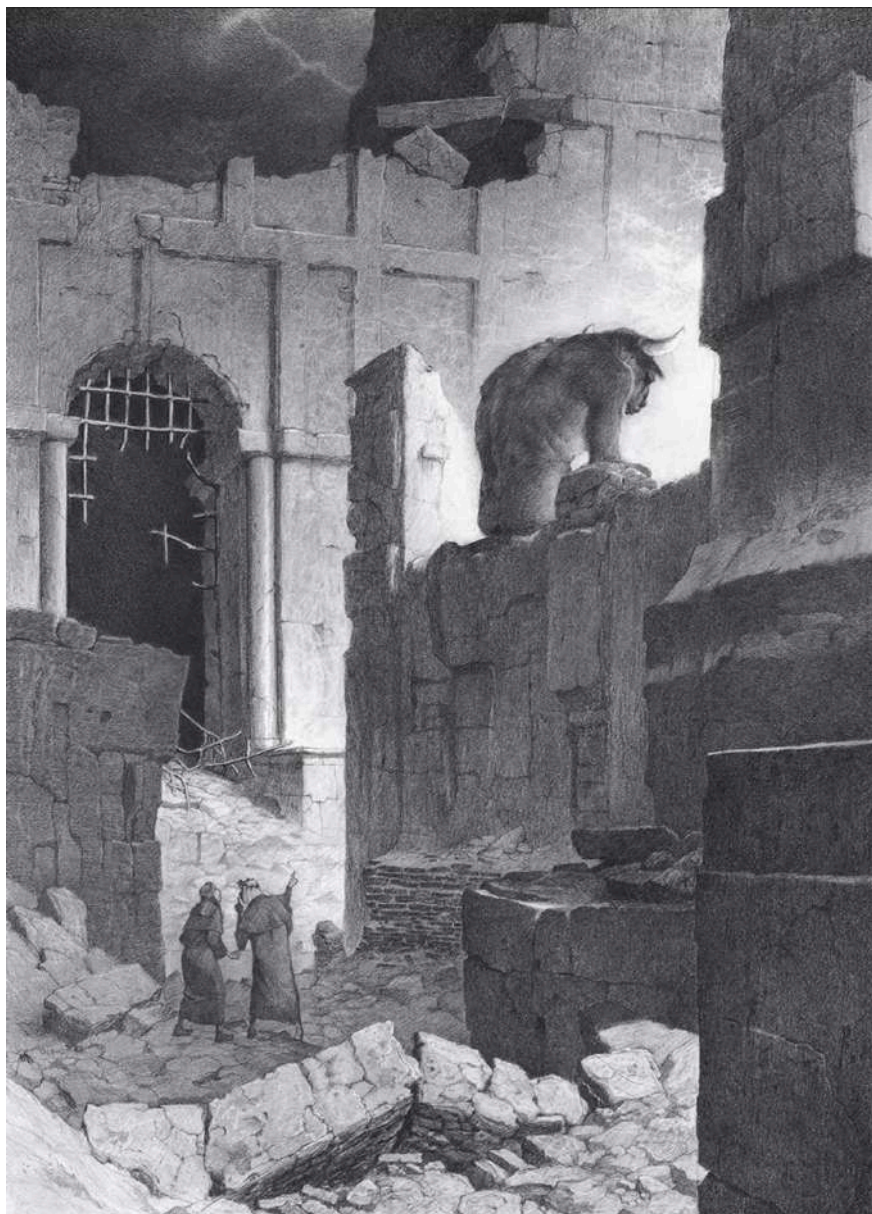


Fig. 2 Paul e Gaëtan Brizzi (2024). *L'enfer de Dante*. Paris: Éditions Daniel Maghen, p. 82: Canto XII.

[illegible]

Fig. 3 Firenze, Bibl. Nazionale, ms. Pal. 313 (Po): *If*III.



Fig. 4 Miniatore emiliano (?), Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 2, f. 8V: *IfIX*.



Fig. 5 Priamo della Quercia, Londra, British Library, ms. Yates Thomson 36, f. 16: *IfIX*.



Fig. 6 Priamo della Quercia, Londra, British Library, ms. Yates Thomson 36 f. 18: *If*X.



Fig. 7 Maestro delle effigie domenicane, Parma, Biblioteca Palatina, ms. 3285, f. 61r: Pd1.



Fig. 8 Iscrizione all'esterno della Porta San Giovanni di Monteriggione, *IfXXXI*.



Fig. 9 Priamo della Quercia, Londra, British Library, ms. Yates Thompson 36 f. 61r: Ugolino.



Fig. 10 Giovanni di Paolo, Londra, British Library, ms. Yates Thompson 36 f. 184: *Pa XXX*.