

Dante e l'architettura

Marcello Fagiolo

Accademia Nazionale dei Lincei

cs.rom2@gmail.com

<https://orcid.com/0009-0006-6454-2556>



Riassunto

Dante è Maestro del Verso e del Disegno, in sintonia con Giotto, mentre nel girone dei Superbi impugna lo scalpello divino. Nel *Paradiso* il Dio Grande Pittore assume l'abito del Grande Architetto dell'Universo, col compasso in mano: l'architettura della *Commedia* coincide coi disegni della Divina Sapienza.

L'architettura dell'*Inferno* si manifesta col Nobile Castello con sette mura e sette porte, e poi con le immagini poderose della Città di Dite, delle Malebolge e del pozzo dei Giganti.

Nel *Paradiso* l'Empireo dai mille gradini evoca il Colosseo e si identifica con la Roma "onde Cristo è romano" (parole di Beatrice). In questa Gerusalemme Celeste l'"amor di vero ben" è AMOR di Roma e di Dio: l'"AMOR che muove il sole e l'altre stelle" si rispecchia nell'immenso lago di luce, in cui i Beati potevano leggere il nome simbolico di ROMA.

Parole chiave: Dio-Architetto; Domenico di Michelino; Gerusalemme Celeste; Colosseo; ROMA-AMOR.

Abstract

Dante is Master of Verse and Design, in harmony with Giotto, while in the circle of the Proud he wields the divine chisel. In *Paradise*, the Great Painter God takes on the role of the Great Architect of the Universe, compass in hand: the architecture of the Comedy coincides with the designs of Divine Wisdom.

The architecture of *Hell* is manifested in the Noble Castle with seven walls and seven gates, and then in the powerful images of the City of Dis, the Malebolge and the well of the Giants.

In *Paradise*, the Empyrean with its thousand steps evokes the Colosseum and is identified with Rome, "where Christ is Roman" (in the words of Beatrice). In this Heavenly Jerusalem, the "love of true good" is the LOVE of Rome and of God: the "LOVE that moves the sun and the other stars" is reflected in the immense lake of light, in which the Blessed could read the symbolic name of ROME.

Keywords: Inferno; Dante; comics; Jan; Superlópez; parody; humor.

Come ho chiarito in altra sede, presentando il poderoso volume *The Smiling Walls*, (Arques, Maddalo & Pasquini, 2023) il rilancio degli studi nell'ultimo decennio sulla "visualità" della *Divina Commedia*¹ ha avuto una indubbia premessa nelle 28 Mostre organizzate da Corrado Gizzi nella "Casa di Dante in Abruzzo" (a partire dal 1979) e nella Mostra *Pagine di Dante: le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer* (a cura di Roberto Rusconi) promossa nel 1988 dalla Regione Umbria nell'ambito della Fiera Mondiale di Francoforte dedicata all'Italia (la Mostra fu poi presentata a Foligno, Ravenna e Firenze nel 1989-90).

Nel mio libro recente *Visione di Dante* (Fagiolo, 2022) ho ripubblicato la sezione da me curata nella Mostra del 1988 dal titolo "Il mondo simbolico della *Divina Commedia* tra Illuminismo e Simbolismo", con articolazione in due parti.

– La prima parte, *La visione dell'universo e l'universo della visione*, è accompagnata da una colonna visiva che illustra alcuni caratteri delle invenzioni dantesche illustrate dagli artisti: l'ombra / la natura / lo spazio architettonico / la parola e la metafora / la cornice / la linea, l'ombra, il chiaro e lo scuro / colori, luce, policromia / l'ironia / lo specchio, la riflessione, il sogno / allucinazioni e metamorfosi / la divina geometria e l'armonia delle sfere.

– La seconda parte, *Il mondo simbolico della Divina Commedia*, comprende le seguenti tematiche: i Quattro Elementi; le immagini "petrose" dell'Abisso e della Montagna; le architetture naturali; la Città; l'Anfiteatro, la Porta, le Scale; uomini e pietre; la scena vegetale e il mondo animale; i mostri e le metamorfosi; gli Eroi del Limbo, dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso; Beatrice e l'Eterno Femminino; Visioni e Apparizioni (Angeli e Splendori, Beatrice e la Madonna, l'Aquila e la Croce, la Divina visione).

Chiarisco anzitutto che mi sono occupato di Dante portando il mio specifico contributo di storico dell'arte per cercare di interpretare la portata della "visione" o "visualità" di Dante, il quale appare come un demiurgo che con la poesia attraversa trasversalmente le frontiere delle Arti, mentre la *Commedia* si qualifica sempre più come laboratorio di un sapere che comprende svariati saperi, superando i limiti tradizionali delle Colonne d'Ercole "per seguir virtute e canoscenza".

1. Mi riferisco alla serie dei volumi *Dante visualizzato - carte ridenti* a cura di R. Arqués Corominas e altri, Firenze (dal 2017), all'annuario "Dante e l'arte" diretto da Rossend Arqués e Eduard Vilella (dal 2014) e ai seguenti studi: Battaglia Ricci, 2021a; Pasquini, 2020; Brunelli, Mazzocca, Paolucci & Schmidt, 2021.

Ho cercato quindi di operare nell'area di intersezione fra la *cultura dell'architettura* e quella che vorrei definire *architettura della cultura*, al fine di conferire una struttura tridimensionale alle idee promananti dal verbo dantesco. Si tratta insomma di un apporto storico-artistico all'interpretazione del mondo visivo della *Commedia*, analogo a quello che si potrebbe attendere da uno storico della scienza o da un filosofo o da un teologo per interpretare i diversi aspetti del cosmo multidisciplinare della *Commedia*. Il punto di vista della *scienza della visione* dovrebbe agevolare la comprensione della dantesca *invenzione della visione*. "Gioverà ricordare" come è stato ribadito oggi sul fronte della *invenzione della lingua* "che *occhio* è il sostantivo che ha in assoluto la più alta frequenza nella *Commedia*, con 263 occorrenze, e parallelamente fra i verbi più ricorrenti abbiamo quelli della medesima sfera semantica: *vedere, rivedere, guardare, mirare...*" (Manni, 2021). La "visione" di Dante, a cui si riferisce il titolo del mio libro, è insomma anche la *mia visione* univoca e soggettiva, dal punto di vista (dalla *prospettiva*) della storia delle arti.

Dante pittore e scultore

Iniziamo con brevi accenni alla personalità di Dante in relazione alle arti della Pittura e della Scultura, prescindendo dai celebri versi sull'arte della miniatura e sul rapporto tra Cimabue e Giotto. Alla visione pittorica si riferisce un disegno di Peter Cornelius in cui Dante appare immerso nella lettura del suo Libro, affiancato dalla Pittura con pennello e tavolozza e dalla Poesia che indica il cielo con un dito.

Va detto che la *Commedia* non è soltanto una *summa* poetica ma anche una sorta di *enciclopedia dell'immagine*. Dante è Maestro del verbo-verso e insieme Maestro del Disegno. Come "poeta visivo" può emulare la leggenda di Apelle e Policlete e Dedalo. Le immagini verbali brillano di luce come l'oro delle miniature. La tecnica poetica passa da incisioni metalliche a pennellate veloci, da affresco impressionista. Talvolta la pittura è un medium strumentale: Beatrice chiede a Dante che imprima in sé il ricordo delle sue parole "se non scritto almen dipinto" (*Pg* XXXIII, 76). La "divina immaginazione" evoca immagini cinetiche che si scompongono e ricompongono, come nell'episodio di *Paradiso* XVIII con la lettera M che si trasforma prima in giglio e poi in Aquila, seguendo gli ordini di un Dio pittore e coreografo.

Ritorna più volte nella *Commedia* l'immagine dello Specchio come strumento di visione del mondo e di riflessione sulla realtà interiore nonché di meditazione sull'essere e sull'apparire. Lo Specchio, ad esempio, diventa esercizio spirituale di autocritica e atto di contrizione (il primo gradino della Porta del *Purgatorio* rispecchia le colpe del penitente col fine della purificazione); così pure nel

Paradiso terrestre, sulla vetta della Montagna, Dante riconosce le sue colpe attraverso la visione della sua immagine specchiata (*Pg* XXX, 76-78) e Lia usa lo specchio come mezzo di autocoscienza. Nel *Paradiso*, infine, gli eletti sono “specchi beati” di Dio e negli occhi di Beatrice si riflette il Grifone-Cristo.

L'immaginazione presenta di volta in volta i caratteri della allucinazione, del sogno, della metamorfosi, della dissolvenza, del flusso di memoria e infine di una intuizione-illuminazione che trascina la mente all'estasi.

Per quanto riguarda la scultura, è ben noto come nel girone dei Superbi del *Purgatorio* Dante lasci il pennello per impugnare lo scalpello divino, con risultati tanto mirabili da superare, secondo il suo stesso giudizio, non soltanto l'arte di Policletto, ma la stessa Natura (*Pg* X, 32-33). I quadri-altorilievi alle pareti rappresentano esempi di umiltà da ammirare anzitutto cogli occhi, mentre le sculture a terra rievocano esplicitamente le tombe terragne con graffiti o bassorilievi: vengono rappresentati esempi di Superbia punita, da calpestare coi piedi, “onde lì molte volte si ripiagne / per la puntura della rimembranza” (*Pg* XII, 19-20).

*Dante architetto*²

In un passo del *Paradiso* il Dio Grande Pittore assume l'abito del Grande Architetto dell'Universo [**Fig. 1**], mentre il Verbo resta incommensurabile, trascendendo il cerchio sublime del mondo creato: Dio viene rappresentato col compasso in mano, come “colui che volse il sesto / a lo stremo del mondo” (*Pd* XIX, 40-41). La metafora è desunta dal brano biblico sulla Sapienza Divina (*Prov.* 8) che lo stesso Dante così traduce: “Quando Dio apparecchiava li cieli, io era presente; quando con certa legge e con certo giro vallava li abissi... quando circuiva lo suo termine al mare...” (*Convivio* III, XV, 16). Possiamo dire, insomma, che l'architettura della *Divina Commedia* viene a coincidere con i disegni della Divina Sapienza sia nel sistema dei cerchi celesti sia nel cerchio dell'abisso infernale. Il Poeta – definito da Galilei “corografo e architetto di sublime giudizio” nonché “architetto perfetto”³ – è dunque in piena sintonia col Grande Architetto dell'Universo.

La grandiosa architettura dell'Inferno è stata più volte interpretata da artisti e da scienziati come Galileo. La struttura del Nobile Castello del Limbo [**Fig. 2**], la “Città de li Eroi” coi sette giri di mura viene raffigurata da Federico Zuccari

2. Su questa tematica vanno registrati da ultimo Giannantonio, 2021 e “Dante e l'architettura”, 2021. Per l'architettura della *Divina Commedia* si veda in particolare Camerota, 2021 e Battaglia Ricci, 2021b.
3. Per la definizione di Galileo Galilei (nella *Lezione* del 1588) si vedano Bruscaagli, 2018, Camerota, 2021 e Giannantonio, 2021, pp. 25-26.

con una sorta di tunnel collegante le sette porte che conducono al prato centrale con gli “spiriti magni” [Fig. 3]. Il Castello “sette volte cerchiato d’alte mura” (*If*IV, 106-107) è stato interpretato “dagli antichi come rappresentazione della Sapienza umana, e le sette mura e sette porte come sette parti della filosofia: fisica, metafisica, etica, politica, economia, matematica, dialettica (così Pietro di Dante), o le sette arti liberali del trivio e del quadrivio” (Alighieri, 1991, p. 131). Il Castello, circondato da “un foco / ch’emisperio di tenebre vincia”, simboleggia sicuramente “la luce della mente umana – qui abitano i grandi filosofi e poeti antichi – nella sua analogia con la luce divina, di cui serba pur sempre lo splendore” (Alighieri, 1991, p. 116). La più suggestiva rappresentazione di questa combinazione di “foco” e di luce è data dall’incisione di Franz Stassen (ediz. Berlino 1906): le sette cinte murarie si innalzano intorno alla montagna conica coronata di alberi che si staglia davanti a un sole colossale da cui si irradiano raggi che sfumano nella notte “senza stelle” e “senza tempo tinta”.

Il Nobile Castello va inserito in una tradizione etico-politica che parte dalla *Tabula* del filosofo socratico Cebete, simboleggiante il cammino verso la Virtù scandito da successive cinte murarie. Varie raffigurazioni della *Tabula Cebetis* presentano al centro una montagna a gradoni, influenzata dal Purgatorio dantesco: lo stesso luminoso *Templum Salutis* sulla sommità fa pensare al Monte del Purgatorio coronato dal Paradiso Terrestre.

Gli illustratori della *Commedia* associano sovente il Nobile Castello al Purgatorio: ne esce un castello a gradoni, e talvolta i gradoni appaiono quadrati anziché circolari (sul tipo delle Ziggurat babilonesi); si può pensare anche alle città “solari” dell’oriente antico come Ecbatana oppure alla prassi rituale etrusco-romana della fondazione delle città come rispecchiamento del *templum celeste*.

Il Nobile Castello influenza certamente le Città utopiche. Il *Libro primo dei Mondi* di Anton Francesco Doni (*Mondo savio e pazzo*, 1552) descrive una città radiocentrica dalle 100 porte, derivata insieme dalla Utopia di Thomas Moore e dagli schemi delle “città ideali” del Rinascimento: la città circolare ha cento strade radiali che convergono verso il colossale tempio circolare al centro, cinque volte più grande della cupola di S. Maria del Fiore. Va però ricordata soprattutto la *Città del Sole* di Tommaso Campanella (1623): la cittadella astrologica sorge sulle pendici di un monte con un Tempio circolare alla sommità da cui discendono sette circuiti murari dedicati ai sette pianeti (non diversamente la Ziggurat mesopotamica presentava un Tempio sopra sette gradoni planetari). Il Tempio “è tondo perfettamente, e non ha muraglia che lo circonda; ma sta

situato sopra colonne”: si tratta di un Tempio insieme del Cielo e del Sole con una cupola colossale del diametro di quasi 200 metri [Fig. 4].

L'architettura dell'Inferno trova una sintesi impressionante a fine '400 nel grande disegno di Sandro Botticelli con l'abisso multicolore pullulato dalle immagini di diavoli e dannati. A metà dell'imbuto infernale, l'inquietante Città di Dite si erge con le sue torri a sbarrare il cammino di Dante e Virgilio: la “Città del foco” appare più potente di tutte le Fortezze del mondo. Un profondo fossato protegge le mura infuocate che circondano “quella terra sconsolata”. Dante grida a Virgilio: “già le sue meschite / là entro nella valle vedo / vermiglie come se di foco uscite / fossero” (*If* VIII, 70-73). Il tocco esotico delle moschee rimanda sicuramente alle fortificazioni saracene opposte ai crociati.

Segue l'impianto cosmografico delle Malebolge, coi dieci *paralleli* dei fossati scavalcati dai dieci *meridiani* dei ponti di pietra (il sesto ponte appare distrutto dal terremoto che scosse il mondo al momento della morte di Cristo).

Più sotto appare una sorta di terza cinta muraria: il pozzo dei Giganti (*If* XXXI-XXXII). Dante vede da lontano le moli enormi dei giganti che gli sembrano simili alle mura della città toscana di Monteriggioni: “come su la cerchia tonda / Montereccion di torri si corona / così la proda che il pozzo circonda / torreggiavan di mezza la persona / li orribili giganti” (*If* XXXI, 40-44). Le mura coi Giganti circondano l'ultimo pozzo infernale al cui centro apparirà poi Lucifero, sovrano dell'impero del Male. I giganti sono quelli che osarono costruire una montagna per raggiungere l'Olimpo e che furono poi folgorati da Giove: tra essi è Nembrot, il costruttore della Torre di Babele. Sono tutti esempi di superbia punita dalla divinità con l'abbattimento oppure con la confusione delle lingue. I giganti appaiono incatenati e preludono al gigantesco Lucifero, anche lui precipitato “folgoreggiando dal cielo” e descritto come un edificio, un immenso mulino a vento con le ali gigantesche come vele che producono il ghiaccio del Cocito.

In una incisione di Giovanni Stradano (1587), il Poeta-architetto, idealmente protetto da Beatrice in alto e Virgilio in basso, si pone al centro delle architetture delle sue cantiche [Fig. 5]. In alto i cerchi concentrici dell'empireo e delle sfere angeliche e in basso i con dell'Inferno e del Purgatorio. Le più essenziali cosmografie dantesche sono peraltro quelle elaborate a metà '800 – con geometria essenziale e nitore cromatico – dall'aristocratico romano Michelangelo Caetani [Fig. 6], appartenente alla famiglia di Bonifacio VIII, il papa avversato da Dante: mi riferisco in primo luogo alla “Pianta dell'Inferno” con l'intrigante percorso serpentino seguito da Dante nel labirinto concentrico degli abissi (una sorta di bersaglio con al centro Lucifero; la metafora del tirassegno è impiegata, del resto, da Dante per esprimere il suo “cupido ingegno [...] come

saetta che nel segno / percuote pria che sia la corda queta", *Pd* V, 91-92), in secondo luogo alla "Veduta interna dell'Inferno" (con archi concentrici imperniati sull'asse che dal Golgota perviene a Lucifero e alla "natural burella") e infine all'"Ordinamento del Paradiso" e alla più particolareggiata "Figura universale della Divina Commedia" (con una vasta Gerusalemme agli antipodi del Purgatorio).

A bilanciare l'Inferno e la montagna del Purgatorio troviamo la cupola di S. Maria del Fiore nel celebre quadro di Domenico di Michelino realizzato in Duomo nel 1465 a sancire la consacrazione definitiva di Dante – nel secondo centenario della nascita – in quella Firenze che lo aveva esiliato e condannato a morte. Il poeta si approssima a Firenze e la porta della sua città viene terza dopo le porte dell'Inferno e del Purgatorio. Firenze, scrive Rossend Arqués, "non è più la città crudele e spietata che l'aveva bandito, ma è diventata un luogo ordinato e pacifico, in cui dominano bellezza, intelligenza, sapienza".⁴ Il pittore significativamente mette la cupola di S. Maria del Fiore sotto il segno del Sole, mentre l'immagine di Dante è posta sotto il segno di Venere, che domina il Cielo degli Spiriti Amanti; ma nel quadro la più suggestiva immagine del Sole è lo stesso libro della *Commedia* che irradia i suoi raggi a partire dalle tenebre (nelle pagine del libro si leggono i versi sulla "selva scura" e sulla "selva selvaggia, aspra e forte").

L'immensa cupola fiorentina [Fig. 7a] testimonia la vastità non soltanto della tecnica ma anche del pensiero di Brunelleschi, il quale secondo la testimonianza di Vasari era un profondo studioso dell'architettura della *Commedia*: "le cose di Dante furon da lui bene intese circa i siti e le misure, e spesso nelle comparazioni se ne serviva ne' suoi ragionamenti: né mai col pensiero faceva altro che machinare et immaginarsi cose ingegnose e difficili".⁵ E dunque possiamo facilmente immaginare l'audacia stupefacente dell'architetto nell'accingersi a realizzare i circuiti successivi dell'ottagono della cupola, che diventavano autoportanti grazie all'artificio della posa dei mattoni "a corda blanda".⁶ E in tal modo la cupola poteva dialogare con la sapiente architettura dell'*Inferno*.

A ideale celebrazione del terzo centenario della nascita di Dante, si sarebbe suggellata la fabbrica di S. Maria del Fiore con l'affresco del *Giudizio Universale*, iniziato nel 1572-74 da Vasari e concluso nel 1576-79 da Federico Zuccari [Fig. 7b]. Si tratta di una sorta di epilogo dantesco per la cupola che Brunelleschi

4. Arqués, 2023, p. 225.

5. Per questa suggestione vasariana, vedi Giannantonio, 2021, pp. 53-54.

6. Si vedano le diverse interpretazioni di Di Pasquale, 2002 e Ricci, 2014.

aveva pensato di decorare con mosaici a emulazione del Battistero fiorentino. L'iconografia degli affreschi venne studiata da Vasari con la consulenza dell'erudito Vincenzo Borghini, il quale poté ispirarsi a Dante, di cui era profondo conoscitore. Nella progettualità architettonica di Dante la struttura conica dell'abisso dell'inferno è concepita in sintonia con la struttura della Montagna del Purgatorio e per di più i cerchi concentrici dell'Inferno preludono alla struttura insieme cosmologica e teologica dei dieci Cieli del Paradiso.

Lo spettacolo dell'Empireo inizia con la metamorfosi del flusso di luce in una sorta di lago circolare – che riflette la luce divina proveniente dal Primo Mobile – con una circonferenza più vasta del sole che si amplia poi indefinitamente (*Pd* XXX, 103-114).

Già prima Dante era stato colpito da un punto che irraggiava una luce violentissima, quasi incandescente: “un punto vidi che raggiava lume / acuto sì, che ‘l viso ch’elli affoca / chiuder conviensi per lo forte acume” (*Pd* XXVIII, 16-18). Viene scelta sapientemente la figura geometrica del “punto, che non ha estensione sensibile, astratto e immisurabile, e che pure tutto misura... immagine usata da Boezio” (Alighieri, 1997, pp. 772-773). Si tratta di una sorta di *buco bianco* e incandescente che corrisponde alla Unità divina. Dio è “centro”, punto di luce infinitamente piccolo e abbagliante, circondato da un cerchio di fuoco (“un punto vidi che raggiava lume / acuto sì, che ‘l viso ch’elli affoca / chiuder conviensi per lo forte acume”, *Pd* XXVIII, 16-18), ed è insieme circonferenza, periferia dell’universo.

Una straordinaria miniatura di Giovanni di Paolo (1450 c.) [**Fig. 8a**] offre una sintesi ardita del Canto dantesco. La raggiera dorata, mostrata da Beatrice a Dante, promana sorprendentemente dalla faccia del dio dei Venti, Borea: il volto infantile del Vento allude ai Serafini e Cherubini che costituiscono i due cerchi prossimi al punto divino, che come gli altri “sfavillano” sprigionando scintille a guisa di ferri incandescenti (*Pd* XXVIII, 89-90). In un’ottica sincretistica, nei cerchi concentrici gialli e rossi viene riassunta anche la celebre visione finale della Trinità: “Ne la profonda e chiara sussistenza / de l’alto lume parvermi tre giri / di tre colori e d’una contenenza” (*Pd* XXXIII, 115-117). La miniatura cerca di rendere il movimento e la cangianza descritta come un’iride riflessa da un’altra iride: “l’un dall’altro come iri da iri / pareo riflesso, e ‘l terzo pareo foco / che quinci e quindi ugualmente spiri” (118-120).

Nella Cappella degli Scrovegni, Giotto inserisce il Cristo Giudice entro una aureola ad arcobaleno, in sintonia coi versi danteschi e anche col fenomeno meteorico dell’alone solare. A mio avviso la descrizione dei tre arcobaleni non è frutto di fantasia ma va collegata al fenomeno atmosferico del doppio arcobaleno e anche al fenomeno dell’arcobaleno circolare intorno al sole, detto

anche parelio o alone solare: Dante parla effettivamente di un “alo” che circonda il sole e attraverso la nebulosità lo colora con la sua luce (*Pd* XXVIII, 23-25) creando infine un cerchio di fuoco.

Laura Pasquini (Pasquini, 2020) ha accostato al divino “punto luminosissimo” il monogramma di Cristo che Dante poteva aver visto nel mosaico di S. Vitale a Ravenna (VI sec.), e va aggiunto il coevo mosaico del battistero di Albenga col Chrismon che si irradia in un triplice cerchio, simbolo della Trinità e visualizzazione del *Lumen de lumine* [Fig. 8b].

Nel 28° Canto del *Paradiso* Dante ha la visione folgorante dei cerchi angelici che in realtà sono sfere concentriche che si incalzano vorticosamente a velocità sempre maggiore, nella musica angelica intorno alla luce abbagliante di Dio. Questa visione innovativa e perfino eretica è stata compresa soltanto un secolo fa grazie alla scoperta dello spazio-tempo di Einstein; e va detto altresì che la cosmologia dantesca può essere compresa attraverso la codificazione dell'*ipersfera*.

La visione di Dio è visione di Luce e di Splendore geometrico, e vi concorre tutta l'architettura del Paradiso. Il poeta stesso sembra trasfigurarsi e “trasumanare” quando osa fissare il sole: “e di subito parve giorno a giorno / essere aggiunto, come quei che puote / avesse il ciel d'un altro sole adorno” (*Pd* I, 61-63). Si tratta d'un salto in un superiore Spazio-luce che configura lo spazio-tempo, in una quarta o quinta dimensione descritta con l'immagine del doppio sole (in sintonia con la metafora politica dei “due Soli” dell'Impero e del Papato). Quando Dante, al termine del viaggio, arriva a fissare la divinità, vede Luce Fuoco Colore: è l'ultima sensazione visiva della *Commedia*, suggello figurativo dei cerchi concentrici del Paradiso, che si allargano e restringono nel mosaico balenante di angeli e beati.

Ho più volte messo in connessione la *Cattedra* berniniana in S. Pietro (1657-66) [Fig. 9a] col Paradiso dantesco. Nella girandola di luce la Cattedra sembra emettere “lampi e voci e tuoni” come il trono dell'Apocalisse. La luce, protagonista della recita divina, si manifesta in tutte le forme possibili: diventa calda al contatto con la vetrata, e poi si materializza nel bronzo dei raggi e nella esplosione tellurica degli angeli. Innumerevoli artifici dilatano lo “splendore” (così viene chiamata nei documenti la *Cattedra*) per trasmettere il raggio unico nello spazio infinito. Ritengo che questa visione straordinaria rifletta proprio la Gerusalemme Celeste dantesca, esprimendo l'illuminazione: il *lumen gloriae* dopo il *lumen gratiae* impersonato da Beatrice. Seguendo questo ragionamento, non dobbiamo stupirci se il massimo illustratore ottocentesco della *Commedia*, Gustave Doré, per rappresentare la Gerusalemme Celeste sembri ispirarsi proprio alla *Cattedra* vaticana, col bagliore abbagliante della divinità che si distende sulle concentriche sfere angeliche [Fig. 9b].

La descrizione dell'Empireo dai mille gradini evoca certamente il Colosseo (anche se l'anfiteatro più noto a Dante era quello di Verona), e va ricordato altresì che gli anfiteatri, come i cerchi, venivano concepiti dai romani come simbolo della terra e dell'universo. Ma si arriva per di più alla identificazione dell'anfiteatro della Città Celeste con quella Roma "onde Cristo è romano" secondo le parole di Beatrice (*Pg* XXXII, 102).

Nella visione politica dantesca, l'Imperatore coincide col Re della "città" paradisiaca che è al centro dell'impero: "in tutte parti impera e quivi regge, / quivi è la sua città e l'alto seggio" (*If* I, 127-128). Il cristiano *regno del cielo* viene definito "regno santo" (*Pd* I, 10) e "beato regno" (I, 23), "sicuro e gaudioso regno" (XXXI, 25) in quanto suprema immagine della *Monarchia*.

Ritengo poi che la visione del "gran seggio" raffigurato alla sommità dell'anfiteatro e destinato ad Arrigo VII (l'"alto Arrigo, ch'a drizzare Italia verrà", *Pd* XXX, 137-38) sia ispirata al tema sacrale dell'Etimasia, l'adorazione del trono vuoto destinato all'arrivo di Cristo nell'*Apocalisse*. Una miniatura di Giovanni di Paolo rappresenta Beatrice che guida Dante a contemplare il "gran seggio" destinato ad Arrigo: vi appare una vivace Aquila incoronata, quasi vivente, in un anfiteatro circondato da una cinta muraria ottagonale scandita da porte e alte torri.

L'Empireo viene definito "ciel ch'è pura luce: / luce intellettual, piena d'amore; / amor di vero ben, pien di letizia" (*Pd* XXX, 39-41). Si tratta, come è stato scritto, di "una luce della mente che si sostanzia di amore, e questo amore del vero bene porta con sé la più grande letizia, che oltrepassa ogni dolcezza umana".⁷

In questa Gerusalemme – saldata definitivamente con la Roma dei due soli – l'"amor di vero ben" altro non è che AMOR di Roma e di Dio al centro del firmamento angelico. Si concretizza così il rispecchiamento arcano tra l'AMOR superiore ("L'AMOR che muove il sole e l'altre stelle") e il suo riflesso specchiato nell'immenso lago di luce (più vasto del Sole, secondo le parole di Dante): gli spettatori beati della Rosa-anfiteatro avrebbero potuto infatti leggere nel lago-specchio il nome simbolico dell'Empireo: ROMA [Fig. 10].

BIBLIOGRAFIA

Dante. (1991). *Divina Commedia. Inferno* (A. M. Chiavacci Leonardi, Ed.). Milano: Mondadori.

7. Alighieri, 1997, pp. 830-831.

- Alighieri, Dante. (1997). *Divina Commedia. Paradiso* (A. M. Chiavacci Leonardi, Ed.). Milano: Mondadori.
- Arqués, R. (2023). Il più noto cenotafio di Dante a Firenze. Il Dante di Domenico di Michelino (1465). In R. Arqués, S. Maddalo & L. Pasquini (Edd.). *The Smiling Walls. Dante and the Visual Arts* (pp. 219-233). Turnhout, Belgio: Brepols.
- Arqués, R., Maddalo, S., & Pasquini, L. (2023) (Edd.). *The Smiling Walls. Dante and the Visual Arts*. Turnhout, Belgio: Brepols.
- Battaglia Ricci, L. (2021a). *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*. Torino: Einaudi.
- Battaglia Ricci, L. (2021b). Architetture dell'aldilà: Dante, gli artisti, gli architetti. *Opus incertum*, 7, 16-31.
- Brunelli, G., Mazzocca, F., Paolucci, A., & Schmidt, E. (Edd.). *Dante. La visione dell'arte*. Catalogo della mostra (Forlì, 30 aprile – 11 luglio 2021). Milano: Silvana editoriale.
- Bruscagli, R. (2018). La “meravigliosa fabbrica” dell'aldilà. In L. Molinari & C. Ingrosso (Edd.), *Divina sezione. L'architettura italiana per la Divina Commedia* (pp. 23-29). Milano: Skira.
- Camerota, F. (2021). Dante cosmografo di Dio. In F. Camerota (Ed.), *Dall'Inferno all'Empireo. Il mondo di Dante tra scienza e poesia*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 14 dicembre 2021 – 6 marzo 2022; pp. 15-25). Livorno: Sillabe.
- Dante e l'architettura* (2021). *Opus incertum* [numero monografico], 7. Firenze.
- Di Pasquale, S. (2002). *Brunelleschi. La costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore*. Venezia: Marsilio.
- Fagiolo, M. (2022). *Visione di Dante. L'immaginazione della Commedia, l'ombra di Fiorenza e il paradiso di Roma-Amor*. Perugia: Quattroemme.
- Giannantonio, R. (2021). *Dante Alighieri “architetto perfetto”*. Pescara: Edizioni Menabò.
- Manni, P. (2021). *L'invenzione della lingua: Perché Dante è il padre dell'italiano*. Torino-Milano: GEDI.
- Meneghetti, M. L., & Monciatti, A. (2022). *Con gli occhi di Dante. L'Italia artistica nell'età della Commedia*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Pasquini, L. (2020). “Pigliare occhi per aver la mente”. *Dante, la Commedia e le arti figurative*. Roma: Carocci.
- Ricci, M. (2014). *Il genio di Filippo Brunelleschi e la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore*. Firenze: Sillabe.
- Toussaint, S. (1997). *De l'enfer à la coupole: Dante, Brunelleschi et Ficin: à propos des «codici Caetani di Dante»* (Préambule d'Eugenio Garin). [Roma]: «L'Erma» di Bretschneider.

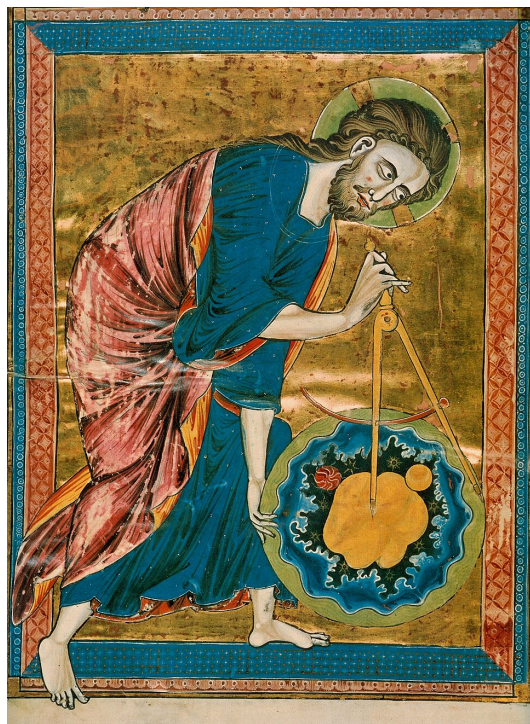


Fig. 1. Dio Architetto (miniatura per il libro della *Genesi*, sec. XIII).



Fig. 2. Il Nobile Castello del Limbo (miniatura di Priamo della Quercia, sec. XV).



Fig. 3. Il Nobile Castello (disegno di Federico Zuccari, 1586-88; Firenze, Uffizi).

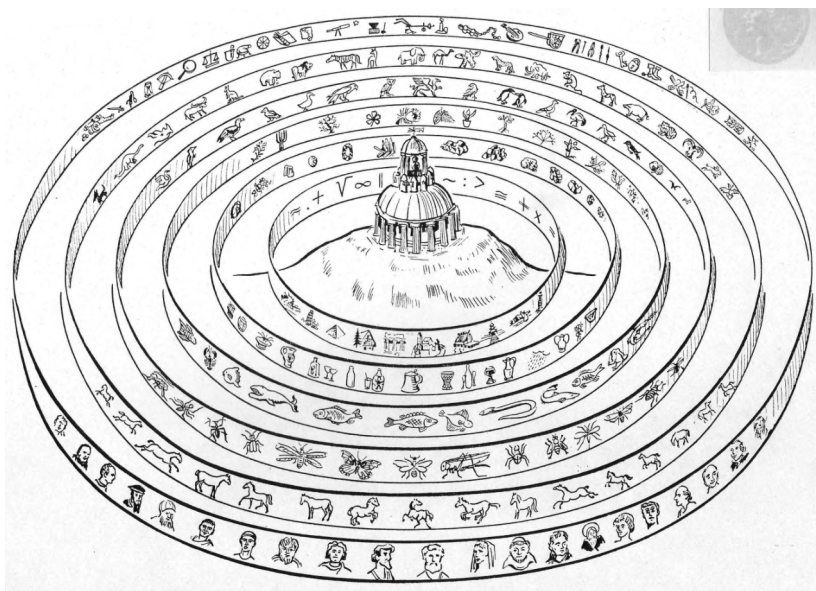


Fig. 4. La Città del Sole di Tommaso Campanella (1623, restituzione di F. Wurtenberger, *Der Manierismus*, 1919).



Figg. 7a e 7b. Firenze, cupola di S. Maria del Fiore. L'esterno e gli affreschi del *Giudizio Universale* di Giorgio Vasari e Federico Zuccari (1572-79).



Fig. 8a. Giovanni di Paolo, visione di Dio come punto di luce luminosissimo (miniatura, 1450 c.).

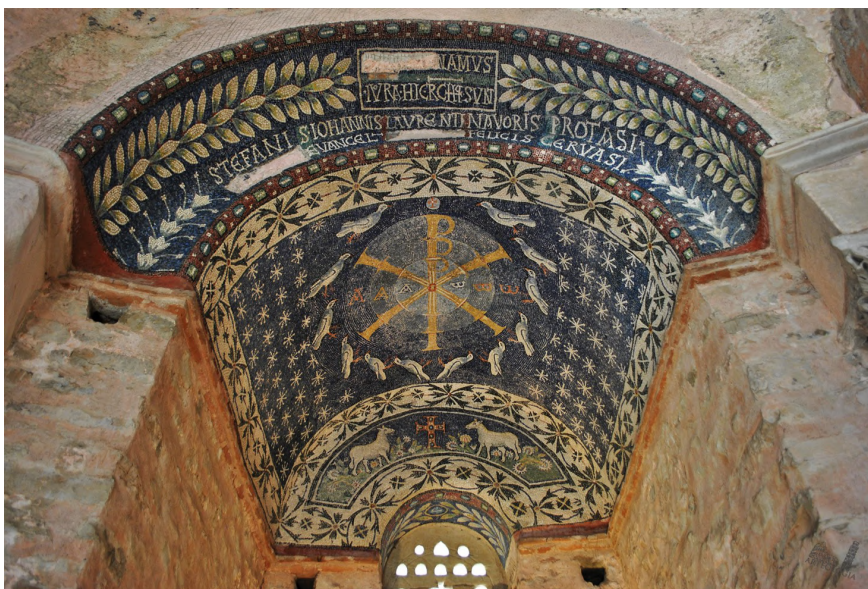


Fig. 8b. Albenga, Battistero, mosaico con triplice irradiazione del Chrismon, con simbolismo insieme cristologico e trinitario (sec. VI).



Fig. 9a. S. Pietro in Vaticano, Cattedra (G.L. Bernini, 1657-66; foto C. Marconi).



Fig. 9b. Gustave Doré, visione della Gerusalemme (illustrazione di *Paradiso* 31).



Fig. 10. L'AMOR divino riflesso col nome ROMA nel lago di luce (da M. Fagiolo, *Visione di Dante*, 2022).