

3.2. Il caso del Danteum

Passiamo al **Danteum**, progetto elaborato da Terragni nel 1938. Non è semplicemente un edificio dedicato a Dante, come il titolo lascerebbe intuire. È il tentativo di tradurre in architettura la *Divina Commedia*, tentativo che, secondo Schumacher¹⁴, portò Terragni a un'identificazione ossessiva con Dante.

Il caso del *Danteum* viene dunque trattato perché costituisce, per dirla con i termini di Genette, un esempio di titolo *incitatore* (trovato prima del progetto e che perciò ne ha guidato l'evoluzione).

L'idea del *Danteum* non era stata di Terragni, ma di Rino Valdameri, avvocato milanese e presidente della società dantesca italiana. Questi, nel 1938, aveva proposto a Mussolini la realizzazione di un tempio che celebrasse il "massimo poeta degli italiani" e diffondesse la cultura dantesca nel mondo. L'edificio avrebbe dovuto essere pronto per l'Esposizione del 1942, ma non fu realizzato per il sopraggiungere della guerra. È opportuno chiarire che gli scopi per cui si celebrava Dante non erano puramente culturali, ma anche e forse soprattutto politici. Il Medioevo non era un periodo amato dai fascisti, Dante si salvò a causa della sua profezia imperiale che si prestava benissimo alle ambizioni del Duce.

In effetti Terragni che doveva già conoscere abbastanza bene la *Commedia*, si lasciò prendere moltissimo dal progetto. Prova ne è la sua relazione sul *Danteum*, in cui racconta esattamente i ragionamenti che ha fatto e gli effetti che si proponeva di ottenere.

Il *Danteum* non è dunque un semplice titolo-dedica, ma è un titolo strettamente legato al progetto e che del progetto descrive, o comunque suggerisce, il significato (riproporre il viaggio dantesco con un'architettura) e in qualche modo anche la forma, perché Terragni, come vedremo, cercava anche una coincidenza numerica e formale con la *Commedia*. La sua intenzione era quella di *creare un fatto plastico di valore assoluto vincolato spiritualmente ai criteri della composizione dantesca*.¹⁵

Possiamo dire che qui la funzione descrittiva del titolo agisce sia attraverso il *tema* (riproporre il viaggio dantesco), sia attraverso il *rema* (forma strutturata su quella della *Divina Commedia*).

Al progetto parteciparono anche Sironi, con il compito di creare bassorilievi per i prospetti e Massimo Bontempelli, probabilmente una fonte importante per le idee di Terragni sul rapporto tra letteratura e architettura.

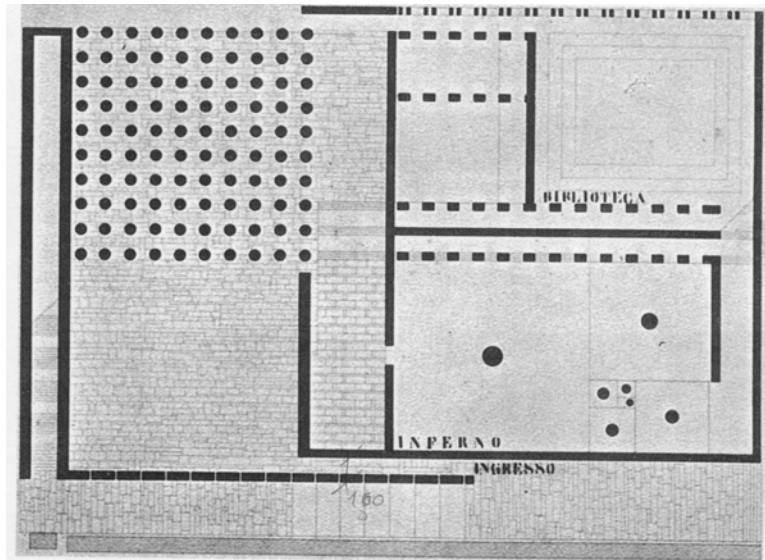
Per il *Danteum* era stata stabilita fin dall'inizio anche l'area: all'incrocio tra via dell'Impero (ora via dei Fori Imperiali) e via Cavour. La scelta non era casuale. Su via Cavour sorge la torre dei Conti, simbolo del Medioevo e di Dante. Su via dell'Impero sta la basilica di Massenzio, prestigioso simbolo dell'antica Roma. Appunto in mezzo ai due monumenti si estende l'area del *Danteum*, che è sostanzialmente un quadrilatero irregolare, mentre l'edificio, come vedremo, era pensato rigidamente rettangolare.

A questo punto cerchiamo di capire in che senso il *Danteum* riproduce la *Divina Commedia* e poi perché Schumacher parla di identificazione di Terragni con Dante.

La pianta dell'edificio è generata da due figure: un rettangolo aureo (il cui lato maggiore è uguale al lato minore della basilica di Massenzio) e due quadrati la cui parziale sovrapposizione crea l'accesso all'edificio.

¹⁴ Thomas L. Schumacher, *Terragni e il Danteum*, Officina Edizioni, Roma 1983. Schumacher chiarisce fin dall'inizio della sua trattazione che, benché il *Danteum* fosse stato affidato a Terragni e Lingeri, la concezione dell'opera è da attribuirsi interamente a Terragni.

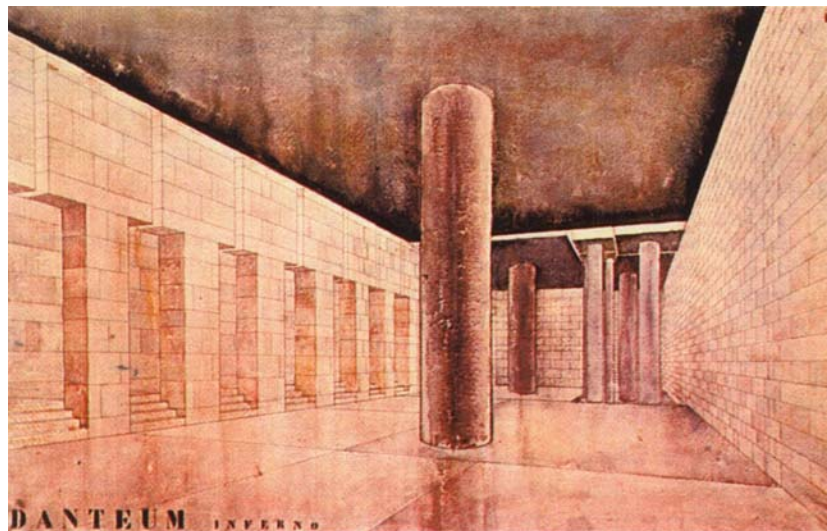
¹⁵ Giuseppe Terragni, *Relazione sul Danteum*, manoscritto del 1938, cit. in T. Schumacher, op. cit. Il testo di Schumacher riporta integralmente in appendice la relazione di Terragni.



22. Terragni, *Danteum*, pianta a quotam. 1,60.

Terragni voleva *un rettangolo particolare che improntasse per felice rapporto delle sue dimensioni la intera costruzione del Monumento [...]*.¹⁶ Dalla scomposizione di questo rettangolo doveva derivare la pianta dell'intero edificio.

Vediamo allora che cosa si incontra in sequenza: il primo elemento che vediamo è un muro a sé stante, disposto parallelamente alla facciata che dà su via dell'Impero e su cui è un lungo fregio. *Questo muro fa da schermo al fabbricato, delimita una strada interna in leggero dislivello che raggiunge l'ingresso e lascia libera visuale del Colosseo a chi*



23. Terragni, *Danteum*, sala dell'Inferno.

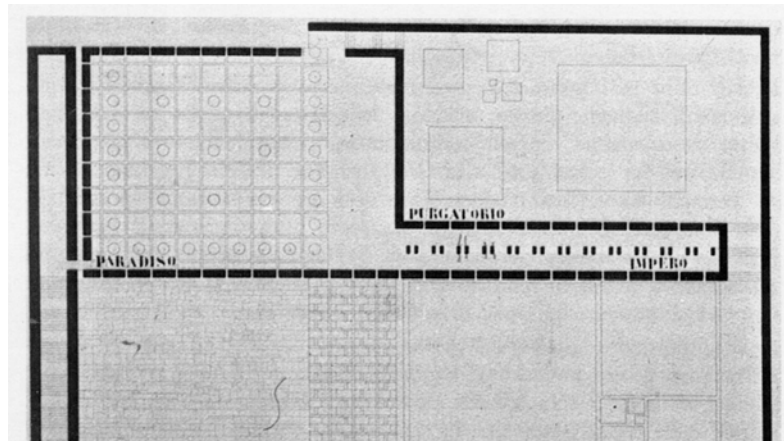
arriva da piazza Venezia [...].¹⁷ Il muro doveva rappresentare una sorta di immensa lavagna, una lapide monumentale intessuta di cento blocchi marmorei, come cento sono i canti della Divina Commedia (3 cantiche di 33 canti più un cantico di introduzione); ognuno di questi blocchi doveva avere misure proporzionate al numero delle terzine di

¹⁶ Ibidem, p. 135.

¹⁷ Ibidem, p. 139.

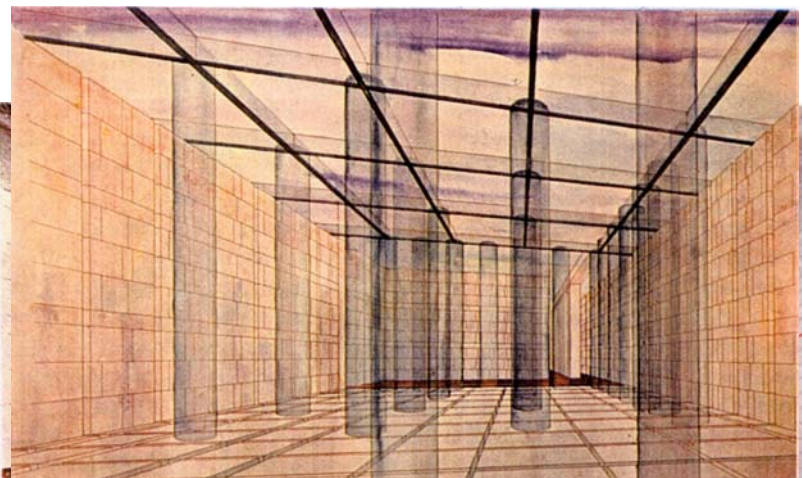
ciascun canto. Inoltre quelle terzine che contengono riferimenti o allegorie dell'Impero, dovevano essere scolpite sul blocco corrispondente al canto dal quale derivavano. Passare attraverso la zona di slittamento dei due quadrati era un'azione che Terragni paragonava a un'analogia azione descritta nella Divina Commedia: *L'ingresso... può anche corrispondere alla giustificazione dantesca "non so ben come v'entrai" [...]*.¹⁸

¹⁸ Ibidem, p. 138.



24. Terragni, *Danteum*, pianta a quota m. 6.

Quello che troviamo una volta superato questo stretto passaggio, sono tre sale dedicate rispettivamente a Inferno, Purgatorio e Paradiso, più una corte che sembrerebbe estranea allo schema dantesco. Terragni spiega che il cortile è *volutamente sprecato nella superiore economia di un organismo architettonico e si potrà parlare di un riferimento alla vita di Dante fino al trentacinquesimo anno di età trascorsa in errore e in peccato e quindi “perduta” per il bilancio morale e filosofico dell’esistenza del poeta [...]*.¹⁹

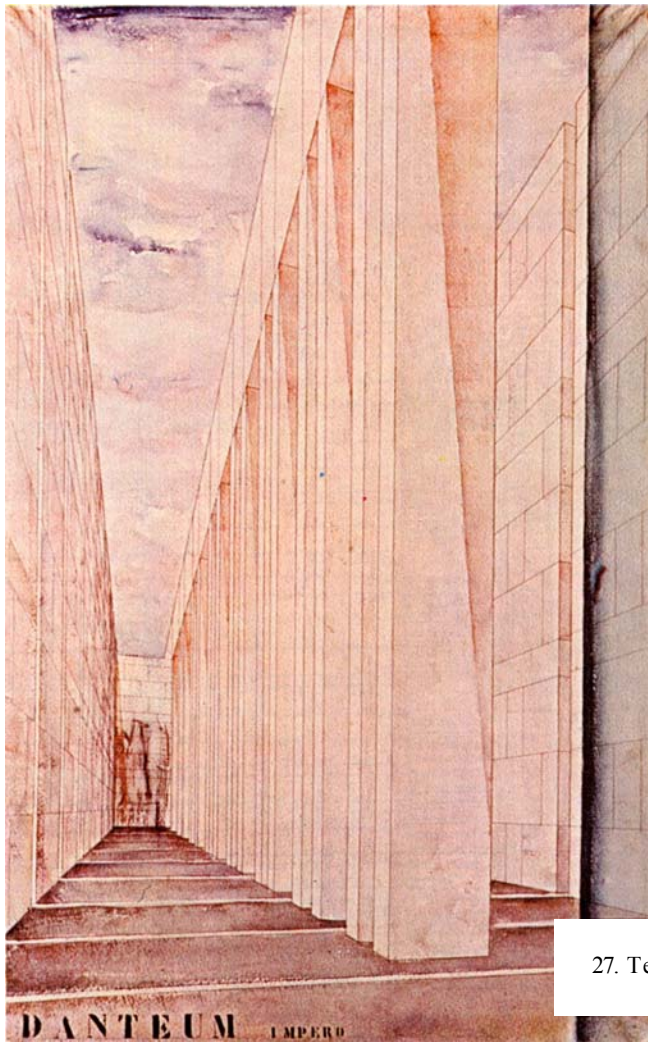


25. Terragni, *Danteum*, sala del Purgatorio.



Attraversata la corte, il visitatore si trova in una “selva” di cento colonne, che rappresenta la selva in cui si trova Dante prima di entrare all’Inferno. Da qui, passando per un corridoio e salendo pochi gradini, si può raggiungere la prima delle due sole porte esistenti nell’intero edificio (l’altra si trova alla fine della sequenza), ovvero la porta della sala dell’Inferno, preceduta da cinque statue marmoree che rappresentano dannati

¹⁹ Ibidem.



27. Terragni, *Danteum*, sala del Paradiso.

in agonia. Così dice Terragni nella relazione: *Il riferimento spirituale e la dipendenza diretta dalla I Cantica del Poema deve essere espresso da alcuni segni imponderabili, da un'atmosfera che suggerisce al visitatore e sembra gravare anche fisicamente sulla sua mortale persona e lo commuove così come il "viaggio" commosse Dante [...].*²⁰ Tale stato d'animo, osserva Terragni, è già difficile a descriversi con l'ausilio della parola, ma ancora di più con i mezzi dell'architettura. Il rischio è quello di ottenere un risultato deludente, assolutamente lontano dal "dramma" che si vorrebbe suscitare. Bisogna evitare di seguire pedissequamente il testo dantesco e porsi il problema con la sensibilità e la preparazione

dell'architetto. Quello che si può fare allora è giocare sulle equilibrate proporzioni dei muri,

delle sale, dei soffitti, delle scale, utilizzare i mutevoli effetti della luce che penetri dall'alto, con lo scopo di suggerire, a chi percorra questi spazi, una sensazione di *isolamento contemplativo, di astrazione dal mondo esterno.*

La sala dell'Inferno, *greve e discretamente illuminata da fenditure del soffitto*, dovrà far immergere il visitatore, fin dal suo primo contatto, in *un'atmosfera spirituale di stupore.*

La pianta rettangolare viene scomposta in una serie di quadrati di dimensioni via via decrescenti, applicando la legge armonica del rettangolo aureo. La scomposizione potrebbe, avverte Terragni, continuare all'infinito, ma si ferma al 7° quadrato. Al centro di ogni quadrato si colloca una colonna, cosicché ci sono *7 colonne monolitiche che portano ciascuna una parte del soffitto di pietra scomposto in 7 blocchi.*²¹ Esse hanno spessori proporzionali al peso che sopportano e sembrerebbero disposte in maniera disordinata e invece, unendo i centri dei quadrati, si ottiene una spirale. Il soffitto era pensato per suggerire la sensazione dell'incombente, del vuoto formatosi sotto la crosta terrestre dopo lo sconvolgimento tellurico causato dalla morte di Lucifero. [...] *Questo soffitto fratturato e il pavimento pure scomposto in riquadri digradanti, la scarsa luce che filtra attraverso le fenditure dei blocchi di copertura daranno quella sensazione di*

²⁰ Ibidem, p. 137.

²¹ Ibidem, n. 142

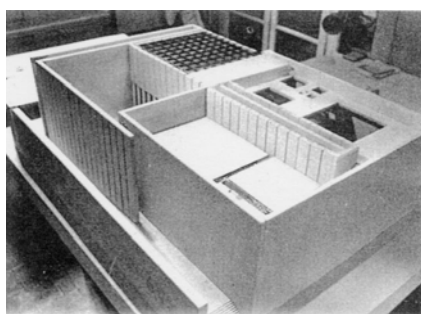
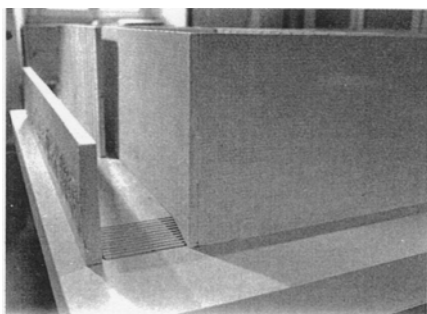
*catastrofe di pena e di inutile aspirazione verso il sole e la luce che tante volte ritroviamo negli accorati discorsi dei peccatori interrogati da Dante.*²²

Da un angolo di questa prima sala, salendo una rampa lunga e ripida, si arriva nella seconda, quella del Purgatorio. La sala, quanto a dimensioni e forma, è uguale a quella dell'Inferno, cambia però l'atmosfera. Terragni cerca di tradurre la struttura dantesca in immagini astratte e vuole soprattutto evidenziare il contrasto tra il 'vuoto' del baratro infernale e il 'pieno' della montagna del Purgatorio. Così decide di realizzare la sala della seconda cantica sostanzialmente analoga alla precedente, quindi anch'essa con una suddivisione in sette quadrati, ma rovesciata nella direzione. *La "costruzione" morale del Purgatorio è incomparabilmente più semplice di quella dell'Inferno e la Sala ad esso destinata è pertanto assai più sgombra e aperta della precedente. Nella seconda Cantica, l'espiazione con pentimento del peccato, dà modo al Divino Poeta di rappresentare peccatori, scene ed allegorie con umanità e più volte con dolcezza [...].*²³

Per suggerire questa sensazione di dolcezza, si farà in modo che da ampie aperture del soffitto irrompa un'abbondante luce; il visitatore volgendo il suo sguardo verso il cielo, sebbene questo cielo non sia ancora completamente libero, ma "diaframmato dal geometrico", non potrà fare a meno di provare una salutare sensazione di sollievo.

La relazione di Terragni si interrompe alla descrizione del Purgatorio, ma non il progetto che prevedeva la sala del Paradiso e dell'Impero.

Per accedere alla sala del Paradiso, il visitatore deve uscire da un angolo del Purgatorio



e salire una scala di nove gradini, raggruppati a tre a tre, collocata nella zona di slittamento dei due quadrati dello schema di base. La scala è ancora più stretta del passaggio precedente, in pratica è larga quanto l'ingresso all'edificio, forse perché sta a significare la difficoltà che l'anima incontra nell'ascendere al Paradiso. Questa, delle tre sale, subisce il massimo della disintegrazione, poiché si vuole ribadire che qui la materialità non ha più alcuna importanza. Il visitatore entra prima in un'anticamera, così come nella *Commedia*, prima di accedere alla terza Cantica vera e propria, troviamo il Proemio. Da questa anticamera si può passare o alla sala del Paradiso o a quella dell'Impero. In ogni caso dall'anticamera si percepisce benissimo la struttura del Paradiso: *trentatré colonne di vetro sorreggono un telaio trasparente aperto verso il cielo, circondato da muri che sono ulteriormente decomposti secondo la medesima griglia, con vetrate tra i blocchi sorretti dalle sottostanti colonne. È come se l'intera sala si librasse nel vuoto.*²⁴

Anche qui troviamo lo schema del rettangolo aureo; il quadrato estratto da esso descrive il Paradiso vero e proprio e corrisponde alla griglia di colonne e alle travi trasparenti, che incorniciano la visione del cielo. Il visitatore attraverso Inferno, Purgatorio e

²² Ibidem, p. 143.

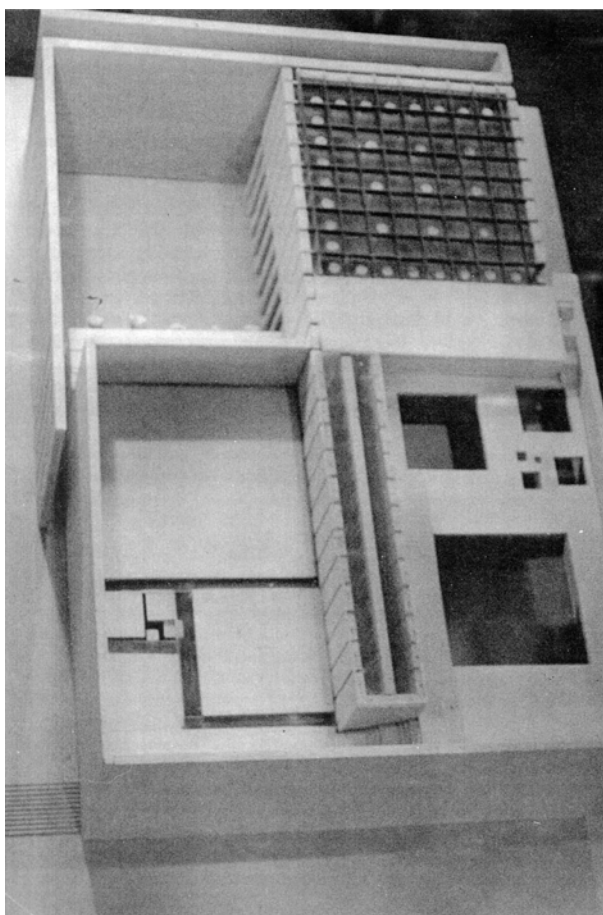
²³ Ibidem, p. 144.

²⁴ T. Schumacher, op. cit., p. 41.

Paradiso è dunque progressivamente passato da un ambiente cupo, a uno diaframmato, a uno aperto seguendo uno schema in ascesa attraverso zone sempre più sacrali.

Si deve osservare come la colonna rifletta la numerologia della commedia: i cento canti dell'opera completa, i trentatré canti del Paradiso e le sette sezioni dell'Inferno. Ma il percorso non è ancora terminato: si conclude infatti con la sala dedicata al nuovo Impero Romano, che Terragni definisce il nocciolo dell'organismo costruttivo. L'interdipendenza del Paradiso e della Sala dell'Impero sta a simboleggiare l'interdipendenza tra Chiesa e Impero, i cui poteri, se pur separati, sarebbero derivati, secondo Dante, direttamente da Dio. Del resto Terragni dice chiaramente che *L'Impero Universale e Romano quale fu intravisto e preconizzato da Dante è lo scopo ultimo e l'unico rimedio per salvare dal disordine e dalla corruzione l'umanità e la Chiesa.*²⁵

La parete terminale della sala dedicata all'impero è decorata con l'immagine di un'aquila. È una diretta allusione alla trasformazione della lettera M in aquila, così come la vediamo nel canto XVIII del Paradiso: l'aquila, simbolo della giustizia imperiale,



30. Terragni, *Danteum*, modello visto dall'alto.

poeta. Schumacher vede uno stretto rapporto tra la relazione di Terragni e l'epistola di Dante a Cangrande della Scala. Nella lettera, oltre a ringraziare per l'ospitalità e a offrire il *Paradiso* al signore, Dante dava anche una spiegazione del poema, affinché non sfuggissero i molti significati che un testo del genere aveva. Ebbene la relazione di

appare come una metamorfosi dell'ultima lettera della frase: "Diligite justitiam qui judicatis terram". La corrispondenza più diretta sta nell'allusione di Dante all'annullamento del potere temporale del Papato e alla presa di potere dell'imperatore. L'immagine è resa in modo simile alla versione dantesca e si colloca sul disegno quasi come un ripensamento, un'aggiunta ai rilievi di Sironi che avrebbero decorato la facciata. La lettera M sta naturalmente anche per Mussolini, il che avrebbe senz'altro reso l'edificio più gradito ai gerarchi.

Uscendo dal Paradiso attraverso quella che è la seconda e ultima porta presente in tutto l'edificio, si compie la discesa finale, racchiusa tra due muri, che ci riporterà al livello strada e si chiude così il circuito.

L'identificazione ossessiva di Terragni con Dante è provata, secondo Schumacher, proprio dalla relazione sul *Danteum*, specchio dello stile del

²⁵ Terragni, *Relazione*, cit., p. 139.

Terragni è un documento esattamente dello stesso genere, quindi rappresenta in questo senso l'epistola di Terragni a Mussolini. Il desiderio ossessivo dell'architetto, era, dice Schumacher, quello di trovare quante più corrispondenze possibili tra l'opera e il pensiero di Dante e quanto andava facendo lui stesso con il *Danteum*. Ad esempio Terragni riprende la distinzione tra forma e contenuto fatta da Dante; sostiene di aver realizzato i concetti di unità e trinità (che sappiamo essere fondamentali in Dante) con l'adozione del rettangolo aureo: "uno è il rettangolo, tre sono i segmenti che determinano il rapporto aureo".²⁶

Il fatto che Terragni cominci il suo lavoro di progettazione partendo da una forma data (il rettangolo aureo), è secondo Schumacher, un'interpretazione dell'affermazione dantesca: "ogni essenza all'infuori della prima, è causata".²⁷ Creare un numero infinito di quadrati e rettangoli scomponendo il rettangolo aureo, in modo da ottenere una forma a spirale, era un'operazione che per Terragni aveva un importante significato dantesco, poiché realizzava il concetto dell'infinito. Del resto il motivo della spirale, usato per comporre gli spazi dell'inferno e del purgatorio, non è che la proiezione in piano delle forme a imbuto e coniche dei mondi danteschi. Il carattere di progressione o passeggiata nel Paradiso si riflette nel progetto del *Danteum*: Dante spiegava: *la narrazione verterà sull'ascensione progressiva di cielo in cielo*.²⁸ E Terragni spiega: *Un tempio tripartito in sale che poste a quote diverse stabiliscono un percorso ascendente*. Segue la frase chiave per l'applicazione delle idee dantesche: *sale...che costruite in modo diverso si integrano a vicenda preparando gradualmente il visitatore ad una sublimazione della materia e della luce*.²⁹ Indubbiamente, osserva Schumacher, una frase molto dantesca.

La relazione sul *Danteum* è un documento importante, non solo perché spiega il processo seguito da Terragni, ma anche perché viene affrontato il problema specifico del rapporto tra l'opera letteraria e l'opera architettonica: *Monumento Architettonico e Opera Letteraria possono aderire in uno schema unico senza perdere in questa unione nessuna delle loro prerogative qualora ciascuno dei due fatti spirituali abbia una costruzione e una legge armonica che possano confrontarsi e legarsi in relazione geometrica e matematica di parallelismo e subordinazione. Nel nostro caso l'espressione Architettonica poteva aderire all'Opera Letteraria solo attraverso un esame della mirabile struttura del Divino Poema fedelissimo a un criterio di ripartizione e d'interpretazione di alcuni numeri simbolici 1, 3, 7, 10, e le loro combinazioni che per ulteriore selezione possono sintetizzarsi nell'1 e 3 (unità e trinità)*.³⁰

Schumacher osserva che la propensione di Terragni a collegare architettura e letteratura, fin quasi al punto di confonderle era probabilmente dovuta alla sua amicizia con Massimo Bontempelli. Direttore della rivista "Quadrante", che si dedicava ai più diversi campi culturali, Bontempelli aveva contatti con esponenti delle arti letterarie, plastiche, teatrali e di conseguenza era interessato a contaminazioni tra vari campi. In particolare era interessato all'architettura come forma di linguaggio.

Al di là delle idee di Bontempelli, quello che può essere successo, secondo Schumacher, è che Terragni avesse fatto sua l'idea della trasferibilità di concetti tra i due campi e si fosse convinto che pure l'architetto poteva emulare lo scrittore e creare, in una composizione architettonica, miti e personaggi. Per Terragni quindi le forme sono desiderabili in quanto comunicative, in quanto capaci di esprimere un contenuto. *Così, mentre Bontempelli proponeva l'adozione di modi architettonici di pensiero, Terragni,*

²⁶ Ibidem, p. 136.

²⁷ Dante, "Epistola a Cangrande", cit. in Schumacher, cit., p. 123.

²⁸ Ibidem, p. 120.

²⁹ Terragni, *Relazione*, cit., p. 142.

³⁰ Ibidem, p. 135.

con la sua abilità di portare fino alle ultime conseguenze l'idea di corrispondenza, adottava con disinvoltura il tema letterario come programma o contenuto del *Danteum*, cioè come materia della sua composizione. Il che per l'avanguardia degli anni '30 era un gesto piuttosto rivoluzionario.³¹ L'interesse per i testi letterari, doveva manifestarsi solo più tardi, negli anni '70 in concomitanza con l'interesse dei semiologi per l'architettura del testo. Ancora nel 1968, Argan criticava aspramente il *Danteum* ritenendolo un errore madornale: *l'idea di far coincidere la distribuzione planimetrica di un edificio con la struttura di un poema è quasi comica, ma non più di quella di esprimere architettonicamente la vittoria, la patria, la perennità dell'impero.*³² Osserva Schumacher che qualunque critico moderno, Argan compreso, non troverebbe per niente strano che gli antichi romani volessero esprimere la longevità dell'Impero con la loro architettura. Tra l'altro la *Commedia* si prestava ad una trasposizione dal momento che descrive una delle più elaborate passeggiate architettoniche di tutta la letteratura. Costruire un *Danteum* così come Terragni lo intendeva, cioè molto più che un semplice museo dantesco, non sarebbe stato più scandaloso, che ricavare un film (buono) dal poema. La trasposizione di concetti da un medium a un altro doveva essere molto importante per Terragni a giudicare da quanto ne parla nella relazione. Secondo Schumacher questo interesse potrebbe indicare che Terragni cercava una scappatoia e dai rigori funzionalisti dello Stile Internazionale e dal servilismo dei piacentiniani. Ma forse la spiegazione è anche in quanto aveva scritto lo stesso Terragni nel 1931: *Gli elementi costruttivi sono la base, l'alfabeto col quale un architetto può comporre più o meno armonicamente. L'architettura non è costruzione e neppure soddisfazione di bisogni di ordine materiale; è qualcosa di più; è la forza che disciplina queste doti costruttive ed utilitarie ad un fine di valore estetico ben più alto. Quando si sarà raggiunta quella "armonia" di proporzioni che induca l'animo dell'osservatore a sostare in una contemplazione, o in una commozione, solo allora allo schema costruttivo si sarà sovrapposta un'opera di architettura.*³³

³¹ Schumacher, op. cit., p. 115.

³² Argan, intervento in "L'architettura" n. 163, cit. in Schumacher, cit., p. 115.

³³ Citazione non specificata fatta da Giorgio Ciucci nell'introduzione a T. Schumacher, op. cit., p. 13.