

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Martínez Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n.2

Ibrido

novembre 2022

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione.

ARTICOLI

Francesco Pigozzo, Daniela Martinelli - Médiatisations de l'inconscient et écritures de l'expérience: six «monographies» de la pédagogie institutionnelle entre analyse littéraire et hypothèses épistémologiques.

Nicola Tallarini – Risvolti e quarte di copertina per le collane d'autore: un genere ibrido tra editoria e letteratura.

Lucia Pasini – *Hello, World*. Musica a programma per il terzo millennio.

Giovanni Favata – Altre lingue nell'italiano scritto di studenti universitari stranieri: il ruolo del repertorio linguistico.

Bénédicte Van Gysel – Typologie des textes à traduire : l'éclairage de l'hybridité.

Benedetta Bartolini – Le caractère hybride de *Psyché*: une collaboration au service d'un spectacle «sans égal».

Ilaria Ottria – Paolo Barbieri illustra Dante. Ibridismo e tessere ovidiane in *Inferno* XXIV-XXV.

Greta Gribaudo – Ibridare le parole e le immagini con le forme del mondo. Il gioco di Italo Calvino col labile confine tra mondo-scritto e non-scritto.

Simone Bacci – Ibridazione e ridondanza. L'effetto stroboscopico di Saviano.

Marie Cécile Bouguia Fodjo - Hybridation culturelle et transmutations identitaires dans *L'Africain* de Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Marco Ottaiano - Derive digitali, distopie iperreali e ibridazioni narrative in *Kentukis* di Samanta Schweblin.

Mauro Distefano – Ibridazioni artistiche: il caso de *Le lune di Hvar* di Lalla Romano.

Francesco Patrucco – Il mito del trickster: una figura ibrida e le sue trasposizioni eterogenee.

RECENSIONI

Céline Powell – Le dialogue entre la norme et l'hybridité dans la littérature italienne (BARBARA KUHN, DIETRICH SCHOLLER (éds.), *Italienische Literatur im Spannungsfeld von Norm und Hybridität: Übergänge – Graduierungen – Aushandlungen*, Peter Lang, 2021).

Fabrice De Poli – LibRidinose permutazioni: esercizio di riscrittura pascoliana (LUCA CHITI, *Canti di Castellaccio. Philologica pascoliana*, I Quaderni dell'Oplepo, n.13, 2022).

Florjer Gjepali – Nell'esperienza estetica: corpo e disposizione (EDWARD SLOPEK, *Bodies of Art: The Shaping of Aesthetic Experience*, Quodlibet, 2021).

Paolo Barbieri illustra Dante. Ibridismo e tessere ovidiane in *Inferno* XXIV-XXV

Ilaria OTTRIA

Scuola Normale Superiore, Pisa

Abstract:

This article deals with the illustrated edition of Dante Alighieri's *Inferno* made by Paolo Barbieri (2021). In particular, we will consider the images relating to a couple of *canti* (XXIV-XXV), where the poet describes fraudulent thieves' metamorphosis into serpents. Hence, the topic of hybridism plays a fundamental role. In this *bolgia* of Hell, all the sinners alternate between their original human shape and the shapes of many different kinds of serpents. The analysis of Barbieri's book will shed light on the close relationship between the poetic text and the images devoted to the seventh *bolgia* and on Dante's recovery and rewriting of ancient sources, especially Ovid's *Metamorphoses*, to understand his particular use of the concept of metamorphosis as a symbol of divine punishment.

Keywords:

Dante Alighieri, hybridism, *Inferno*, metamorphosis, Paolo Barbieri

1. Introduzione

Nella letteratura di ogni tempo il rapporto tra testo e immagine si esplica mediante forme sempre nuove, spesso determinate da consistenti mutamenti storico-culturali e dalla conseguente evoluzione dei gusti del pubblico. Se è vero, infatti, che corredare un'opera letteraria di apparati figurativi che ne sappiano esprimere i contenuti con chiarezza ed efficacia rappresenta una sfida complessa per gli artisti di ogni epoca, è un dato altrettanto certo che la messa a punto di nuove tecniche e l'affinamento di quelle già esistenti hanno consentito in età contemporanea la creazione di originali vesti grafiche, da cui i testi antichi e moderni risultano notevolmente arricchiti e valorizzati. Queste opere ibride per loro stessa natura, sfogliando le quali si è chiamati a seguire un doppio binario d'indagine (testuale e visivo), sono perciò contraddistinte dalla feconda interazione tra mezzi espressivi diversi, e richiedono la collaborazione attiva dei lettori, che finiscono per trasformarsi in osservatori attenti e partecipi. Oggi più che mai, dunque, sorge spontanea la riflessione sulla natura dei prodotti letterari frutto di tale interazione, e soprattutto sulla possibile esistenza di molteplici livelli di senso, generati dall'incrocio di differenti linguaggi.

Un caso di studio di notevole interesse è offerto dalla nuova edizione dell'*Inferno* di Dante illustrato da Paolo Barbieri (celebre artista e autore, artefice di molte opere a tema prevalentemente mitologico e fantastico realizzate in collaborazione con prestigiose case editrici), pubblicata da Sergio Bonelli nel 2021 in occasione del settecentenario della morte dell'illustre poeta (1321-2021). Tale edizione, che si iscrive nel solco delle numerose opere dedicate alla trasposizione in immagini della *Commedia*¹, a partire dalla famosissima sequenza di incisioni firmata da Gustave Doré nel XIX secolo², affianca ai disegni originali della prima versione, uscita nel 2012 presso Mondadori, una serie di nuove tavole utili a completare i canti non illustrati in precedenza. L'incontro di letteratura e arte emerge già dalla struttura materiale di questo libro cartonato che, essendo di dimensioni piuttosto ampie (22 x 30 cm) e contenendo 160 pagine a colori, esprime la sua forte vocazione artistica e ricorda come impostazione il catalogo di una mostra. Inoltre, ogni immagine legata a un episodio della prima cantica, «opera piena di poesia ma anche di violenza» (Barbieri, 2021²: 139), è accompagnata dalle terzine dantesche che l'hanno ispirata, e che corrispondono nella maggior parte dei casi a momenti di grande impatto emotivo vissuti dal *viator* nella prima parte del suo viaggio ultraterreno.

¹ La pratica di tradurre la *Commedia* in immagini visive ha dato origine a esiti quanto mai variegati, di cui sarebbe impossibile fornire qui un resoconto completo; per indicazioni generali rinvio pertanto alla risorsa online presente sul sito della Società Dantesca Italiana di Firenze, preziosa per qualsiasi ricerca bibliografica: <<http://dantesca.ntc.it/dnt-fo-catalog/pages/material-search.jsf>>. Per una ricostruzione sistematica delle varie tappe della ricezione artistica del poema sacro si legga l'imprescindibile volume di Battaglia Ricci (2018), che – come spiega l'autrice nell'*Introduzione* a p. XVI – focalizza l'attenzione sul rapporto che ogni singola opera d'arte intrattiene con il testo poetico, «documentando al contempo la feconda influenza esercitata dal testo dantesco sull'immaginario collettivo e la sua disponibilità alle più diverse forme di traduzione visiva o, come si tende a dire correntemente e con un eccesso di semplificazione concettuale, di “visualizzazione”». Sulle trasposizioni visive della *Commedia* si vedano anche Volkman (1898); Ciccia (2005); Steffenini (2007-2008). Specificamente dedicato a fumetti e vignette dal XIX al XXI secolo è Canova – Lombardo – Rigo (2021). Di grande interesse è pure Pasquini (2020), che delinea una sorta di suggestivo viaggio per alcune città italiane (Firenze, Roma, Padova, Ravenna e Venezia) alla ricerca di tutte quelle opere d'arte (affreschi, mosaici e sculture) che possono aver agito sull'immaginazione di Dante intento a comporre la *Commedia*, fornendogli suggestioni e spunti. Non mi sembra poi superfluo segnalare che nei giorni 23-24 giugno 2022 si è tenuto presso la Scuola Normale Superiore di Pisa il Convegno internazionale *Dante per figuras. La fortuna visiva delle opere dantesche dalle miniature al cinema* (direzione scientifica: Stefano Carrai; Giovanna Rizzarelli; organizzazione: Giulia Depoli; Chiara Portesine), volto ad analizzare sia le prime traduzioni iconiche della *Vita Nova* e della *Commedia* sia la loro fortuna visuale in un arco cronologico assai ampio, che giunge sino all'epoca contemporanea e comprende una pluralità di ambiti: dal fumetto al cinema, dal teatro alla danza.

² Si veda in proposito il recentissimo volume illustrato Doré (2021) che riproduce in forma integrale le 135 tavole firmate dall'artista, corredandole di alcune didascalie narrative che consentono al lettore di ripercorrere il viaggio dantesco tramite una migliore comprensione delle immagini. Meno celebre di quello di Gustave Doré, ma senz'altro degno di essere ricordato, è l'apparato figurativo dantesco realizzato negli anni 1825-1827 dal pittore e poeta inglese William Blake, per cui si ricorra a Bindman (2000).

Al fine di ideare questa singolare trasposizione in immagini dell'*Inferno*³, portata a termine con diverse tecniche, tra cui prevalgono i disegni a matita e le illustrazioni in digitale, Paolo Barbieri dichiara nella postfazione del libro di aver tratto spunto da innumerevoli fonti, creando schizzi preparatori e cercando di «mediare tra spettacolarità, violenza, mistero e poesia» (Barbieri, 2021²: 141)⁴. Egli precisa poi: «Per giungere a un equilibrio di questo tipo, ho dovuto scegliere tra varie idee iniziali che a volte non erano facili da tradurre in immagini»⁵. La suddetta combinazione di spettacolarità e violenza affiora soprattutto dalle immagini dedicate alle terribili metamorfosi dei ladri sacrileghi in serpenti, narrate nei canti XXIV-XXV dell'*Inferno*⁶. Come il presente contributo cercherà di mettere in luce, in questi due canti, intessuti di costanti richiami ai modelli classici (innanzitutto all'Ovidio delle *Metamorfosi*), riveste un ruolo chiave proprio il motivo dell'ibridismo (inteso come mescolanza eterogenea e disarmonica di più nature o sostanze), quello stesso ibridismo che traspare tanto dai versi danteschi della prima cantica quanto dalle relative illustrazioni del volume.

2. La bolgia dei ladri: metamorfosi e ibridismo tra parole e immagini

Il canto XXV dell'*Inferno*, pervaso da un'atmosfera di allucinante orrore, è ambientato nella settima bolgia dell'ottavo cerchio, in cui Dante e Virgilio si trovano già a partire dal

³ Come accade nel volume di Paolo Barbieri, l'attenzione degli artisti si è spesso concentrata su una delle tre cantiche del poema, oppure su un singolo episodio. Riguardo all'*Inferno* si ricordi almeno Alighieri (2018), in cui il testo è accompagnato dal commento di Franco Nembrini e dalle illustrazioni di Gabriele Dell'Otto. I volumi dedicati a *Purgatorio* e *Paradiso* sono usciti nel 2020 e nel 2021 presso Mondadori. Una galleria delle riproduzioni artistiche della vicenda del conte pisano Ugolino della Gherardesca, narrata in *Inf.* XXXIII, che sono state ideate in un arco temporale compreso fra il Cinque e l'Ottocento è offerta da Morachioli (2020).

⁴ Una recensione di tale libro, a cura di chi scrive, è consultabile sul sito della rivista *Fogli e Parole d'Arte* all'indirizzo <<https://www.foglidarte.it/fogli-freschi-di-stampa/856-dante-inferno-barbieri.html>>. Segnalo sin d'ora che i passi della *Commedia* riportati nel lavoro sono tratti da Alighieri (1994).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Gli studi si sono focalizzati sugli aspetti più significativi di questo dittico di canti (e specialmente del canto XXV), ovvero la sfida poetica agli autori antichi e la disamina del tessuto narrativo e dell'andamento stilistico dell'intero episodio. All'interno di una bibliografia veramente ampia, ricordo in questa sede alcuni lavori essenziali, a cui rinvio per ulteriori approfondimenti: Sanguineti (1961: 199-223); Mattalia (1962); Pagliaro (1965); Russo (1966); Paratore (1968: 250-280); Floriani (1972); Muresu (1990); Livraghi (2017); Livraghi, (2018). Alle valenze assunte dalle metamorfosi dei canti XXIV-XXV negli antichi commenti alla *Commedia* sono dedicati Colella (2015); Colella (2018). Cronologicamente datata, ma ineludibile è l'analisi del canto XXV di Momigliano (1916). Considerazioni preziose si trovano pure in Guthmüller (1997: 17-36) e nell'analisi del canto XXV, ad opera dello stesso Bodo Guthmüller, contenuta nel primo volume (*Inferno*) della *Lectura Dantis Turicensis*, curata da Georges Güntert e Michelangelo Picone e pubblicata da Franco Cesati (2000). Sul rapporto tra le pene dei ladri e certe immagini a mosaico della cupola del Battistero di San Giovanni a Firenze, che Dante conosceva sicuramente e da cui può aver tratto spunto, si veda Pasquini (2012).

canto precedente. Tale bolgia è occupata da una moltitudine di serpenti di ogni forma, colore e dimensione, in mezzo a cui corrono i dannati che, vulnerabili e privi di qualsiasi speranza di salvezza, hanno le mani legate dietro al dorso dalle serpi, simbolo delle insidie di cui fecero uso per portare a termine i loro furti e le loro frodi. Colpevoli di aver derubato il prossimo con l'inganno, questi peccatori sono ora privati del bene più intimo e prezioso, ossia la figura umana. L'empio pistoiese Vanni Fucci si tramuta in cenere dopo essere stato trafitto da un serpente e riprende forma in seguito (*Inf.* XXIV 97-120)⁷; altri, invece, si trasformano in serpenti e poi nuovamente in uomini, oppure danno vita a un essere mostruoso di tipo ibrido, metà uomo e metà rettile⁸. La settima bolgia appare dunque infestata da serpenti di ogni genere, più ancora della Libia, il cui deserto era noto per ospitare una grande quantità di rettili (*Inf.* XXIV 85-90: «Più non si vanti Libia con sua rena; / ché se chelidri, iaculi e faree / produce, e cencri con anfisibena, // né tante pestilenzie né sì ree / mostrò già mai con tutta l'Etìopia / né con ciò che di sopra al Mar Rosso è»). Nel corso di questa descrizione, Dante adotta come punto di riferimento i poeti latini Ovidio e Lucano, rievocando un passo delle *Metamorfosi* (IV 619-620) e uno del *Bellum Civile* (IX 708-726) ma, come è noto alla luce del rapporto che suole istituire con le sue molteplici fonti⁹, il suo intento non è di imitare, bensì

⁷ La trasformazione di Vanni Fucci è illustrata tramite una similitudine con la fenice (*Inf.* XXIV 106-111), modellata su un passo ovidiano (*Met.* xv 391-407). Come spiega Ledda (2008), in questo episodio l'uso del linguaggio ovidiano si integra con un'allusione al tema cristiano della resurrezione, in quanto la fenice è sempre interpretata nei bestiari allegorici cristiani come figura di Cristo risorto dopo la morte, e del cristiano destinato a resuscitare alla vita eterna. Come Vanni Fucci, a cui piacque «vita bestial [...] e non umana» (*Inf.* XXIV 124) e che rappresenta una specie di «parodica fenice infernale», tutti i ladri dell'*Inferno* dantesco muoiono e rinascono senza alcuna speranza di salvezza; la loro metamorfosi è quindi priva di connotazioni salvifiche, a differenza della fenice cristiana che – scrive sempre Giuseppe Ledda nell'articolo citato – «rinascere una volta per tutte alla vita eterna». Sul significato di questa similitudine nella prima cantica, cfr. Besca (2010); Ledda (2019: 112-120, cap. *Una fenice infernale*). In merito al richiamo alla fenice, oltre all'influsso ovidiano, non sono da trascurare i rapporti della *Commedia* con le fonti enciclopediche, in primo luogo il *Tresor* di Brunetto Latini (VI 26); si legga la voce *fenice* nell'*ED* Padoan (1970), nonché Basile (2004); Zambon – Grossato (2004).

⁸ Poiché il furto commesso con l'ausilio della frode è ritenuto particolarmente grave da Dante, egli dà origine a una delle pene più crudeli dell'ottavo cerchio: la trasformazione in serpente, l'animale più spregevole del creato, simbolo di astuzia e corruzione. Si ricordi Agost. *Super Gen. ad litt.* lib. XI, capp. 28-29: «Serpens dictus est prudentissimus vel callidissimus, propter astutiam diaboli, qui in illo agebat dolum; sicut dicitur prudens vel astuta lingua, quam prudens vel astutus movet ad aliquid prudenter vel astute suadendum». Già Tommaso d'Aquino identificava nel furto, ovvero nella sottrazione dei beni altrui («res aliena»), una delle azioni più pericolose per il mantenimento della società civile, come si desume da *Summa Theologiae* II q. 66 a. 6: «Per furtum autem homo infert nocumentum proximo in suis rebus; et si passim homines sibi invicem furarentur, periret humana societas. Unde furtum, tanquam contrarium caritati, est peccatum mortale». I ladri, infatti, violano radicalmente le leggi della natura umana, dato che privano il prossimo di ciò che è stato assegnato da Dio. Tale violazione trova riscontro nella loro pena che – spiega Paratore (1968: 264) – «rispecchia più da vicino, con uno sconcertante contrappasso, il carattere essenzialmente sovvertitore del loro peccato».

⁹ Battaglia Ricci (2018: XVIII) definisce infatti la *Commedia* «un'opera irriducibile ai canoni letterari anche a causa della straordinaria operazione di contaminazione tra generi messa in atto dal suo autore e da lui esplicitata proprio sulla "soglia" del libro, dove si intrecciano echi di testi appartenenti a opere e generi estremamente diversificati – dall'epica classica alla scrittura sacra passando attraverso la produzione letteraria a lui più vicina».

di superare quegli illustri modelli latini¹⁰. Tale superiorità non si deve intendere soltanto in relazione alle capacità narrative dimostrate dal poeta, ma anche e soprattutto in rapporto all'oggetto della sua narrazione. La moltitudine di serpenti della settima bolgia viene infatti presentata nel canto xxiv dell'*Inferno* come di gran lunga più numerosa e crudele dei rettili della Libia, dell'Etiopia e dell'Arabia, regioni tradizionalmente citate dagli antichi¹¹. Già nella prima parte dell'episodio Dante sottolinea pertanto la sua ineguagliabile bravura, che è essenzialmente abilità inventiva e figurativa, e questa bravura sarà messa ulteriormente in risalto nel canto xxv, incentrato sul tema della metamorfosi.

Tale abilità inventiva e figurativa è perfettamente restituita dall'immagine di Barbieri, associata ai vv. 79-96 del xxiv canto. In uno scenario rosso vivo, che richiama idealmente le fiamme infernali (si rammenti *Inf.* XVIII 1-3: «Luogo è in inferno detto Malebolge, / tutto di pietra di color ferrigno, / come la cerchia che dintorno il volge»)¹², i dannati sono còlti dall'artista in varie posture; tutti, comunque, hanno gli arti superiori e inferiori irrimediabilmente avvinti da un groviglio di serpenti, che somigliano a funi di colore scuro, sottili, ma molto resistenti. Mentre i miseri dannati (uomini e donne completamente nudi, quindi privi di qualsivoglia forma di difesa) cercano invano di divincolarsi, dalle loro bocche spalancate fuoriesce un acuto grido di dolore. Si noti l'esatta corrispondenza tra l'immagine e i relativi versi (*Inf.* xxiv 91-96: «Tra questa cruda e tristissima copia / corrëan genti nude e spaventate, / senza sperar pertugio o elitropia: // con serpi le man dietro avean legate; / quelle ficcavan per le ren la coda / e 'l capo, ed eran dinanzi aggroppate»).

¹⁰ Cfr. Carrai (2012: xx): «L'emulazione è ostentata anche nel recupero antiquario di certo lessico tecnico com'è la nomenclatura dei rettili (24, 85-90: [...]) desunta puntualmente dal modello lucaneo (*Phars.* 9: 711 "chelydri", 712 "cenchris", 719 "amphisbaena", 720 "iaculi", 721 "pharias" attestato in vari manoscritti in alternativa a "parias")». Questi nomi esotici, strani e paurosi, materializzano nella fantasia del lettore l'immagine terrificante della settima bolgia, popolata da una «cruda e tristissima copia» (*Inf.* xxiv 91) di rettili.

¹¹ Tali regioni corrispondono ai tre deserti che circondano l'Egitto: il libico a ovest, l'etiopico a sud e l'arabico a est. Come nel caso dei serpenti, anche quelli dei deserti sono nomi favolosi, il cui scopo è suscitare nella mente del lettore l'idea di luoghi lontani e quasi sconosciuti, pieni di mortali pericoli. Per il loro forte valore evocativo Anna Maria Chiavacci Leonardi accosta a questi i nomi dei fiumi (Danubio, Don) citati da Dante per descrivere l'incredibile durezza della ghiaccia del Cocito (*Inf.* xxxii 25-28: «Non fece al corso suo sì grosso velo / di verno la Danoia in Osterlicchi, / né Tanai là sotto 'l freddo cielo, / com'era quivi»); cfr. Alighieri (1991: 717-718).

¹² Su Malebolge, e in particolare sulla settima bolgia, si vedano almeno Sanguineti (1961); Muresu (1990); Barolini (2003); Rebuffat (2013).



Figura 1

Evidenziando come l'intera descrizione della bolgia rifletta una mancanza di stabilità e sicurezza, nonché una drammatica disgregazione delle forme, Piero Floriani afferma:

Il destino di questi dannati non è dunque, come accade di solito, la ripetizione eterna del medesimo tormento, con ciò che ne deriva di stabilità figurativa e psicologica e di fermezza giudiziaria nel contrappasso agli occhi del viaggiatore; ognuno è invece destinato ad una perenne sospensione al di fuori della "forma", nel terrore di perdere l'esterno connotato umano: la pena è quella di mutare e trasmutare, non quella di subire una particolare, ripetuta mutazione. (Floriani, 1972: 326)

La legge del contrappasso si applica in modo particolare a queste anime infernali che, a differenza delle altre, sottoposte sempre alla stessa pena, sono in preda a un'instabilità perenne. Fenomeni affini sono al centro del canto xxv, nel quale Dante e Virgilio assistono con grande meraviglia all'incontro fra due dannati, l'uno (Agnolo Brunelleschi) dall'aspetto ancora umano, l'altro (Cianfa Donati) già diventato serpe (vv. 46-69). Dopo essersi fusi insieme come cera, essi creano un'immagine deforme da cui è scomparso ogni aspetto preesistente (*Inf.* xxv 76-78: «Ogne primaio aspetto ivi era casso: / due e nessun l'immagine perversa / pareo; e tal sen gio con lento passo»). Edoardo Sanguineti equiparava questa «immagine perversa» a una sorta di suggello dell'episodio che sancisce, sulla base di quel «due e nessun» atrocemente nullificante, l'impossibilità di qualunque determinazione; sul «lento

passo» con cui la bizzarra immagine si allontana sembra tuttavia affermarsi l'acquisizione di «una sua conquistata unità, ma informe, ma innominabile» (Sanguineti, 1961: 214).

All'insegna del deforme e dell'informe è pure la trasposizione artistica di Paolo Barbieri; come già avveniva per il canto XXIV, anche qui il tratto distintivo è la fusione tra componente umana e componente animale, ma in questo caso prevale decisamente quella ferina, nella misura in cui la figura del dannato – le cui braccia si levano verso l'alto in una muta e vana richiesta d'aiuto – è, di fatto, in procinto di scomparire, sopraffatta da una sorta di insetto grigio di grandi dimensioni, il cui volto, alla sommità di un lungo collo simile a quello di un drago, si fonde con quello umano, e pare quasi divorarlo.



Figura 2

Sulla fusione dei due volti in un'unica entità indistinta e mostruosa si concentrava, non a caso, già l'attenzione di Dante (*Inf.* XXV 70-75: «Già eran li due capi un divenuti, / quando n'apparver due figure miste / in una faccia, ov'eran due perduti. // Fersi le braccia due di quatta liste; / le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso / divenner membra che non fuor mai viste»), e vi si sofferma lo stesso illustratore, rivelando una suggestione creativa legata all'elaborazione di tale immagine:

Di tutto il tempo dedicato alla creazione di questo libro, un dettaglio che mi è rimasto impresso riguarda Agnello Brunelleschi che si fonde con un serpente (canto XXV). Mentre leggevo il testo di Dante, rivedevo letteralmente “La Cosa”, il film cult di Carpenter (1982), e l'omonimo prequel datato 2011. Considerando che la “Divina Commedia” ha circa 700 anni, trovo semplicemente

incredibile la forza evocativa di quel testo così antico eppure ancora tremendamente attuale nella sua fantasia, tanto da ispirare migliaia di artisti nel corso dei secoli. (Barbieri, 2021²: 145)¹³

Proprio a questi spaventosi prodigi si riferisce la famosa dichiarazione di Dante (*Inf.* xxv 94-102) che, intraprendendo una sorta di “agone a distanza” con il mondo classico, lancia una sfida ai due poeti latini già citati, le cui opere rappresentano le fonti più importanti in materia di metamorfosi: Lucano e Ovidio¹⁴. Del primo, autore del *Bellum Civile*, Dante ricorda un episodio ambientato nel deserto libico: a causa del morso di un serpente, due soldati dell’esercito di Catone, Sabello e Nasidio, si tramutano l’uno in cenere e l’altro in una massa informe di materia, a cui il soldato dà origine gonfiandosi a dismisura sino a esplodere (*IX* 761-804); una chiara eco dell’incenerimento di Sabello risuona già nella pena di Vanni Fucci (*Inf.* xxiv 97-120)¹⁵, la cui gestualità blasfema, unita alla bestemmia, esprime il suo astio verso il pellegrino Dante e il suo odio verso Dio, con conseguente rinnegamento dell’essenza stessa del Cristianesimo¹⁶. È Ovidio, però, il poeta latino da cui viene ripreso il maggior numero di riferimenti; oltre a evocare le metamorfosi di Cadmo in serpente (*Met.* iv 563-603)¹⁷ e di Aretusa in fonte (*Met.* v 572-641)¹⁸, infatti, Dante si ispira

¹³ La presenza del cinema tra le fonti a cui l’artista è solito attingere è indicata già in Barbieri (2021²: 139): «In genere, quando realizzo un nuovo libro illustrato, cerco innanzi tutto di immergermi nelle atmosfere del nuovo soggetto attraverso musiche e ispirazioni date da quadri, film, illustrazioni e paesaggi».

¹⁴ Paratore (1965: 194) individua in tale dichiarazione il «fondamentale punto di partenza di un essenziale filone storico-letterario segnante tutta la cultura del Rinascimento nello spirito dell’*ἀγών* già in uso presso i poeti classici». Tale motivo ritorna, infatti, in vari poeti epici dal xv al xvii secolo (e.g. T. Tasso, *GL* I 52 5-6: «Taccia Argo i Mini, e taccia Artù que’ suoi / erranti, che di sogni empion le carte»). Curtius (1992: 182-186) considera i versi danteschi un perfetto esempio del *topos* dell’*Überbietung*, che prevede l’affermazione della superiorità, anzi dell’unicità di una persona o di una cosa di fronte a esempi famosi; vd. anche Ledda (2002: 70-76). Questo *topos*, attestato per la prima volta nell’epitalamio di Stazio per Stella e Violentilla (*Silv.* I 2) con l’espressione «cedat nunc» («al confronto...ceda il posto»), ha una grande fortuna nella letteratura tardoantica e medievale; la dichiarazione dantesca si configura come una ripresa di questo schema retorico e recupera la formula «taccia» già presente in un’opera di Claudiano (*In Rufinum* I 283: «Taceat superata vetustas»).

¹⁵ Ussani (1942: 188) nota in proposito che, mentre nella fonte classica il morso del serpente provocava l’incenerimento del personaggio (Sabello) e la scomparsa del suo cadavere, nel testo dantesco compare soltanto il primo dei due fenomeni, seguito dall’immediata “rinascita” di Vanni Fucci. Sulle riprese lucanee nella *Commedia*, già indagate da Moore (1896: 228-242); Belloni (1902); Ussani (1942: 187-190), rimando ai contributi di Ettore Paratore, in primo luogo alla voce *Lucano* nell’*ED*, ossia Paratore (1971), e al saggio *Lucano e Dante*, uscito sulla rivista *L’Alighieri* (1961, pp. 3-24) e successivamente ristampato nel volume *Antico e nuovo* (Roma-Caltanissetta, 1965) alle pp. 165-210. Sul rapporto fra Dante e Lucano non si dimentichino Medeossi (1989); De Angelis (1993). Sull’episodio di Vanni Fucci, oltre ai vari commenti, si ricorra a Baldelli (1997); Colussi (2000); Mazzucchi (2001); Balducci (2020). Sul rapporto tra il dannato dantesco e la figura mitica dell’eroe Capaneo, che compare nella *Tebaide* di Stazio, si veda il recente Livraghi (2021).

¹⁶ Cfr. Balducci (2020: 234): «A Vanni Fucci, come figura dantesca, Dio appare all’inferno quale un nemico crudele; per questo il pistoiese alza rabbioso le mani, quasi a volersi difendere; e lo fa con un gesto che è scaramantico ma anche offensivo, sessualmente offensivo e irriverente in questo contesto cristiano, perché è una bestemmia gestuale».

¹⁷ Cadmo, mitico fondatore e re della città di Tebe, fu tramutato in serpente insieme alla moglie Armonia.

¹⁸ Amata contro la sua volontà dal dio fluviale Alfeo, la ninfa Aretusa ottenne dalla dea Artemide di essere trasformata nella sorgente che reca ancora oggi il suo nome e si trova a Siracusa, nell’isoletta di Ortigia.

al mito di Ermafrodito e Salmacide (*Met.* IV 271-388) per raffigurare la fusione di Agnolo e Cianfa. Colpita dalla bellezza del giovane, la ninfa Salmacide lo avvolge «ut serpens» (*Met.* IV 362) mentre è intento a nuotare in un lago, simile all'edera che si abbarbica lungo i tronchi¹⁹. Da questa unione trae origine un'entità mai vista prima, che serba in parte l'aspetto di entrambi senza assomigliare realmente a nessuno dei due. Le analogie fra i due passi sono evidenti: come la «forma duplex» (*Met.* IV 378) scaturita dall'unione di Salmacide ed Ermafrodito può essere definita un «*monstrum maléfique et malheureux*» (Vial, 2010: 132), così la nuova, indistinta creatura nata dalla fusione di Agnolo e Cianfa è un *monstrum*, qualcosa di incredibile e spaventoso, frutto della combinazione fra il bianco dell'uomo e il nero del serpente (*Inf.* xxv 65-66: «un color bruno / che non è nero ancora e 'l bianco more»). Come di fronte all'ambiguo Ermafrodito, si avverte un profondo senso di sgomento alla vista di questo essere ibrido e mostruoso che «né l'un né l'altro già pareva quel ch'era» (*Inf.* xxv 63), e atterrisce tutti gli astanti (*Inf.* xxv 67-69: «Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno / gridava: “Omè, Agnel, come ti muti! / Vedi che già non se' né due né uno”»).

Tale senso di stupore e quasi di raccapriccio, veicolato dalla dolorosa esclamazione con cui i dannati commentano la trasformazione, non può che determinare una certa difficoltà nella resa figurativa. Non a caso, per diretta ammissione dell'artista, la metamorfosi di Agnolo e la stessa bolgia dei ladri sono immagini che hanno richiesto un processo alquanto articolato di elaborazione:

Tra tutte le illustrazioni eseguite, quelle che hanno avuto uno sviluppo più complesso sono state le Malebolge, Cerbero, La Porta dell'Inferno, Agnello Brunelleschi, Guido da Montefeltro, la Bolgia del Ladri, Lucifero, Caino, gli Indovini, le Mura di Dite, Gianni Schicchi e Capocchio (Bolgia dei Falsari). (Barbieri, 2021²: 141)

Nel canto xxv subentra poi un altro terribile prodigio, che vede protagonisti Buoso degli Abati e il serpentello nero che lo ha trafitto, dietro cui si cela Francesco de' Cavalcanti. Mentre i due sono avvolti da una nuvola di fumo, si verifica una doppia metamorfosi: l'uomo diventa serpente e il serpente uomo, con tutti i cambiamenti connessi (la pelle del rettile si ammorbidisce mentre quella dell'uomo si indurisce, così come la lingua di quest'ultimo, un tempo utile a parlare, si divide in due parti, e quella biforcuta del serpente diventa una cosa

¹⁹ La similitudine con l'edera ritorna nella raffigurazione di Cianfa serpente che avvolge con le sue spire Agnolo, dotato ancora di sembianze umane (*Inf.* xxv 58-60: «Ellera abbarbicata mai non fue / ad alber sì, come l'orribil fera / per l'altrui membra avviticchiò le sue»). Per un'analisi puntuale dei molteplici riscontri fra i due episodi cfr. Paratore (1968: 270-271). L'aderenza del testo dantesco al dettato ovidiano era rilevata già da Moore (1896: 213), che individuava a proposito di *Inf.* xxv «many striking points of resemblance with the passage in 'Ovidio Maggiore' describing the formation of Hermaphrodite». Su Dante e Ovidio vd. anche Moore (1896: 206-227).

sola). Questa duplice trasformazione, descritta ai vv. 106-129, termina con il dissolversi della nuvola di fumo e la scomparsa delle due creature (*Inf.* xxv 136-138: «L'anima ch'era fiera divenuta, / suffolando si fugge per la valle, / e l'altro dietro a lui parlando sputa»), ed è siglata dal commento del poeta, il quale pone l'accento sull'assoluta novità del fenomeno narrato e chiede quasi venia ai lettori se la sua facoltà descrittiva ha mostrato qualche incertezza nel riportare quanto egli ha visto nella settima bolgia (*Inf.* xxv 142-144: «Così vid'io la settima zavorra / mutare e trasmutare; e qui mi scusi / la novità se fior la penna abborra»)²⁰. Nell'immagine definitiva, nonché nel bozzetto, Barbieri crea una figura indistinta, da cui si dipartono arti umani e un viso dalle sembianze sostanzialmente ferine. L'ibridismo che connota l'intero canto si traduce così in pluralità identitaria, dal momento che queste creature sono caratterizzate dalla compenetrazione simultanea tra due diverse nature.



Figura 3



Figura 4

Vale qui la pena di rammentare che la superiorità rivendicata da Dante sui classici, in particolare su Ovidio, è anzitutto di tipo poetico: a differenza del poeta latino, Dante non rappresenta metamorfosi semplici, bensì doppie, che avvengono in perfetta sincronia²¹. A

²⁰ Si veda al riguardo Camerino (2009).

²¹ Come rileva Guthmüller (1997: 23, n. 19), i versi 100-102 del canto xxv («ché due nature mai a fronte a fronte / non trasmutò sì ch'amendue le forme / a cambiar lor materia fosser pronte») contengono un chiaro rinvio al

questa superiorità artistica se ne aggiunge una che possiamo definire filosofico-morale: nell'*Inferno* l'alterazione e la perdita delle fattezze umane, descritte con movenze quasi teatrali²², sono indotte, infatti, dai peccati commessi in vita, e queste trasformazioni degradanti rientrano nell'ordine divino, che prevede per i peccatori la dannazione eterna. «Le forme vere, per Dante, – scrive Pierpaolo Fornaro – eran quelle interne, sostanziali: nel loro mutare per effetto del peccato stava la tragedia esistenziale oltre la morte. Il disordine della natura umana produceva in ultima analisi la metamorfosi eterna, la mutazione della natura stessa» (Fornaro, 1994: 171). Nella *Commedia* la rivendicazione di una superiore capacità poetica è inoltre motivata dalla veridicità e dalla sacralità della materia narrata, aspetti che distinguono il poema dantesco dai poemi epico-mitologici antichi, basati su una narrazione non vera, ma «fictiva»²³. Da tali presupposti scaturisce l'orgogliosa consapevolezza con cui Dante afferma il suo valore rispetto ai poeti classici nelle tre terzine più volte evocate (*Inf.* xxv 94-102):

Taccia Lucano omai là dov'e' tocca
del misero Sabello e di Nasidio,
e attenda a udir quel ch'or si scocca.

Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;

ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor materia fosser pronte.

Dato che Lucano e Ovidio, invitati metaforicamente al silenzio (si veda l'anafora del congiuntivo esortativo «Taccia» ai vv. 94 e 97)²⁴, hanno raffigurato le loro trasformazioni

proemio delle *Metamorfosi*, in cui il poeta spiega l'argomento ed enuncia il proposito di raccontare il mutamento dei corpi in altri nuovi (I 1-2: «In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora»). Si deduce che la sfida poetica lanciata da Dante a Ovidio non riguarda solo gli episodi di Cadmo e Aretusa, ma si estende all'intero poema latino. A questa conclusione giungeva già Paratore (1968: 269) affermando che, mentre la vicenda di Cadmo presenta vari riscontri con le trasformazioni descritte nel canto xxv, quella di Aretusa non consente collegamenti diretti con i versi danteschi; si ha pertanto l'impressione che essa sia ricordata proprio perché Dante, menzionando non uno, ma due episodi, voleva comprendere l'opera di Ovidio nel suo complesso.

²² Cfr. Mašlanka-Soro (2014: 21): «La teatralità presente a livello di *elocutio* (non solo nelle similitudini, ma anche nelle citazioni o allusioni letterarie di vario genere) rimane in funzione degli episodi infernali che l'immaginazione del poeta, sorretta dal pensiero biblico, teologico e letterario, dispiega davanti agli occhi di Dante-pellegrino, trasformandoli a volte in piccoli spettacoli con microsequenze di gesto e di parola».

²³ Ottimo Commento a *Inf.* xxv 97-99. Si incontrano considerazioni analoghe nei commenti a *Inf.* xxv di Iacopo Alighieri, Francesco da Buti e Anonimo Fiorentino. Si citano tutti i commenti al poema dal sito del *Dartmouth Dante Project*: <<https://dante.dartmouth.edu/>>.

²⁴ Si legga in proposito Petoletti (2013).

«non sic perfecte»²⁵, risulta evidente che la *Commedia*, di contro, giunge a un grado di virtuosismo tanto elevato da essere sconosciuto persino al poeta di Sulmona, l'«*optimus magister transformationum*»²⁶. Lungi dall'esaurirsi nella prima cantica, la dialettica Dante-Ovidio caratterizza peraltro l'intero poema, gettando luce sulle fonti letterarie di Dante. Se è vero che i classici latini rappresentano un indiscutibile modello di stile e un ampio repertorio di spunti che, dopo essere stati opportunamente rielaborati, vengono assimilati in quell'opera dal respiro universale che è il poema dantesco, occorre riconoscere che, tra gli antichi poeti di Roma, proprio Ovidio è il punto di riferimento essenziale²⁷.

Il poeta di Sulmona è infatti l'*auctor* per eccellenza della cultura del Due e Trecento, sulla quale esercita una profonda influenza, e le *Metamorfosi* diventano, come dichiara Michelangelo Picone, «l'intertesto classico privilegiato col quale la *Commedia* si trova a dialogare» (Picone, 1993: 12)²⁸. Il rapporto non passivo che lega il poeta medievale all'antico è ben sintetizzato da Maria Maślanka-Soro:

Soffermandoci sul solo Ovidio possiamo notare come Dante, consapevole del potenziale semantico delle sue *fabulosae narrationes*, le rilegge spesso polemicamente creandone le proprie versioni che fungono da prefigurazioni alle esperienze oltremontane di Dante pellegrino (divenuto un 'nuovo' Ulisse, Fetonte, Icaro, Narciso e così via) o a quelle dei personaggi da lui incontrati *in itinere*. In alcuni casi il discorso si sposta dal livello diegetico a quello metaletterario, toccando l'essenza, il valore e le funzioni dell'arte (specialmente la sua), come nella sfida lanciata a Ovidio nella bolgia dei ladri oppure nella riscrittura di alcuni miti che affrontano il tema della competizione artistica tra dio e uomo. (Maślanka-Soro, 2019: 50-51)

Esiste dunque una differenza essenziale tra le trasformazioni ovidiane e quelle dantesche. Sebbene le *Metamorfosi* siano alla base di molte similitudini della *Commedia*, le trasformazioni narrate dal poeta latino sono fondamentalmente pura invenzione, favole poetiche derivate dall'immaginazione umana; Ovidio è colui che «converte poetando» (*Inf.* XXV 99)²⁹, cioè compone la sua opera annodando i fili di vicende che sono, sostanzialmente,

²⁵ Graziolo Bambaglioli a *Inf.* XXV 94-95. Sulla dialettica tra Dante e Ovidio nella bolgia dei ladri si vedano Cioffi (1994); Draskóczy (2012); Maślanka-Soro (2019).

²⁶ Benvenuto da Imola a *Inf.* XXV 97-99.

²⁷ Un buon punto di partenza per ogni indagine sul tema è sempre la voce *Ovidio* nell'*ED*, ossia Paratore (1973), a cui si aggiunga, dello stesso autore, il capitolo *Ovidio e Dante* Paratore (1973a: 45-100).

²⁸ Sul rapporto tra Dante e Ovidio, come emerge dalle numerose rassegne di autori classici presenti nell'opera dantesca, sia lecito rinviare a Ottria (2018). Sempre prezioso è poi Barolini (1993).

²⁹ In merito al verbo «poetando» si ricordi la nota dell'Anonimo Fiorentino a *Inf.* XXV 99: «Fanno i poeti queste loro fizioni per dilettere et trarre a sé colla dolcezza delle pulite parole l'animo dell'uditore; et non muovono per le favole la verità del luogo suo; ma mutando l'adornano colle loro fizioni; ché, come dice il Petrarca: L'ufficio de' poeti è questo, che le storie che sono vere non rimuovono; ma quelle rivolte con oblique figurazioni, con bello et addorno modo di parole in altra forma traducono». Come spiega Rossi (1996: 463-465), si tratta di una delle tante citazioni petrarchesche (complessivamente 13 nel commento dell'Anonimo Fiorentino, concentrate soprattutto nelle glosse al *Purgatorio*). Benché non manchino passi provenienti da testi in volgare come i *Rvf*, si tratta in prevalenza di citazioni latine, spesso riportate in traduzione come nel caso menzionato.

fictio. Le *Metamorfosi* sono il racconto in versi delle imprese di dèi, uomini ed eroi, una straordinaria *mise en abyme* in un universo mitico, a tratti quasi fantastico; attraverso questa narrazione, l'autore cerca di spiegare l'origine del cosmo, che vede animato da un solo principio costitutivo, quello metamorfico. Al contrario, la *Commedia* si pone come esposizione dei fatti di cui il poeta, in veste di pellegrino, è stato testimone durante il suo viaggio ultraterreno; tanto le pene subite dai dannati nell'*Inferno* quanto il processo di purificazione dei penitenti nel *Purgatorio* e la beatitudine delle anime nel *Paradiso* sono presentati come situazioni reali, tasselli di un aldilà del quale Dio è l'unico artefice e signore.

3. Conclusioni

Le illustrazioni realizzate da Paolo Barbieri a corredo dei canti XXIV-XXV dell'*Inferno* sviluppano assai efficacemente il tema dell'ibridismo, conferendo rilievo sia alla mescolanza di nature diverse (di particolare impatto è, nella tavola relativa ad Agnolo e Cianfa, lo sguardo del mostruoso insetto, il cui occhio circondato da un leggero alone rossastro non può non attirare l'attenzione del lettore-osservatore), sia alla profonda consapevolezza autoriale celata dietro ai versi danteschi. Tale consapevolezza era messa in luce già dai primi esegeti del poema, innanzitutto dal bolognese Iacomo della Lana, il primo ad approntare un commento completo in volgare dell'intera opera, dopo i lavori sulla prima cantica di Iacopo Alighieri e Graziolo Bambaglioli. Secondo Iacomo della Lana la novità di Dante si realizza su due piani: al pari di Ovidio, Dante fa sì che un essere si trasformi in un altro, ma si distingue nell'applicare il principio metamorfico a due diverse creature nello stesso momento. Inoltre, Dante fa mutare sia la forma sia la disposizione della materia, facendo in modo che quest'ultima, pronta a subire le alterazioni proprie della specie umana, venga invece sottoposta a quelle della specie animale. Si tratta pressoché di un *unicum* nella tradizione letteraria, e l'originalità dell'apporto dantesco alla tematica della trasformazione sarà evidenziata qualche decennio dopo Iacomo della Lana da Benvenuto da Imola, il quale riteneva che Dante desiderasse che il lettore fosse capace di cogliere la portata di tale novità:

Nec mireris, lector, si Dantes praesumpsit imponere silentium duobus magnis poetis, quia pro certo numquam facta fuit similis fictio, nec tam artificiosa transmutatio, sicut ipsemet testatur.

Esso costituisce un esempio di grande interesse, in quanto corrisponde a una citazione nella citazione: l'esegeta riporta infatti una specie di riassunto di una citazione da Lattanzio contenuta nella *Collatio laureationis* di Petrarca (IX 4 secondo l'edizione di Carlo Godi uscita su *Italia medioevale e umanistica* nel 1970).

Credo tamen quod hoc fecerit non tantum ad suam laudem, quantum ut redderet auditorem attentum ad rem novam, inauditam et inexcogitatum.³⁰

Il rapporto dialettico tra Ovidio e Dante si esprime nel divario tra due diversi tipi di metamorfosi: l'una ottenuta «poeticamente fingendo»³¹, l'altra intesa come «*transformatio supernaturalis*» di matrice divina (Guthmüller, 1997: 35)³². Deriva da qui il complesso meccanismo dantesco di emulazione e superamento dei modelli; la memoria dei classici è rielaborata alla luce di un profondo bisogno di originalità e, ben lontane dall'essere un semplice repertorio di motivi ed *exempla*, le fonti antiche sono sottoposte a un processo straordinario di selezione e riscrittura, diventando il sostrato su cui Dante costruisce qualcosa di nuovo.

Questa novità ritorna nel volume illustrato oggetto della presente indagine, in cui l'ibridismo è avvertibile a una molteplicità di livelli, in quanto si manifesta a prima vista nell'accostamento diretto tra parole e immagini, ovvero tra letteratura e arte (versi e illustrazioni si trovano sulla stessa pagina, quindi la contiguità fisica si traduce in continuità tematica), e compare sullo sfondo nell'insieme di suggestioni (non soltanto figurative, ma anche musicali e cinematografiche, come si ricava dalla reminiscenza del film *La Cosa* in merito alla tavola di Agnolo Brunelleschi) che hanno nutrito l'immaginazione dell'artista intento ad allestire questo ricchissimo apparato iconografico. È la musica, in particolare, a detenere un ruolo centrale, come spiega Paolo Barbieri sempre nella postfazione:

Durante il processo creativo, la musica ha per me un'importanza fondamentale: per immergermi quanto più possibile nei mondi disegnati, ascolto moltissime colonne sonore.

La varietà della scelta musicale è in funzione della tavola che sto illustrando ma, di solito, l'ascolto varia tra colonne sonore "classiche", come quelle composte da John Williams e Jerry Goldsmith, per poi spaziare con composizioni più "moderne" e create da nomi quali Steve Jablonsky, Ramin Djawadi e Junkie XL.

Negli ultimi anni, ho aggiunto alla lista anche Chill Out, Lounge e musica "meditativa", se così posso chiamarla.

Per realizzare l'"Inferno", oltre ai musicisti già citati, ho ascoltato compositori come Joe Hisaishi, Kenji Kawai, John Carpenter, James Horner, Tangerine Dream. Molte di quelle melodie mi hanno accompagnato mentre davvo un volto a Caronte, Paolo e Francesca, Cerbero, Minosse, Gerione, i Malebranche, Agnello Brunelleschi, Lucifero, Ulisse e Diomede, i dannati del Cocito, Capocchio e Griffolino, gli Indovini, Caino, tutte figure che mi hanno particolarmente affascinato durante il mio lavoro. (Barbieri, 2021²: 141)

³⁰ Benvenuto da Imola a *Inf.* XXV 100-102.

³¹ Benvenuto da Imola a *Inf.* XXV 97-99.

³² Sul rapporto tra «*transformatio moralis*» e «*transformatio supernaturalis*» nella *Commedia* si veda anche Guthmüller (2001).

Presente a livello preliminare nella pluralità di fonti che fungono da *background* del volume, e costantemente rievocato nell'impostazione verbovisiva che lo contraddistingue, il tema dell'ibrido emerge con forza dalle immagini esaminate in questo contributo, che sono appunto incentrate sulla compenetrazione tra identità umana e animale che caratterizza alcuni dannati dell'*Inferno* dantesco. Direttamente collegata all'ibridismo è la meraviglia, che nasce dalla constatazione degli effetti sorprendenti (e spesso mirabili) a cui dà vita l'incontro di diversi linguaggi, da cui scaturiscono opere di natura interdisciplinare e transmediale. Al crocevia tra spettacolarità e orrore, i prodigi osservati da Dante nella settima bolgia (e, di conseguenza, dai fruitori del suo poema) sono di gran lunga più incredibili di quelli dei poeti antichi, ma questi fatti, per quanto straordinari, non devono far dubitare della loro veridicità, come rivela l'allocuzione rivolta dal poeta al lettore prima di iniziare il suo racconto (*Inf.* XXV 46-48: «Se tu se' or, lettore, a creder lento / ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia, / ché io che 'l vidi, a pena il mi consento»). Dante, nella duplice veste di *auctor* e *agens*, insiste in vari punti del suo lungo viaggio nei tre regni dell'aldilà sul fatto di assistere a eventi assai più inconsueti rispetto a quelli narrati nelle opere dei poeti antichi (*in primis*, ovviamente, Lucano e Ovidio), mostrando così di essere tanto «il massimo poeta della cristianità» quanto «uno dei grandi eredi della tradizione classica»³³.

Come affermava già Ettore Paratore, i fenomeni descritti nella *Commedia* sono «prodigi in cui la volontà di Dio si manifesta in modo molto più evidente ed eloquente» (Paratore, 1968: 276). Tale eccezionalità non può che palesarsi con particolare pregnanza nel tetto scenario di Malebolge, l'ottavo cerchio infernale, che Dante e Virgilio raggiungono in volo sulla groppa del mostro triforme Gerione, la «fiera con la coda aguzza» (*Inf.* XVII 1) simbolo di quella propensione alla malizia e all'inganno di cui qui si paga il fio (*Inf.* XVII 7-12: «E quella sozza imagine di froda / sen venne, e arrivò la testa e 'l busto, / ma 'n su la riva non trasse la coda. // La faccia sua era faccia d'uom giusto, / tanto benigna avea di fuor la pelle, / e d'un serpente tutto l'altro fusto»). Già nella descrizione dell'aspetto ferino di Gerione, frutto di una sapiente combinazione di fonti diverse³⁴, compare quindi il serpente,

³³ Riporto qui due belle definizioni di Carrai (2012: XIII).

³⁴ Cfr. Alighieri (1991: 508): «La prima parte del canto è dedicata alla descrizione della *sozza imagine di froda*, rappresentata come un mostro con faccia d'uomo, tronco di serpente, zampe di leone e coda biforcuta e velenosa. Dante contamina qui fonti classiche e bibliche, ma è soprattutto dalla Scrittura e in particolare dall'*Apocalisse*, come si vedrà, che trae gli elementi figurativi di questo suo drago. [...] Da questo insieme composito emerge tuttavia un elemento dominante, quello animalesco, che sembra moltiplicarsi di terzina in terzina (ben quattro sono gli animali che partecipano alla descrizione: il serpente, il leone, il castoreo, lo scorpione) caratterizzando con le sue precise connotazioni tutta la descrizione».

destinato a ricoprire un ruolo chiave nei successivi canti XXIV-XXV, dove Dante e Virgilio assistono all'attuarsi della metamorfosi come strumento di punizione divina, secondo cui l'anima è prigioniera di un corpo orrendamente trasformato (affine, per certi versi, alla sorte dei ladri sacrileghi è quella dei suicidi di *Inf.* XIII, uomini divenuti «sterpi» in seguito alla perdita di quel corpo che loro stessi si sono tolti contro natura, e nondimeno meritevoli di pietà, come asserisce lo stesso Pier della Vigna ai vv. 37-39: «Uomini fummo, e or siam fatti sterpi: / ben dovrebber esser la tua man più pia, / se state fossimo anime di serpi»).

In tutti questi casi occorre prestare attenzione all'aspetto fisico dei dannati, che riveste una funzione essenziale:

Laddove Dante-pellegrino ha a che fare con i colpevoli dell'uso distorto della ragione, il che si manifesta con la distruzione quasi totale dell'*imago Dei* nella parte razionale dell'anima (l'unica capace di attuare la perfezione della specie umana e di renderla simile al Creatore), l'aspetto esteriore degli "abitanti" dell'*Inferno* svolge un ruolo importante nella loro "recita".

Uno dei casi più interessanti – dal punto di vista della teatralità – del *disumanar* ossia imbestiamento, è indubbiamente quello dei ladri. Per di più, le loro metamorfosi fanno da spettacolo non solo a Dante e Virgilio, ma agli stessi dannati (come vedremo) che in ogni momento possono aspettarsi di diventare vittime di una simile trasformazione. Lo spettacolo, "ideato" e "diretto" da Dio, è per il pellegrino che – non occorre dimenticarlo – rappresenta l'umanità sulla via della conversione, "una lezione magistrale" sulla condizione spirituale dei "sommersi" (*If.* XX, v. 3). (Mašlanka-Soro, 2014: 22)

Sospesi in un'atmosfera senza tempo qual è quella della dannazione eterna, i ladri-serpenti della settima bolgia sono protagonisti di un'alterazione di forma e materia, nonché di uno scambio simultaneo fra due nature, l'una nell'altra, che costituisce un caso straordinario nell'economia del poema. Del resto, come osservava già Anna Maria Chiavacci Leonardi, in questo luogo «Dante impegna la sua altissima tecnica e il suo stile evidente e conciso in un pezzo di bravura che non ha forse l'uguale nella *Commedia*. L'intento letterario sembra quasi sopraffare – come mai altrove – la linea del racconto e il suo significato» (Alighieri, 1991: 748).

Indice delle illustrazioni

Figura 1: Paolo Barbieri, *Bolgia dei ladri* (*Inferno*, canto XXIV, vv. 79-96).

Figura 2: Paolo Barbieri, *Agnello Brunelleschi* (*Inferno*, canto XXV, vv. 46-69).

Figura 3: Paolo Barbieri, *Metamorfosi in serpente* (*Inferno*, canto XXV, vv. 106-129).

Figura 4: Paolo Barbieri, *Metamorfosi in serpente – bozzetto* (*Inferno*, canto XXV, vv. 106-129).

Bibliografia

- ALIGHIERI Dante (1991), *Commedia. Vol. I: Inferno*, con il commento di CHIAVACCI LEONARDI Anna Maria, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI Dante (1994²), *La Commedia secondo l'antica vulgata* [1966-1967, Milano, Mondadori], PETROCCHI Giorgio (ed.), Firenze, Le Lettere.
- ALIGHIERI Dante (2018), *Inferno*, commentato da NEMBRINI Franco, illustrato da DELL'OTTO Gabriele, prefazione di D'AVENIA Alessandro, Milano, Mondadori.
- BALDELLI Ignazio (1997), «Le fiche di Vanni Fucci», *Giornale storico della letteratura italiana*, n.174, pp. 1-38.
- BALDUCCI Marino Alberto (2020), «Il sacrilegio di Vanni Fucci pistoiese e bestia nella *Divina Commedia*», *Romanica Cracoviensia*, n. 4, pp. 227-238.
- BARBIERI Paolo (2021²), *L'Inferno di Dante illustrato* [2012], Milano, Sergio Bonelli.
- BAROLINI Teodolinda (1993), *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BAROLINI Teodolinda (2003), «Stile e narrativa nel basso *Inferno* dantesco», in BAROLINI Teodolinda, *La Commedia senza Dio: Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, pp. 110-141.
- BASILE Bruno (ed.) (2004), *La fenice: da Claudiano a Tasso*, Roma, Carocci.
- BATTAGLIA RICCI Lucia (2018), *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Giulio Einaudi.
- BELLONI Antonio (1902), «Dante e Lucano», *Giornale storico della letteratura italiana*, n.40, pp. 120-139.
- BESCA Marianna Martina (2010), «La fenice infernale: una nota su bestiario cristiano e parodia sacra nella bolgia dei ladri (*Inf.* xxiv, 97-111)», *L'Alighieri*, n.35, pp. 133-152.
- BINDMAN David (2000), *William Blake: The Divine Comedy*, Paris, Bibliothèque de l'Image.
- CAMERINO Giuseppe Antonio (2009), «“Se fior la penna abborra”. *Inferno* xxv e le invenzioni del mutare e trasmutare», *Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, n.10, pp. 75-98.
- CANOVA Leonardo, LOMBARDO Luca, RIGO Paolo (ed.) (2021), «A riveder la china». *Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- CARRAI Stefano (2012), *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella Commedia*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.
- CICCIA Carmelo (2005), *Dante nelle arti figurative*, Catania, C.R.E.S.
- CIOFFI Caron Ann (1994), *The Anxieties of Ovidian Influence: Theft in Inferno xxiv and xxv*, *Dante Studies*, n.112, pp. 77-100.
- COLELLA Massimo (2015), «“Fa molte belle trasmutazioni ovidieando”. Antichi commenti e metamorfosi dantesche (*Inf.* 24-25)», in CASADEI Alberto, CICCUTO Marcello, MASI Giorgio, con la collaborazione di CAMPEGGIANI Ida (eds.), «*Nel suo profondo*». *Miscellanea di studi danteschi, Italianistica*, n.44/2, pp. 85-98.
- COLELLA Massimo (2018), «La *Commedia* metamorfica nello specchio degli antichi commenti, *Inf.* xxiv-xxv», *Rivista di studi italiani*, n.36/1, pp. 47-107.
- COLUSSI Giorgio (2000), «La forma, il significato, il nome dei gesti. A proposito delle ‘fiche’ di Vanni Fucci», in GÉRARD-ZAI Marie-Claire et al. (ed.), *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Editions Slatkine, pp. 309-313.

- CURTIUS Ernst Robert (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino* [ed. or. 1948], ANTONELLI Roberto (ed.), Firenze, La Nuova Italia (trad. Anna Luzzatto, Mercurio Candela, Corrado Bologna).
- DE ANGELIS Violetta (1993), «...e l'ultimo Lucano», in IANNUCCI Amilcare A. (ed.), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, Longo Editore, pp. 145-203.
- DORÉ Gustave (2021), *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Guida visuale al poema dantesco*, BALDASSARRI Gabriele (ed.), Milano, Mondadori.
- DRASKÓCZY Eszter (2012), «Allusioni ovidiane e metamorfosi nel canto xxv dell'*Inferno*», *Újlatin Filológia*, n.4, pp. 37-44.
- FLORIANI Piero (1972), «Mutare e trasmutare. Alcune osservazioni sul canto xxv dell'*Inferno*», *Giornale storico della letteratura italiana*, n.149, pp. 324-332.
- FORNARO Pierpaolo (1994), *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Firenze, Leo S. Olschki.
- GUTHMÜLLER Bodo (1997), *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni.
- GUTHMÜLLER Bodo (2001), *Transformatio moralis e transformatio supernaturalis nella Commedia di Dante*, in GHISALBERTI Alessandro (ed.), *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 61-77.
- LEDDA Giuseppe (2002), *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo Editore.
- LEDDA Giuseppe (2008), «Dante e le metamorfosi della visione», *Griselda online*, tema 8: *Metamorfosi*.
- LEDDA Giuseppe (2019), *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo Editore.
- LIVRAGHI Leyla Maria Gabriella (2017), *Esemplarità del mito e agone con gli antichi in Inferno XXIV-XXV*, in ALLEGRETTI Paola, CICCUTO Marcello (eds.), *I classici di Dante*, Firenze, Le Lettere, pp. 59-90.
- LIVRAGHI Leyla Maria Gabriella (2018), «“Ché due nature mai a fronte a fronte”. Strategie dell'*aemulatio* dantesca nella bolgia dei ladri», *Dante*, n.15, pp. 55-66.
- LIVRAGHI Leyla Maria Gabriella (2021), «Vanni Fucci e Capaneo: metamorfosi dell'eroe sacrilego dall'*epos* classico alla *Commedia*», *Annali d'Italianistica*, n.39, pp. 149-166.
- MAŚLANKA-SORO Maria (2014), «La teatralità del *disumanar* nell'*Inferno* dantesco sullo sfondo della “vocazione drammatica” di Dante», *Dante e l'arte*, n.1, pp. 11-30.
- MAŚLANKA-SORO Maria (2019), «Reinterpretando Ovidio: forma e materia nelle metamorfosi dantesche nella *Commedia*», in CATTERMOLLE Carlotta, CICCUTO Marcello (eds.), *Miti, figure, metamorfosi. L'Ovidio di Dante*, Firenze, Le Lettere, pp. 49-66.
- MATTALIA Daniele (1962), *Il canto xxv dell'Inferno*, Firenze, Le Monnier.
- MAZZUCCHI Andrea (2001), «Le ‘fiche’ di Vanni Fucci (*Inf.* xxv 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente», *Rivista di studi danteschi*, n.1, pp. 302-315.
- MEDEOSSO Lucia (1989), «Dante e Lucano», *Sileno*, n.15, pp. 219-233.
- MOMIGLIANO Attilio (1916), «Il significato e le fonti del canto xxv dell'*Inferno*», *Giornale storico della letteratura italiana*, n.68, pp. 43-81.
- MOORE Edward (1896-1917), *Studies in Dante*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- MORACHIOLI Sandro (2020), *Ugolino e gli artisti. Da Botticelli a Rodin*, prefazione di CIOCIOLA Claudio, premessa di CARRAI Stefano, Pisa, Edizioni ETS.
- MURESU Gabriele (1990), *I ladri di Malebolge. Saggi di semantica dantesca*, Roma, Bulzoni.
- OTTRIA Ilaria (2018), «Tra *imitatio* ed *aemulatio*: Dante, Ovidio e il canone degli *auctores*», *Kepos*, n.2, *Attraverso le aetates ovidiane, percorsi*, pp. 117-153.

- PADOAN Giorgio (1970), voce *fenice*, in *Enciclopedia Dantesca*, II, Roma, p. 837.
- PAGLIARO Antonino (1965), «La settimana zavorra», *L'Alighieri*, n.6, pp. 3-26.
- PARATORE Ettore (1965), *Antico e nuovo*, Roma-Caltanissetta, Salvatore Sciascia.
- PARATORE Ettore (1968), *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni.
- PARATORE Ettore (1971), voce *Lucano*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, pp. 697-702.
- PARATORE Ettore (1973), voce *Ovidio*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma, pp. 225-236.
- PARATORE Ettore (1973a), *Nuovi saggi danteschi*, Roma, Angelo Signorelli.
- PASQUINI Laura (2012), «“Taccia di Cadmo e d’Aretusa Ovidio” (*Inf.* XXV, 97): le metamorfosi dantesche tra fonte letteraria e tradizione figurativa», in COLPO Isabella, GHEDINI Francesca (eds.), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell’antico*, Atti del Convegno, Padova, 15-17 settembre 2011, Padova, Padova University Press, pp. 307-317.
- PASQUINI Laura (2020), “*Pigliare occhi, per aver la mente*”. *Dante, la Commedia e le arti figurative*, Roma, Carocci.
- PETOLETTI Marco (2013), «Taccia Lucano. Taccia [...] Ovidio», in MALATO Enrico, MAZZUCCHI Andrea (eds.), *Lectura Dantis Romana. Cento Canti per Cento anni. I. Inferno. 2. Canti XVIII-XXXIV*, Roma, Salerno Editrice, pp. 802-822.
- PICONE Michelangelo (1993), «Dante e il canone degli *auctores*», *Rassegna europea della letteratura italiana*, n.1, pp. 9-26.
- REBUFFAT Enrico, «“Luogo è in Inferno detto Malebolge”: una ricerca di topografia dantesca», *L'Alighieri*, n.41, 2013, pp. 33-62.
- ROSSI Luca Carlo (1996), «Presenze di Petrarca in commenti danteschi fra Tre e Quattrocento», *Aevum*, n.70, pp. 441-476.
- RUSSO Vincenzo (1966), «La pena dei ladri», in RUSSO Vincenzo, *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, Liguori, pp. 129-146.
- SANGUINETI Edoardo (1961), *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Leo S. Olschki.
- STEFFENINI Lucia (2007-2008), *Le illustrazioni della Divina Commedia. Quattro artisti a confronto: Martini, Dalì, Guttuso, Sassu*, tesi di laurea, relatore Paolo Campiglio, Università degli Studi di Pavia.
- USSANI Vincenzo (1942), *Scritti di filologia e umanità*, Napoli, Ricciardi.
- VIAL Hélène (2010), *La métamorphose dans les Métamorphoses d’Ovide. Étude sur l’art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres.
- VOLKMANN Ludwig (1898), *Iconografia dantesca: le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, LOCELLA Guglielmo (ed.), Firenze-Venezia, Leo S. Olschki.
- ZAMBON Francesco, GROSSATO Alessandro (eds.) (2004), *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, Venezia, Marsilio.

Come citare l’articolo:

Ilaria Ottria, «Paolo Barbieri illustra Dante. Ibridismo e tessere ovidiane in *Inferno* XXIV-XXV», *InterArtes* [online], n.2 “Ibrido” (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), novembre 2022, pp. 114-132. <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/2dab1014-d23b-43cc-b803-4b7f97223483/06+vOttria+.pdf?MOD=AJPERES>>