

# Dante e i poeti latini: metamorfosi e antagonismo letterario nella bolgia dei ladri

Alessandra Romeo

Università della Calabria, Italia

**Abstract** In *Inferno's* Cantos 24 and 25 Dante points out the *auctoritas* of Latin epic poets (Ovid, Lucan), but uses a series of rhetorical figures intended to emphasise his own superiority and the novelty of his poetic enterprise. Dante competes with Ovid (Cadmus's metamorphosis into a snake in *Ov. met.* 4. 569-603 = Dante *Inf.* 25. 103-138) by recycling Ovid's grammar of description and lowering its high style according to the new poetic objective as he recounts the anti-sublime world of Malebolge. Virgil as a character of Dante's *Commedia* also participates in this procedure, since he presents one of his epic creatures, Cacus (the monster slain by Hercules in *Aeneid* 8), in terms strongly divergent from the high diction adopted by the real Virgil as *Aeneid's* author.

**Keywords** Dante. Metamorphosis. Ovid. Lucan. Topoi of comparison and outdoing.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Formule della sfida poetica. – 3 Epitome lucanea e variazioni ovidiane. – 4 Da Cadmo ai ladri fiorentini: duplicazione descrittiva e riduzione di stile. – 4.1 *Ov. met.* 4.569-603. – 4.2 Dante, *Inf.* 25.103-36. – 5. Dentro la bolgia, fuori dalla gara: Virgilio.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2022-10-10  
Accepted 2023-04-06  
Published 2023-08-04

## Open access

© 2023 Romeo | 4.0



**Citation** Romeo, A. (2023). "Dante e i poeti latini: metamorfosi e antagonismo letterario nella bolgia dei ladri". *Lexis*, 41 (n.s.), 1, 181-204.

## 1 Introduzione

La funzione di modello che Dante ‘teorico della letteratura’ attribuisce ai poeti *regulati* per l’acquisizione dello stile più alto anche da parte dei rimatori in volgare – per esempio nel passo del *De vulgari eloquentia* su Virgilio, Ovidio, Stazio e Lucano –,<sup>1</sup> lungi dall’intimidire l’impresa di ‘Dante poeta’, dice quanto la *Commedia* si situi in una linea emulativa, più che imitativa, degli epici latini.<sup>2</sup> Non sorprende che in un punto del Basso Inferno Dante si richiami all’autorità degli antichi con enfasi e ripetuta frequenza. La bolgia dei ladri, la settima, la cui descrizione prende l’ampiezza di due canti, si rivela *set* descrittivo specialmente adatto a esibire alcuni dei modi di quello stile ‘multiplo’, di quella vocazione alla polisemia che caratterizza la prima cantica. Se Malebolge appare come il soggetto di *inventio* letteraria più adatto allo squadernamento dello stile ‘basso’ (il celebre *comico* dei canti dei Barattieri), i canti 24 e 25 possono dirsi esemplari di una poetica che definisce sé stessa nel confronto coi classici. Il dittico che ha per oggetto la *settima zavorra* si presenta al lettore all’insegna dell’esibita autoconsapevolezza di ‘Dante *auctor*’ di cosa comporti il rendiconto di quanto ‘Dante *agens*’ ha visto nel suo percorso di visitatore dei regni oltremondani.

Molto studiati, e oggetto di una prosa critica e saggistica di grande ricchezza,<sup>3</sup> i canti 24 e 25 contengono la più compiuta, e audace, *inventio* metamorfica dell’opera dantesca. Ma sono leggibili anche come luoghi metaletterari in cui Dante addita, tramite formule di autoco-scienza letteraria, l’impresa tecnica di un’*elocutio* adeguata all’oltranza della *res* descritta. L’approccio di Dante a questa materia si avvale dell’espedito, apertamente metaletterario, del richiamo agonistico ai poeti latini (Lucano, Ovidio), ma anche di modalità più indirette, come il trattamento di ‘Virgilio personaggio’ nel contesto dell’esperienza viviva di una delle plaghe infernali più ‘spettacolarmente’ connotate.

<sup>1</sup> Dante *DVE* 2.6.7-8 *Et fortassis utilissimum foret ad illam [la suprema constructio] habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorfoseos, Statium atque Lucanum*. E forse la cosa più utile per acquisirne l’abito sarebbe aver studiato i poeti regolati, vale a dire Virgilio, l’Ovidio delle *Metamorfosi*, Stazio e Lucano (trad. Tavoni 2017, 328 s.); sul passo Tavoni 2017, 326-30.

<sup>2</sup> Contini 1970, 103: «Competitiva con l’*Eneide* (o la *Tebaide* o la *Farsalia*), competitiva con le *Metamorfosi*, progredita oltre la *Rose* e il *Tesoretto*, per non dire della stirpe di Rustico Filippi, emulativa, nonché con Virgilio e Ovidio, perfino con le Scritture nel suo impianto di polisemia, la sintesi di Dante appare un’inaudita novità, secondo quel suo ricorrente topos del nuovo».

<sup>3</sup> Ricordo almeno Momigliano 1916; Sanguineti 1961, 84-223; Mattalia 1962, Pagliaro 1966, 325-70; Russo 1966, 129-46; Paratore 1968, 250-80; Terdiman 1973, 27-45; Almansì 1974, 39-88; Guthmüller 1984; 2015, 15-27; Petoletti 2013, 802-22; Tateo 2013, 770-801. Commenti ai canti: Momigliano 1945, 177-95; Salinari 1980, 317-41; Bello-mo 2013, 379-80, 393-5, 406-7; Inglese 2016, 283-305; Mercuri 2021, 286-307. Cf. inoltre Auerbach 1963, 140 ss.; Mercuri 1984, 149 ss.; 2009, 21-37; Picone 1993, 107-44; Brugnoli 1995, 239-59; Guthmüller 1997, 17-36; Della Terza 2009, 11-19; Villa 2009.

## 2 Formule della sfida poetica

I serpenti che, in misura abnorme, affollano lo scabro paesaggio della valle dei ladri, sono strumenti della tortura dei dannati, ma soprattutto sono stati, sono o saranno anime di dannati, sottoposte a un incessante processo di scomparsa e/o trasformazione. La metamorfosi in serpente è concepita come il dispositivo della pena che Dio destina ai peccatori, mortali, di furto. Il soggetto 'serpente' e la metamorfosi, strumento della giustizia divina, spiegano il richiamo a due degli epici latini, Lucano e Ovidio, presenti nel canone dantesco a pieno titolo – come certifica, nella stessa *Commedia*, la celebre sequenza della *bella scola* nel quarto canto. Il richiamo vale qui da ispirazione a modelli di poesia alta e insieme da garanzia di *auctoritas* in riferimento alla materia da narrare: l'*excursus* di Lucano sul deserto di Libia infestato dai serpenti (Luc. 9.411-889),<sup>4</sup> le *Metamorfosi* di Ovidio come testo-modello sulle trasformazioni.<sup>5</sup>

La postura metaletteraria trapela già nel ventiquattresimo canto, nel ricorso a formule che non solo la tematizzano ma ne configurano il senso in moduli retorici riconoscibili: primo fra tutti il topos del superamento, le cui declinazioni, delineate in pagine celebri da Curtius,<sup>6</sup> Dante distribuisce nella sequenza descrittiva della bolgia.

Con un topos del superamento si apre la descrizione della settima bolgia: la valle stipata di serpenti di ogni specie fa sì che il luogo, geografico e soprattutto letterario, più infestato dai rettili, il deserto di Libia, sia superato dal nuovo luogo infernale (*Inf.* 24.85-90).

Più non si vanti Libia con sua rena;  
ché se chelidri, iaculi e faree  
produce, e cenci con ansifibena,

né tante pestilenzie né sì ree  
mostrò già mai con tutta l'Etiopia  
né con ciò che di sopra al Mar Rosso èe.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> La decimazione dell'armata di Catone per morso di serpente occupa i vv. 604-838; a certificare la salda connessione dell'*excursus* sulla Libia e i serpenti – che attinge a nozioni e *topoi* della poesia didascalica (*l'aition* meduseo, la poesia didascalica ellenistica e le sue riprese in età augustea) – con la trama poematica e all'ideologia che la sostiene, ricordo la sentenza *Pro Caesare pugnans | dipsades et peragunt civilia bella cerastae* (Luc. 9.850 s., *Le dipsadi combattono in favore di Cesare e le ceraste decidono il conflitto*, trad. Badali [1988] 1996, 503 s.), che connota il lamento dei soldati al termine della descrizione delle tante morti per morso di serpente. Sul tema cf. Narducci 2002, 415 ss.; Landolfi 2007.

<sup>5</sup> Per testo dei poeti *regulati* si intende l'inscindibile, direi sinottica, unità di testo 'originale' e paratesti che lo corredevano: commenti, sommari, glosse e anche allegorie (in prosa e in versi), spesso mischiate e anonime.

<sup>6</sup> Curtius 1948, 182-6.

<sup>7</sup> Cito il testo dantesco secondo l'edizione Bellomo 2013.

La formula inaugura la descrizione della bolgia e addita nella numerosità di serpenti il tratto dominante della valle dei ladri; il riferimento agonistico è al luogo più infestato di serpenti della geografia letteraria, il deserto libico, cantato nei modi epici da Lucano nella *Farsalia*. Dante ne riprende l'ordine catalogico concentrandone uno stralcio (*chelidri, iaculi e faee, cencri con anfisibena*) in due endecasillabi. Incontriamo poi una figura di superamento rispetto al personaggio (*Inf.* 25.13-15):

Per tutt'i cerchi de lo 'nferno scuri  
non vidi spirto in Dio tanto superbo,  
non quel che cadde a Tebe giù da' muri.

Vanni Fucci, il ladro sacrilego che Dante disegna secondo i tratti di un marcato protagonismo di gesto e parola, sopravanza in superbia Capaneo, personaggio epico consegnato all'esemplarità antonomastica dalla *Tebaide* staziana. Il rimando comparativo a Capaneo è anche intratestuale. Collocato nel cerchio dei violenti verso Dio, Capaneo è stato ritratto nel canto 14 secondo il profilo di *magnanimus* e di *impius* di impronta staziana (*Inf.* 14.43-72, una sequenza che mostra la memoria soprattutto dell'incipit del libro 11 della *Tebaide*, in cui Stazio dice Capaneo *magnanimus* e invaso dai furori di una *virtus iniqua*, chiosandone così l'audace *aristia*);<sup>8</sup> nella formula dell'apostrofe ammonitoria prestata a Virgilio Capaneo si staglia come exemplum di superbia mai doma (vv. 63-6: «O Capaneo, in ciò, che non s'ammorza | la tua superbia, sè tu più punito: | nullo martiro, fuor che la tua rabbia, | sarebbe al tu' furor dolor compito»). Stazio dunque è incluso, sia pure in modo meno evidente, nella dimensione metaletteraria della bolgia dei ladri. In termini metaletterari: un contemporaneo di Dante assurge al primato di superbia sacrilega e di oltranza blasfema rispetto a un *exemplum* epico 'alto'.

A introduzione della prima delle due metamorfosi che investono il gruppo dei ladri fiorentini Dante si serve invece dell'apostrofe al lettore (*Inf.* 25.46-8):

<sup>8</sup> Stat. *Th.* 11.1-4 *Postquam magnanimus furias virtutis iniquae | consumpsit Capaneus expiravitque receptum | fulmen et ad terras longe comitata cadentem | signavit murus ultricis semita flammae*. Dopo che il magnanimo Capaneo ebbe spento la furia del suo empio valore ed esalò il fulmine da cui era stato investito, e sulle mura rimase impressa la traccia della fiamma vendicatrice che l'aveva accompagnato nella sua caduta (trad. Traglia, Aricò [1980] 1998, 617). Il titanismo di Capaneo, con la sua *virtus* votata all'empietà, è ampiamente connotato nel libro 10 del poema, che descrive la scalata delle mura di Tebe annunciata dallo stesso eroe in questi termini (Stat. *Th.* 10.845-7, trad. Traglia, Aricò [1980] 1998, 610 s.): «*Hac*» ait, «*in Thebas, hac me iubet ardua virtus | ire, Menoeeo qua lubrica sanguine turris. | Experiar, quid sacra iuvent, an falsus Apollo*» («Questa», dice, «è la via per cui il mio ardire sovrumano m'impone di andare all'assalto di Tebe: questa, dove la torre è bagnata del sangue di Meneceo. Proverò a che valgano i sacrifici, o se Apollo è menzognero»).

Se tu sè or, lettore, a creder lento  
 ciò ch'io dirò, non sarà meraviglia,  
 ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.

La terzina introduce la metamorfosi che investe un dannato del trio di ladri fiorentini, morso da un serpente che rimane avvinghiato al suo corpo (Cianfa Donati, Agnolo Brunelleschi). L'apostrofe al lettore ribadisce la verità di quanto il poeta sta per narrare, a partire da una prevedibile reazione incredula del destinatario del racconto.

La figura di superamento più perentoria, che riguarda l'autore a fronte di altri autori, ricorre a introduzione della seconda metamorfosi, la mutazione di un dannato in serpente che si svolge in perfetta contemporaneità con la trasformazione opposta. Dante supera Lucrezio e Ovidio (*Inf.* 25.94-102):

Taccia Lucano omai là dov'e' tocca  
 del misero Sabello e di Nasidio, 95  
 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 100  
 non trasmutò sí ch'amendue le forme  
 a cambiar lor materia fosser pronte.

Il topos è articolato in ampiezza, in tre terzine; due terzine comprendono nomi di poeti ed exempla tratti dai rispettivi poemi (due per ognuno, Nasidio e Sabello per Lucano, Cadmo e Aretusa per Ovidio); la terza contiene l'annuncio di ciò che Dante, invece, narrerà: ancora un modulo retoricamente connotato, di tono proemiale e programmatico. La formula è preceduta da una sequenza di cinque terzine che descrive i preliminari della duplice metamorfosi (il *serpentello acceso* che morde il dannato e cade di fronte a lui), e seguita dal resoconto descrittivo del *mutare e trasmutare*, che si estende per tredici terzine.<sup>9</sup> A fenomeno compiuto, e rendicontato, Dante sente il bisogno di ribadire la novità di quanto ha visto: lo fa servendosi di una figura che, evocando un altro motivo topico, quello della modestia, assevera e precisa, tramite la nominazione, la materia appena nar-

<sup>9</sup> Della fitta bibliografia sulla figura mi limito a ricordare Curtius 1948, 182-6; Russo 1966, 136 ss.; Guthmüller 1984, 55-78; Petoletti 2013, 816-20; Inglese 2016, 301 s.; Carrai 2019, 203-5; Mercuri 2021, 298 s.

rata, *Mutare e trasmutare*. Il nuovo soggetto poetico, ossia la metamorfosi e il suo doppio antitetico, ovidiano e al tempo stesso più che ovidiano, guadagna a Dante la palma del superamento del modello, che la formula di autocommento definisce ed enfatizza (*Inf.* 25.142-4):

Così vid'io la settima zavorra  
mutare e trasmutare; e qui mi scusi  
la novità se fior la penna abborra.

Il canto 25 si chiude poi con due terzine che si incentrano su 'Dante personaggio', agente nella trama poematica: *E avvegna che li occhi miei confusi | fossero alquanto e l'animo smagato, | non poter quei fuggirsi tanto chiusi, | ch'ì non scorgessi ben Puccio Sciancato; | ed era quel che sol, di tre compagni | che venner prima, non era mutato; | l'altr'era quel che tu, Gaville, piagni* (vv. 145-51). Dante personaggio riconosce i due ladri fiorentini finora senza nome: Puccio Sciancato, l'unico a non aver subito metamorfosi, e Francesco dei Cavalcanti, restituito sotto i suoi occhi alla forma umana da serpente che era. Il nome del terzo ladro, divenuto ora serpente, è stato rivelato poco prima dal compagno di metamorfosi, Francesco, che ha detto a Puccio Sciancato *l' vo' che Buoso corra, | com'ho fatt'io, carpon per questo calle* (vv. 140 s.).

A proposito di figure del superamento vale la pena ricordare come la bolgia dei falsari, un esteso e affollatissimo lazzaretto di malati, sia introdotta nei modi della comparazione dell'oggetto poetico attuale con la *res* epica. Nel canto 30 il rabbioso furore di due dannati supera l'antonomasia stessa del *furor*, quello delle Erinni (*Inf.* 30.22-7):

Ma né di Tebe furie né troiane  
si vider mai in alcun tanto crude,  
non punger bestie, nonché membra umane,

quant'io vidi in due ombre smorte e nude,  
che mordendo correvan di quel modo  
che 'l porco quando del porcil si schiude.

Dopo aver aperto il canto con un'ampia perifrasi su Ino e Atamante e su *Ecuba trista, misera e cattiva* - due soggetti del tutto ovidiani -, Dante ricorre alla formula agonistica per asserire che nessuna furia tebana o troiana *morde* come i due dannati (Gianni Schicchi e Capocchio) che costituiscono la prima vista che la bolgia dei falsari offre ai visitatori.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Sul punto Sanguineti 1961, 326: «le parimente ovidiane furie di Tebe e di Troia, con la loro altezza di mito [...] verranno ad urtare, con repentina violenza, sopra un altro ter-

### 3 Epitome lucanea e variazioni ovidiane

Nella figura di superamento del canto 24, *Più non si vanti Libia*, Dante si riferisce, con decifrabile padronanza del testo fonte, alla *Farsalia* lucanea; i serpenti che popolano la Libia, *chelidri*, *iaculi* e *faree* e *cencri* e *ansifibene* (vv. 85 s.), costituiscono un'efficace epitome della sezione del nono libro del poema (vv. 700-33), che esplicita, nella forma del catalogo corredato di didascalie descrittive di ciascun elemento elencato, la nefasta zoogonia causata dal sangue che sgocciola dalla testa di Medusa uccisa da Perseo.<sup>11</sup> La selezione dantesca è attenta a effetti di stile e di suono (la serie di rime inclusive in parziale diminuzione sillabica *faree-ree-ee*), economica ma anche pertinente. Si apre col chelidro, che in Lucano è connesso alla scia di fumo (e il fumo dominerà la terza metamorfosi della bolgia), prosegue con gli iaculi e le faree, posti nel medesimo ordine del testo epico. Quanto ai due nomi citati nella formula di superamento del canto 25, Nasidio e Sabello, Dante inverte l'ordine della sequenza lucanea e segnala, col richiamo parafrastico (*miserio Sabello* sul latino *miserique in crure Sabelli*, Luc. 9.763), la sua conoscenza dell'auctor epico. Il superamento di Dante poeta rispetto a Lucano si gioca, per co-

mine raffrontato, sopra il suo aperto 'plebescere'; sul canto 30 Contini 1970, 159-70.

**11** La fonte lucanea giunge a Dante arricchita dalla tradizione tardoantica e medievale in materia di ofiologia, in cui spicca la trattazione di Isidoro nelle *Etymologie* (il *de serpentibus*); della corposa bibliografia sul soggetto mi limito a segnalare Fontaine 1983; Esposito 2004; Seewald 2008; Venuti 2017, 181-209. Il catalogo della *Farsalia* (Lucan. 9.700-33), che annovera diciassette nomi di serpenti, corredati ognuno di note descrittive, è inteso a dettagliare gli effetti del sangue di Medusa che 'feconda', con venefica abbondanza, il deserto di Libia - un motivo celebre del mito di Medusa e Perseo che dà modo a Lucano di enfatizzare le figure di pensiero ricorrenti nella sua dizione epica, il paradosso e l'antitesi. Il chelidro, che striscia in una scia di fumo, è il quarto serpente dopo aspide, emorrois, chersidra; al chelidro seguono: cencro, ammodite, cerasta, scitale, dipsade, ansifibena (dalla duplice testa), natrice, giaculo (alato), pareas, prestere (con fauci fumanti), sepse (l'unico rettile capace di distruggere oltre alle parti molli del corpo le ossa), basilisco, drago (gli *innocui dracones*, privi di veleno, ma capaci di soffocare con le potenti spire); c'è inoltre l'ofite tebano. Le ferite che i serpenti (ma anche lo scorpione) procurano ai soldati di Catone e le conseguenti agonie dei loro corpi compongono una sequenza ampia, scandita da otto casi descritti con estensione variata. Il primo serpente assassino è la dipsade che morde il giovane *signifer* Aulo (vv. 737-60, 24 esametri); segue la sepse che attacca il *miser* Sabello alla gamba (*miseri Sabelli*, v. 763, oggetto della ripresa parafrastica di Dante); la morte per liquefazione di Sabello, descritta in 26 esametri (vv. 762-88), è seguita dall'agonia di Nasidio che, morso da un *torridus prester* (vv. 790-814), va incontro a una deformazione antitetica a quella di Sabello, il cui corpo è sottoposto a uno smisurato accrescimento per il turgore procurato dal veleno. I due *exempla* citati da Dante figurano dunque all'inizio della sezione lucanea dedicata agli effetti letali del morso di serpente. Dopo Sabello e Nasidio Lucano descrive ulteriori *spectacula* offerti dal suolo libico (v. 805): un'emorrois che morde Tullo, Levo ucciso da un aspide, un giaculo (non a caso detto anche giavellotto) che trapassa le tempie di Paolo, Muro assalito da un basilisco; chiude la sequenza lo scorpione *minax nodis et recto verbere saevus* (minaccioso per i nodi e tremendo per la coda dritta) che vince su Orione.

sì dire, sul piano della *res* descritta: l'epico latino descrive gli effetti letali delle ferite di serpente sui corpi umani, indugiando, con ogni risorsa della sua vis retorica, sugli aspetti orrificici e grotteschi dell'agonia dei soldati di Catone – una maniera di intensificare l'espressionismo descrittivo che connota fin dall'età arcaica l'epica romana.

La fatica descrittiva di Dante ha come oggetto la metamorfosi dei corpi dei dannati, non il travaglio deformante e agonico dei soldati lucanei. Nella settima bolgia il *mirum* e, diremmo, il *monstrum*, è il corpo in trasformazione, il corpo umano ma non solo (l'incessante trasmutazione dei dannati affianca al fenomeno metamorfico anche il suo opposto speculare, il mutamento da serpente a uomo): e qui l'*auctor* non può che essere Ovidio.

I serpenti fanno da strumento della finalità afflittiva della pena in due modi: investono i corpi dei dannati invadendone l'anatomia, e ne causano, col morso, le trasformazioni. Così la prima vista che la bolgia offre allo sguardo dei due visitatori è quella di una valle stipata di innumerevoli serpenti, e più tardi, al termine della prima metamorfosi, quella di Vanni Fucci incenerito nel corpo e poco dopo ricomposto, le *serpi amiche* interverranno a troncargli il blasfemo delirio mimico e verbale del ladro sacrilego. Il fenomeno metamorfico, sempre causato dal morso del serpente, si presenta secondo tre casistiche: il corpo toccato dal morso di serpente viene incenerito fino alla dissoluzione per poi ricomporsi (Vanni Fucci), il corpo morso cui il serpente rimane avvinghiato genera un nuovo essere ibrido, dalla doppia natura, umana e serpentina, il corpo toccato dal morso di serpente si trasforma in serpente e il serpente a sua volta si muta in uomo, fenomeno che nelle due anatomie procede secondo passaggi simmetrici e speculari, mentre le due figure si fronteggiano senza staccare lo sguardo l'una dall'altra (Francesco Cavalcanti che diventa da serpente uomo e Buoso Donati che diventa da uomo serpente). Probabilmente ispirate alla distinzione delle fattispecie di furto secondo la dottrina tomistica (dal furto semplice ai vari tipi di furto aggravato, peculato, plagio, sacrilegio),<sup>12</sup> le tre diverse metamorfosi segnano una progressione accrescitiva che, a partire dalla dimensione individuale del primo dannato punito, passando per il duo che si fonde in un unico ibrido umano e serpentino, giunge alla duplica-

<sup>12</sup> Sul punto Russo 1966, 138, sottolinea la convalida biblica del passo di *Genesis* 1.26, *faciamus hominem ad similitudinem et imaginem nostram*, per l'idea di associare al peccato di furto la pena della privazione o della deformazione della figura umana: «il furto allora, che viola i limiti di tale diritto, defraudando il diritto altrui, infrange anche il primordiale rapporto di similitudine con Dio». Sull'opinione dei commentatori antichi della *Commedia* riguardo al rapporto fra tipi di metamorfosi e tipo di furto Bello-mo 2013, 394: se Guido da Pisa rimanda alla classificazione tomistica, un numero prevalente di commenti guarda al carattere intermittente della pena (le metamorfosi) leggendolo in rapporto all'intermittenza della colpa, secondo i tre tipi di furto: abituale, occasionale, elettivo.



zione del fenomeno nei dannati che si trasformano, ciascuno in forma opposta, uno di fronte all'altro, davanti agli occhi dell'unico componente della banda che non subisce metamorfosi (Puccio Sciancato). In estrema sintesi la variazione del fenomeno della metamorfosi elaborata da Dante potrebbe essere schematizzata così:

- a. Uno che diventa zero: Vanni Fucci. La metamorfosi del ladro sacrilego, urlante spregiatore di Dio, è causata da un serpente ma non è serpentiforme. Dante si ispira, per la similitudine esplicativa dell' 'accensione' e dell'incenerimento del dannato, alla fenice delle *Metamorfosi* (Ov. *met.* 15.391-407): vi allude come a un *relatum* sapienziale (*Così per li gran savi si confessa | che la fenice more e poi rinasce*), fedele al dettato ovidiano che attribuisce la descrizione dell'unico uccello capace di ricostituire sé stesso a Pitagora.
- b. due che diventano uno: Cianfa Donati e Agnello Brunelleschi. La seconda metamorfosi investe il gruppo dei ladri fiorentini e ne svela la composizione d'origine: l'apparente terzetto di dannati è in realtà parte di un gruppo di cinque, di cui due, al momento del passaggio dei visitatori, hanno forma di serpente. L'azione del serpente nei confronti di Agnello Brunelleschi differisce da quella che ha causato in Vanni Fucci l'incenerimento del corpo (Vanni era stato trafitto *là dove 'l collo a le spalle s'annoda*). Qui il serpente, ossia Cianfa Donati il cui nome Dante svela tramite l'espedito della locuzione diretta di uno del gruppo (*Io non li conoscea; ma ei seguite, | come suol seguitar per alcun caso, | che l'un nomar un altro convenette, | dicendo: «Cianfa dove fia rimaso?», vv. 40-3*), rimane avvinghiato al corpo di Agnello dando avvio alla mutazione in un nuovo essere ibrido che reca i segni della compresenza delle due nature, animale e umana: *quando n'apparver due figure miste | in una faccia, ov'eran due perduti* (vv. 71 s.); *due e nessun l'immagine perversa | pare; e tal sen gio con lento passo* (vv. 77 s.).
- c. due che restano due, ma dopo aver subito il processo metamorfico uguale e contrario, l'uno da serpente a uomo (Francesco dei Cavalcanti), l'altro da uomo a serpente (Buoso). Annunciata come cimento descrittivo inedito, la terza metamorfosi giustifica l'audace formula di autocoscienza poetica *Taccia Lucano*.

La triplice variazione delle metamorfosi dei ladri consente a Dante di articolare una meditata competenza del poema ovidiano, che si esprime, più che in movenze parafrastiche, in rielaborazioni che intrecciano motivi tematici dell'Ovidio maggiore. Buon esempio di questo atteggiamento nei confronti del repertorio narrativo delle *Metamorfosi* è il trattamento del motivo definibile del 'due in uno', presente

nella seconda trasformazione, e coniugato da Dante mediante la ripresa di un altro motivo tematico ovidiano, quello della metamorfosi di gruppo. La metamorfosi di Cianfa e Agnello, uniti in una sola anatomia umana e serpentina insieme, trova ispirazione, come è stato osservato, nella metamorfosi di Salmacide ed Ermafrodito, narrata nel quarto delle *Metamorfosi* e connotata dall'esito fusionale dell'unione dei due corpi - unione pervicacemente perseguita dalla ninfa Salmacide attratta dal desiderabile e renitente Ermafrodito. Il verso *nec duo sunt sed forma duplex* fa da *sententia* esplicativa dell'inestricabile intreccio dei due corpi cui pervien l'abbraccio della ninfa che aderisce al corpo del ragazzo (Ov. *met.* 4.378).<sup>13</sup> Dante sembra ricordarsi tuttavia anche di un'altra situazione ovidiana, non infrequente nel poema, quella dei soggetti collettivi che subiscono insieme la stessa mutazione: le Eliadi e le Meleagridi, le Menadi tracie, i marinai di Acete, i compagni di Diomede. Nelle *Metamorfosi* la mutazione di gruppo sollecita tratti narrativi come lo sguardo reciproco dei mutanti o l'interlocuzione tra i personaggi che la condivisa situazione di corpi in metamorfosi può suscitare. Nel caso della seconda metamorfosi della bolgia dei ladri la mutazione investe un dannato (Agnello assalito da Cianfa in forma di serpente) mentre i compagni di entrambi assistono al fenomeno. Il trattamento drammatizzato della scena, con la locuzione esclamativa dei compagni che commentano la trasformazione, mostra un'indubbia affinità con una scena ovidiana di metamorfosi collettiva, quella dei marinai di Acete mutati da Dioniso in delfini (Ov. *met.* 3.671-86, quadro descrittivo il cui narratore vicario è lo stesso Acete, il solo a non subire la metamorfosi punitiva). Nel passo del terzo libro del poema Ovidio tratteggia la scena di metamorfosi della ciurma puntando sulla prima mutazione, che coglie Medonte (vv. 671 s. *primusque Medon nigrescere coepit | corpore et expresso spinae curvamine flecti*) cui uno dei compagni, Licabante, rivolge la parola: locuzione troncata alle prime battute dall'avanzata della medesima trasformazione che deforma anche il parlante: *incipit huic Lycabas: «in quae miracula» dixit | «verteris?» et lati rictus et panda loquenti | naris erat squamamque cutis durata trahebat* (vv. 3.673-5).<sup>14</sup> La terzina dantesca intreccia i due spunti ovidiani: Dante riproduce la situazione ovidiana tramite la locuzione diretta di alcuni dei protagonisti, conferisce al personaggio del dannato l'espressione *nec duo sunt*, che in Ovidio è compresa nel racconto del-

**13** Sulla memoria dantesca di puntuali luoghi dell'episodio ovidiano e sulla cifra di «essenziale infedeltà al proprio autore» che la caratterizza Sanguineti 1961, 210 s.

**14** «E per primo prese ad annerirsi Medonte | in tutto il corpo e a incurvarsi di schiena in un arco marcato. | Prendeva appena Licabante a chiedergli: «In che razza di mostro | stai trasformandoti?» e mentre parlava gli si slarga la bocca, | il naso s'incurva, la pelle indurita gli si copre di scaglie» (trad. Koch 2007, 57). Inglese 2016, 299, annota il passo ovidiano come fonte del dettaglio dantesco.

la vicenda di Salmacide ed Ermafrodito - se ne avvale la narratrice vicaria della storia, una delle Minieidi -: *Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno | gridava: «Omè, Agnel, come ti muti! | Vedi che già non se né due né uno»* (vv. 67-9).

#### 4 Da Cadmo ai ladri fiorentini: duplicazione descrittiva e riduzione di stile

La metamorfosi di Cadmo e Armonia, episodio incastonato nel quarto libro delle *Metamorfosi* a modo di epilogo della parabola dell'eroe avviata all'inizio del terzo libro, è il testo fonte della terza metamorfosi della bolgia dei ladri. Anche se mancano riferimenti a Cadmo nelle altre opere di Dante - paragonabili, per esempio, alla menzione di Eaco nel *Convivio* quale esempio delle virtù della vecchiaia (*Conv.* 4.27.16-21) - la nominazione del personaggio nella formula *Taccia Lucano* non lascia dubbi in proposito. E la relativa povertà dei paratesti (commenti, sommari, allegorie) all'episodio della trasformazione di Cadmo e Armonia rispetto al duello di Cadmo col serpente di Marte, consolida il ricorso all'analisi comparativa col testo fonte ossia *Ov. met.* 4.576-603.<sup>15</sup>

Nelle *Metamorfosi* il serpente è di frequente evocato come una delle forme che possono assumere gli esseri capaci di trasformazioni rapide e temporanee, da Proteo ad Acheloo alla dea Teti. Ma l'occorrenza più completa di questa metamorfosi riguarda solo Cadmo e la sua sposa.

<sup>15</sup> L'esempio arnolfiano è piuttosto evidente: del titolo *Cadmus et uxor eius in serpentes* la spiegazione è *Cadmus et uxor sua finguntur mutati in serpentes, quia de celestibus minime curando terrenisque inhiando in terram serpebant*; «Cadmo e Armonia [...] si fingon mutati in serpenti che strisciano a terra, per aver abbandonato le cure delle cose celesti» (Ghisalberti 1932, 198). Il duello di Cadmo col serpente di Marte, atto preliminare al rito di fondazione della nuova patria da parte dell'esule tirio, apre il libro 3 delle *Metamorfosi*, ed è invece oggetto di un'articolata allegoresi: «Coraggiosi pionieri della civilizzazione sono infine per lui Cadmo, Dedalo, Peleo. Cadmo (III1) è un saggio d'oriente che viene nella Grecia, nella terra dove giaceva un bue, vale a dire dove imperava l'ignoranza. Egli manda i suoi perché attingano acqua viva cioè facciano dei proseliti, ma nel fonte, ossia là dove si studiava, essi trovarono un serpente cioè una opposizione che fu più forte, e che li superò. Onde Cadmo stesso, il più sapiente, viene, combatte l'astuzia serpentina degl'indigeni, la spegne, e ne semina i denti, cioè le lettere dell'alfabeto greco (i greci sono astuti e mordaci) di cui egli fu l'inventore mitico. Da esse nasceranno i soldati fratricidi cioè i retori che si confondono reciprocamente nelle loro logomachie. Cinque ne sopravvivono, coi quali Cadmo edifica la sua città: essi simboleggiano le cinque vocali, fondamento di ogni dottrina.» (Ghisalberti 1932, 199). Sulla trascrizione delle *Allegorie* di Arnolfo di Orléans, presenti spesso insieme agli *Integumenta* di Giovanni di Garlandia, nei manoscritti delle *Metamorfosi* circolanti nell'età di Dante vedi Ghisalberti 1966, 267-75.

4.1 *Ov. met.* 4.569-603

Iamque malis annisque graves dum prima retractant  
 fata domus releguntque suos sermone labores,  
 «num sacer ille mea traiectus cuspide serpens»  
 Cadmus ait «fuerat, tum, cum Sidone profectus  
 vipereos sparsi per humum, nova semina, dentes?  
 Quem si cura deum tam certa vindicat ira  
 ipse, precor, serpens in longam porrigar alvum».  
 Dixit et, ut serpens, in longam tenditur alvum  
 durataeque cuti squamas increscere sentit  
 nigraque caeruleis variari corpora guttis  
 in pectusque cadit pronus, commissaque in unum  
 paulatim tereti tenuantur acumine crura.  
 Brachia iam restant; quae restant, brachia tendit,  
 et lacrimis per adhuc humana fluentibus ora  
 «accede, o coniunx, accede miserrima,» dixit  
 «dumque aliquid superest de me, me tange manumque  
 accipe, dum manus est, dum non toutm occupat anguis».  
 Ille quidem vult plura loqui, sed lingua repente  
 in partes est fissa duas: nec verba loquenti  
 sufficiunt, quotiensque aliquos parat edere questus,  
 sibilat; hanc illi vocem natura reliquit.  
 Nuda manu feriens exclamat pectora coniunx:  
 «Cadme, quid hoc? Ubi pes? Ubi sunt umerique manusque  
 et color et facies et, dum loquor, omnia? Cur non  
 me quoque, caelestes, in eandem vertitis anguem?»  
 Dixerat: ille suae lambebat coniugis ora  
 inque sinus caros, veluti cognosceret, ibat  
 et dabat amplexus adsuetaque colla petebat.  
 Quisquis adest (aderant comites), terretur; at illa  
 lubrica permulcet cristati colla draconis,  
 et subito duo sunt iunctoque volumine serpunt,  
 donec in adpositi nemoris subiere latebras.  
 Nunc quoque nec fugiunt hominem nec vulnera laedunt,  
 quidque prius fuerint, placidi meminere dracones<sup>16</sup>

16 Ed. Anderson 1982.

Gravati dai crucci e dagli anni, rievocano i fati lontani della famiglia, e a parole rivivono i loro dolori: e Cadmo si chiede: «Ma allora, era sacro il serpente che, quando ho lasciato Sidone ho trafitto di lancia spargendo poi in terra, semente inaudita, i suoi denti di vipera? Se è volontà degli dèi, a vendetta per lui, quest'odio inflessibile, li prego che io pure diventi un serpente dal corpo snodato». A questa frase, si snoda come un serpente nel corpo, gli si indurisce la pelle, si sente spuntare le scaglie e macchie azzurre screziargli il corpo annerito. Cade in avanti, sul ventre, e poco a poco le gambe si fondono e si affilano dentro a un'unica coda rotonda. Non ha più che le braccia, e le braccia, finché le ha, le protende e, con le lacrime a invadergli la faccia che ha ancora d'uomo, «Avvicinati», chiama, «mia povera moglie, avvicinati, finché resta qualcosa di me, toccami, dammi la mano finché la mano ce l'ho, e il serpente non mi ha tutto invaso». Vorrebbe dire dell'altro, ma gli si scinde la lingua a un tratto in due parti, la parola gli manca se parla, e ogni volta che cerca di emettere qualche lamento sibila: è l'unica voce che la natura gli lasci. Colpendosi il petto nudo coi pugni, la moglie gli grida: «Fermati, Cadmo, strappati, infelice, questo mostro di dosso, Cadmo, perché? Dove hai i piedi? Dove hai più le spalle e le mani e il colore e la faccia e, man mano che parlo, ogni tratto? Dèi, perché non mutate pure me nello stesso serpente?». Altro non disse: ma lui leccava la faccia alla moglie, s'insinuava nel seno diletto, quasi a lui familiare, la stringeva attaccandosi, come sempre, al collo di lei. Tremano tutti i presenti, i compagni che c'erano; lei invece accarezza sul viscido collo quel drago crestato, e sono due, d'improvviso, a serpeggiare intrecciando le spire, quindi a fuggire strisciando nel folto di un bosco vicino. Oggi ancora non temono l'uomo e non mordono, inoffensivi serpenti che non scordano quello che furono.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Trad. Koch 2007, 105, 107.

Ovidio compila la parte terminale del percorso biografico di Cadmo azzerando ogni tratto effettistico del *mirum* della metamorfosi. È l'eroe stesso a invocare la metamorfosi quale sola nemesis possibile dell'inconsapevole oltranza sacrilega della sua azione fondativa di Tebe, l'uccisione del serpente di Marte: «*ipse, precor, serpens in longam porrigar alvum*» (v. 575). L'antefatto dell'origine della nuova patria dell'esule tirio è gesto sacro e al tempo stesso esecrando, come spesso avviene nell'orizzonte ideologico del racconto mitico: senza abbattimento del serpente non vi sarebbe stata fondazione di Tebe, città ambivalente nella sua cifra identificativa di potenza e autodistruttività, nata dai denti del drago e già vocata, per connotazione nativa, al conflitto fratricida.<sup>18</sup> Ovidio (o, che dir si voglia, il narratore epico) sceglie il punto di vista dell'eroe che viene investito dalla mutazione. Accentua questa scelta narrativa impreziosendo la sequenza col ricorso all'*oratio recta* del protagonista: locuzione che configura, insieme alla comunicazione non verbale fortemente connotata di Cadmo, quella che può definirsi l'*actio* 'in metamorfosi' più compiuta del poema. Cadmo tende le braccia verso Armonia, finché le braccia sono umane, col volto solcato di lacrime (indubitabili indizi di pathos retorico), *braccia iam restant; quae restant, braccia tendit, | et lacrimis per adhuc humana fluentibus ora*. I passaggi descrittivi della metamorfosi in sintesi sono: 1) l'allungamento della *alvus*, 2) l'indurimento della pelle e 3) la comparsa di squame e chiazze scure, 4) la caduta *pronus* sul petto, 5) l'unificazione *paulatim* delle gambe (vv. 576-80). A questo punto Ovidio inserisce la '*actio* in metamorfosi' del personaggio, prima non verbale (perché, anche se per poco, *braccia restant*) e poi verbale: Cadmo si esprime con tre esametri di *oratio recta* che costituiscono l'apice del tono 'grave' del racconto, «*accede, o coniunx, accede miserrima,*» *dixit | dum aliquid superest de me, me tange manumque | accipe, dum manus est, dum non totum occupat anguis, una gravitas* di stile che si avvale, ampliandolo, di un probabile ipotesto euripideo che ricaviamo dal *De inventione* di Ermogene.<sup>19</sup> Il congedo di Cadmo alla sua sposa, i suoi *nova verba* sono interrotti dall'avanzare della mutazione verso la testa. Nulla viene detto dell'anatomia della testa, se non il solo dettaglio, determinante per evidenziare il passaggio dalla natura umana alla natura animale, della lingua che *in partes duas est fessa*. La biforcazione della lingua, che può dirsi il sesto segmento della descrizione della metamorfosi, è repentina (*repente*) e fa della gemente parola di Cadmo un sibilo (*quotiensque aliquos parat edere questus, | sibilat; hanc illi vocem natura reliquit, vv. 588 s.*). Altre parti anatomiche del corpo di Cadmo sono invece evo-

<sup>18</sup> Sul mito di Cadmo e le sue possibili letture ideologiche cf. Hardie 1990, 224-35; Schmitzer 1990.

<sup>19</sup> Sul punto Romeo 2019, 133-47.

cate tramite il punto di vista di Armonia che le enumera, nella forma dell'interrogazione di chi assiste al mostruoso mutamento della persona cara: *Cadme, quid hoc? ubi pes? ubi sunt umerique manusque | et color et facies et, dum loquor, omnia?* (vv. 592 s.). La disperata contemplazione di quanto sta accadendo al corpo di Cadmo sollecita nella deuteragonista della scena, senza soluzione di continuità, la richiesta agli dei di essere trasformata in serpente (*cur non/me quoque, caelestes, in eandem vertitis anguem?*, v. 594). Armonia si esprime secondo un'*actio* altrettanto patetica, ma più convenzionale perché agita in forma ancora umana: gesti di costernazione (*nuda manu feriens pectora*) e un'*oratio recta* di quattro esametri che fa da 'didascalia' della mutazione corporea di Cadmo, enfatizzandone l'implacabile progressione e rendendo evidente il carattere radicalmente 'altro' della forma animale che prende il posto dell'anatomia umana. Un'alterità che si risolve nella nuova identità di Cadmo, che Armonia chiede di condividere a sua volta: non senza prima aver accolto i gesti di affettività coniugale che il 'nuovo' Cadmo-serpente le destina (*in [...] sinus caros [...] ibat | et dabat amplexus adsuetaque colla petebat*, vv. 595-7). L'esito della metamorfosi è la riproduzione in forma animale di Cadmo e Armonia come coppia (*et subito duo sunt iuncto volumine serpent, v. 600*); il fondatore di Tebe e la sua sposa, divenuti serpenti, mantengono, oltre alla mitezza dei rispettivi caratteri, anche la postura amorosa e solidale di coppia concorde. I due versi conclusivi (*nunc quoque nec fugiunt hominem nec vulnere laedunt, | quidque prius fuerint, placidi meminere dracones*, vv. 602 s.) siglano in senso eziologico il racconto, con l'immagine dei *dracones* pacifici, che non fanno male agli uomini e si ricordano quello che sono stati un tempo.<sup>20</sup>

#### 4.2 Dante, *Inf.* 25.103-36

La metamorfosi dei due dannati nella Bolgia dei ladri vede in scena Francesco Cavalcanti che, in forma di serpente morde all'ombelico Buoso Donati, per ora in sembianze umane. Entrambi fiorentini, fanno parte del gruppo di cinque ladri che si aggira nella bolgia: una sorta di personaggio collettivo che esemplifica bene la sfida poetica di Dante a fronte dei modelli classici, col suo canto innovativamente epico popolato di figure comuni, protagoniste della scena civile e politica contemporanea,<sup>21</sup> che in Malebolge trova una sorta di trionfale

<sup>20</sup> Vale la pena ricordare che i *dracones* sono detti *innocui* nel catalogo del libro 9 lucaeo perché non hanno veleno, ma uccidono coi loro assalti e avvolgimenti.

<sup>21</sup> Sulla «mescolanza di teste coronate e di individui con poco *pedigree*» quale cifra «antitragica» e «comica» della *Commedia* Contini 1970, 102 s. Sul ladroneccio che «pare essere appannaggio della borghesia cittadina», rappresentato com'è dai dannati della bolgia che appartengono a importanti famiglie fiorentine, Bellomo 2013, 395.

e aspra celebrazione. Degli altri tre componenti della banda Dante ha raccontato poco prima: la metamorfosi di Agnello è stata causata dal morso che gli ha inferto Cianfa in forma di serpente; quel morso ha prodotto un'unica, mostruosa figura di ibrido: *quando n'apparver due figure miste | in una faccia, ov'eran due perduti* (vv. 77 s.); e ancora: *due e nessun l'immagine perversa | pareo; e tal sen gio con lento passo* (vv. 71 s.). La mutazione è avvenuta sotto gli occhi dell'unico componente del gruppo che non subisce metamorfosi, Puccio Sciancato.

Il primo elemento anatomico con cui Dante dà il via alla descrizione della metamorfosi è riferito al dannato-serpente che si appresta a diventare uomo: la divisione in due della coda, e subito dopo nel suo doppio speculare, l'uomo che si fa serpente e vede unirsi le gambe (due terzine, vv. 103-8):

Insieme sì rispuosero a tai norme,  
che' l serpente la coda in forca fesse,  
e 'l feruto ristinse insieme l'orme.

105

Le gambe con le cosce seco stesse  
s'appiccar sì, che' n poco la giuntura  
non faceva segno alcun che si paresse.

Segue il dettaglio della pelle: si fa molle nel serpente che diventa uomo, reciprocamente si fa dura nell'altro: *si faceva molle, e quella di là dura*.

Tocca poi alle braccia: si comincia col dannato che si fa serpente cui le braccia si ritirano entro le ascelle. In perfetta simultaneità sia di tempo sia di misura al serpente che si umanizza si allungano le gambe (una terzina, vv. 112-14):

Io vidi intrar le braccia per l'ascelle  
e i due piè della fiera, ch'eran corti,  
tanto allungar quanto accorciavan quelle.

È ora la volta dei piedi-zampe, descritti nella loro funzionalità metamorfica che serve a formare il membro nel serpente-uomo. Il primo a essere descritto è il serpente che si fa uomo, al quale le zampe (i piedi *di dietro*) diventano il membro; simmetricamente l'uomo che diventa serpente ha il membro diviso in due che formerà due zampe (anche qui una terzina, vv. 115-17):

Poscia li piè di dietro, insieme attorti,  
diventaron lo membro che l'uom cela,  
e'l misero del suo n'avea due porti.



Mentre il fumo persiste<sup>22</sup> Dante trascorre al particolare descrittivo della peluria: al serpente che sta diventando uomo spunta il pelo, il dannato che si fa serpente invece *si dipela* (una terzina, vv. 118-20):

Mentre che' l fummo l'uno e l'altro vela  
di color novo, e genera' l pel suso  
per l'una parte e da l'altra il dipela,

A questo punto Dante indica la posizione dei corpi in metamorfosi. Sottolinea, in un solo verso, come i due non stacchino mai lo sguardo reciproco (*non torcendo però le lucerne empie*), e si concentra sull'elemento anatomico più dettagliato, la testa. La mutazione uguale e opposta delle rispettive teste dei due consente a Dante un virtuosistico exploit di *evidentia* descrittiva: Dante usa l'espressione *cambiar muso*, introducendo nel lessico poetico una parola destinata a una fortuna e una chiarezza semantica tuttora intatte (una terzina, vv. 121-3):<sup>23</sup>

l'un si levò e l'altro cadde giuso,  
non torcendo però le lucerne empie,  
sotto le quai ciascun cambiava muso.

Dante prende avvio ora dal serpente-uomo che si alza e *tira il muso* verso le tempie. Dall'ammasso di materia della testa di serpente che si fa testa umana *escono* le orecchie. Da ciò che avanza della materia della testa si formano il naso e le labbra (due terzine, vv. 124-9):

Quel ch'era dritto, il trasse ver' le tempie,  
e di troppa materia ch'in là venne  
uscir li orecchi de le gote scempie;

ciò che non corse in dietro e si ritenne  
di quel soverchio, fé naso a la faccia  
e le labbra ingrossò quanto convenne.

Il dannato che sta diventando serpente è invece prono (*giacea*), e spinge in avanti la testa, *il muso innanzi caccia* (la testa umana diventa muso di serpente):

Quel che giacèa, il muso innanzi caccia,

<sup>22</sup> Sul fumo e le sue interpretazioni allegoriche vedi Petoletti 2013, 816; sull'influenza delle *Mythologiae* di Fulgenzio riguardo all'elemento del fumo vedi Albi 2019, 229 ss.

<sup>23</sup> Sulle «prime attestazioni», tra cui *muso*, nella *Commedia* vedi Serianni 2021, 83-117, 109.

e li orecchi ritira per la testa  
come face le corna la lumaccia.

La semplificazione degli organi di una testa di serpente rispetto a una testa di uomo è significativamente concentrata nel solo dettaglio delle orecchie che si *ritirano* come accade alla lumaca con le corna.

A questo punto entra in campo la lingua: descritta prima nell'uomo che è diventato serpente, la lingua si biforca - mentre prima era unita e svelta nell'eloquio. Nell'altro dannato, invece, da *forcuta* che ora si richiude. Il fumo ora si è fermato:

e la lingua, ch'avèa unita e presta  
prima a parlar, si fende, e la forcuta  
ne l'altro si richiude; e' l fummo resta.

La terzina conclusiva coglie il movimento dei due ladri mutati, ognuno alle prese con l'emissione dei suoni faticosamente recuperati nella nuova apparenza, una sorta di *actio* degradata e realistica:

L'anima ch'era fiera divenuta,  
suffolando si fuggi per la valle,  
e l'altro dietro a lui parlando sputa.

Inizio e fine dell'esercizio descrittivo di Dante sono marcati dai tratti della *coda* - *orme* e della lingua. Accumulazione, progressione di dettagli anatomici, similitudini realistiche concorrono all'*evidentia* dei metamorfizzati colti 'in situazione'. La dettagliatissima sequenza di parti anatomiche, cui Dante presta un lessico tanto innovativo quanto realistico, può ricordare tecniche di *descriptio* che non mancano nell'Ovidio epico (penso per esempio ad alcune personificazioni come quella di *Fames* del libro 8), ma che certo non pertengono al *pathos* 'grave' con cui Cadmo e Armonia 'mutanti' si esprimono. In qualche modo Dante si situa all'opposto dell'ascesa stilistica dell'episodio ovidiano. La tecnica dell'accumulazione e del dettaglio realistico duplica in modo simmetrico il racconto delle due anatomie che si fronteggiano; le due anime di dannati procedono in perfetta simultaneità e senza mai staccare lo sguardo l'una dall'altra. Un esercizio descrittivo che tocca vette di difficoltà non presenti nel modello, e fa vincere Dante tramite l'*inventio* di un nuovo soggetto poetico amplificato rispetto al modello (mutare e trasmutare). La chiave del superamento sta nella funzione del poema sacro, che rendiconta questa, come ogni altra, manifestazione della potenza di Dio, secondo l'aderenza referenziale a contenuti della cui verità il lettore non deve dubitare. Il cimento dell'*elocutio*, che formula una lingua descrittiva di soggetti nuovi e audaci, non deve far pensare a fantasie immaginative. L'agonismo di Dante è, attraverso la forma - ritagliarsi una sfida

tecnica più ardua (la trasmutazione oltre alla mutazione) –, ideologico: la metamorfosi quale alterazione degradante della figura umana fatta a immagine e somiglianza di Dio, non toglie ‘verità’ al fenomeno, che accade solo nei regni oltremondani e promana dall’imperscrutabile giustizia divina: *Oh potenza di Dio, quant’è severa, | che cotai colpi per vendetta croscia!* (*Inf.* 24.119 s.).<sup>24</sup>

## 5 Dentro la bolgia, fuori dalla gara: Virgilio

Questa sfida ingaggiata e vinta, questo primato espresso tramite i topoi del superamento, coinvolge anche Virgilio? ‘Virgilio personaggio’ viene emarginato dalla scena non appena il trio di ladri fiorentini vi si installa. Di fronte a una materia sentita come propria, il cui rendiconto adombra una conoscenza ferocemente valutativa del perimetro cittadino cui i ladri appartengono, Dante si mette in campo da solo: le metamorfosi di Cianfa e Agnello, di Francesco Cavalcanti e Buoso, scandiscono l’agone poetico con Ovidio e conducono il poeta alla vittoria. Virgilio *auctor* non è certo in discussione in questo agone, ma Virgilio *agens* viene invitato a tacere: *per ch’io, acciò che ‘l duca stesse attento, | mi puosi ‘l dito su dal mento al naso* (25.44 s.). Il duca e maestro di Dante ha però cooperato, nel canto che si apre col gesto estremo di Vanni Fucci destinato a Dio, all’abbassamento di stile che connota il racconto della *settima zavorra*. E lo fa con le parole che spiegano a Dante chi sia il *centauro pien di rabbia* che irrompe nella bolgia per punire Vanni Fucci, già fuggito dopo esser stato tacitato da due serpi che ne avvinghiano collo e mani: *El si fuggí che non parlò più verbo; | e io vidi un centauro pien di rabbia | venir chiamando: «Ov’è, ov’è l’acerbo?»* (25.16-18). Del passo si sottolinea di preferenza l’equivoco nella ricezione dantesca di Caco quale centauro laddove le fonti latine mai lo configurano come tale. Meno si nota la maniera con cui Virgilio lo presenta e ne ricorda il modo della morte (*Inf.* 25.25-33):

Lo mio maestro disse: «Questi è Caco,  
che, sotto ‘l sasso di monte Aventino,  
di sangue fece spesse volte laco.

Non va co’ suoi fratei per un cammino,  
per lo furto che frodolente fece  
del grande armento ch’elli ebbe a vicino;

<sup>24</sup> Sulla questione della metamorfosi come *factio* allegorica di contro all’interpretazione letterale contraria al credo cristiano Guthmüller 2015, 15-27; sui commenti anti-chi alla *Commedia* Bellomo 2004, 1-49, Colella 2015, 85-98.

onde cessar le sue opere bieche  
sotto la mazza d'Ercule, che forse  
gliene diè cento, e non sentí le diece».

Caco si trova qui e non insieme ai suoi fratelli, ossia nel cerchio dei violenti contro il prossimo in cui i centauri agiscono da aguzzini dei dannati (canto 12), perché *ladro fu*.<sup>25</sup> La definizione di Caco quale centauro deriva, come si ricorderà, dal fraintendimento del virgiliano *semihominis Caci* dell'ottavo dell'Eneide (Verg. *Aen.* 8.194), corroborato dall'epiteto *semihomines* che Ovidio conferisce ai Centauri (quelli veri, per dir così) nel racconto della celebre rissa coi Lapiti (Ov. *met.* 12.586 *semihomines Centauros*). A incoraggiare l'equivoco dovette concorrere anche il *semifer* con cui Virgilio, alla fine dell'episodio della lotta di Ercole e Caco, ribadisce la natura semibestiale del personaggio (Verg. *Aen.* 8.267); e *semifer* è l'epiteto con cui un altro epico del canone medievale, Stazio, definisce i Centauri, nel nono della *Tebaide*.<sup>26</sup>

Caco, il mostro dell'ottavo libro dell'Eneide abbattuto da Ercole, si presenta nella settima bolgia come aguzzino dei dannati, esecutore della pena e, nonostante la vistosa estetica di 'oltranza' mostruosa (ha un gran numero di serpenti addosso e un dragone alato sulla groppa), non sfugge alla riduzione di stile del dettato dantesco. 'Virgilio personaggio' si discosta infatti da Virgilio *auctor* e, col suo intervento diretto che narra di una sua creatura letteraria, coopera al colore metaletterario del canto. Nell'Eneide Caco muore per mano di Ercole per strangolamento (Verg. *Aen.* 8.259-61):

Hic Cacum in tenebris incendia vana vomentem  
corripit in nodum complexus et angit inhaerens  
elisos oculos et siccum sanguine guttur.

Qui nel nodo della sua stretta afferra Caco, che nel buio  
vomitava inutili fiamme, e stringendo lo soffoca  
finché via gli schizzano gli occhi e in gola gli si secca il sangue.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Robson 1965, 17 s., sottolinea la funzione dei sottotitoli medievali alle *Metamorfosi* quali segnali mnemonici per Dante: in questo caso *De Caco. Cacus latro fuit*, che compare nel libro 9 del poema ovidiano, avrebbe agito da rapido richiamo associativo per configurare Caco come ladro. Che il *titulus* su Caco sia riferito a un verso che gli editori delle *Metamorfosi* a ragione considerano interpolato, *hic Cacus horrendum Tiberino litore monstrum* (*met.* 9.197a), non rileva ai fini dell'efficace indagine di Robson sull'uso dantesco dei paratesti del poema ovidiano.

<sup>26</sup> Stat. *Th.* 9.220 (trad. Traglia, Aricò [1980] 1998, 523) *Semifer aerea talis Centaurus ab Ossa | desilit in valles* (Così un Centauro dal corpo semiferino balza nella vallata dalla sommità dell'Ossa). Chirone è detto *semifer* dallo Stazio delle *Silvae*, che Dante probabilmente non conosceva (Stat. *silv.* 2.1.89): *Tenero sic blandus Achilli | semifer H<a>emonium vincebat Pelea Chiron*.

<sup>27</sup> Trad. Ramous 2001, 209.

La descrizione è enfaticata da un lessico potente, *corripit, angit, inhaerens*, e dal dettaglio degli occhi e della gola che non lascia dubbi sul colpo di grazia di Ercole. L'eroe strangola il mostro e il resoconto virgiliano si articola in un'accurata *sententia*, connotata dall'uso transitivo di *angit* - e Servio non aveva mancato di osservare che *oculos* non può essere usato come oggetto di *angit*. In questa bolgia Dante fa di Virgilio il portavoce dell'altra versione della morte di Caco, quella per colpi di clava, veicolata da Ovidio nei *Fasti* (Ov. *fast.* 1.575-7):

Occupat Alcides, adductaque clava trinodis  
Ter quater adverso sedit in ore viri.  
Ille cadit mixtosque cadit cum sanguine fumos  
Et lato moriens pectore plangit humum.

L'Alcide affronta l'avversario e, impugnata la clava a tre nodi, lo colpisce tre o quattro volte nel volto. Quello cade, vomita sangue misto a fumo e muore stramazando sul terreno con il suo enorme torace.<sup>28</sup>

La morte di Caco per mano di Ercole è ricordata da Virgilio, il più illustre narratore della lotta fra i due nel poema-guida di Dante poeta, non nei termini *graves* e preziosi del 'suo' espressionismo descrittivo, ma nei termini, realistici e sarcastici, delle *cento* mazzate che Ercole infligge al mostro e che Caco non fa in tempo a sentire perché muore dopo le prime dieci: *onde cessar le sue opere bieche | sotto la mazza d'Ercule, che forse | gliene diè cento, e non sentí le diece*.

Si può, e probabilmente si deve, leggere la versione di Virgilio come un'opzione e non come una selezione escludente l'altra variante, si può pensare alla derivazione di Dante direttamente da chiosa medievale: ma l'esito stilistico che la locuzione didascalica di Virgilio ottiene nel contesto del canto ha un'indubbia rilevanza. Non si tratta solo di una 'meccanica della citazione' (Dante spesso aggiunge o mischia a riferimenti virgiliani particolari attinti da Ovidio),<sup>29</sup> ma di qualcosa di più interessante che attiene ai modi dell'abbassamento, asseverato qui dalla *sententia* sarcastica e motteggiante *gliene diè cento e non sentí le diece*, che connota l'innovativa 'epica' di Malebolge.

Caco viene ridisegnato in riduzione stilistica dal suo stesso creatore, Virgilio. Che la morte di Caco per clava e non per strangolamento sia da ascrivere al comico più che all'epico forse è schematizzazione eccessiva. Certo però l'operazione di stile è vistosa perché la variante, ovidiana dei *Fasti*, è scelta da Dante, ma proferita da Virgilio: Virgilio personaggio che qui riscrive e, oserei dire, corregge Virgilio poeta.

<sup>28</sup> Trad. Stok 1999, 139.

<sup>29</sup> Di «intreccio di spunti virgiliani e ovidiani» parla, per esempio, Paratore 1968, 257.

Nei canti della bolgia dei ladri Dante antagonista supera gli antichi non perché li imiti nell'elevatezza epica, ma perché da quei modelli trae lezioni di grammatica descrittiva che rielabora secondo l'innovativo stile *multiplo*<sup>30</sup> del suo poema. Il procedimento di degradazione non diminuisce la dignità veritativa del soggetto, la *giustizia di Dio*, ma ne canta l'intera gamma di manifestazioni secondo le forme del realismo descrittivo e del sarcasmo vituperante.

## Bibliografia

- Albi, V. (2019). «Dante e la mediazione mitografica fulgenziana». Cattermole, C.; Ciccuto, M. (a cura di), *Miti figure metamorfosi. L'Ovidio di Dante*. Firenze: Le Lettere, 225-48.
- Almansi, G. (1974). *L'estetica dell'osceno*. Torino: Einaudi.
- Anderson, W.S. (2001). *P. Ovidius Naso. Metamorphoses*. Editio stereotypa editionis alterius (MCMLXXXIII). Monachii et Lipsiae: K.G. Saur.
- Auerbach, E. (1963). *Studi su Dante*. Trad. di M.L. De Pieri Bonino, D. Della Terza. Milano: Feltrinelli.
- Badalì, R. [1988] (1996). *La guerra civile di Marco Anneo Lucano*. Torino: UTET.
- Barchiesi, A.; Rosati, G. (2007). *Ovidio "Metamorfosi"*, vol. II libri III-IV. Trad. di L. Koch. Milano: Mondadori Fondazione Valla.
- Bellomo, S. (2004). *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della "Commedia" da Jacopo Alighieri a Nidobeato*. Firenze: Olschki.
- Bellomo, S. (2013). *Dante Alighieri. "Inferno"*. Torino: Einaudi.
- Brugnoli, G. (1995). «Forme ovidiane in Dante». Gallo, I.; Nicastrì, L. (a cura di), *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 239-59.
- Carrai, A. (2019). «Miti ovidiani e riflessione metapoetica nella Commedia». Cattermole, C.; Ciccuto, M. (a cura di), *Miti figure metamorfosi. L'Ovidio di Dante*. Firenze: Le Lettere, 187-205.
- Colella, M. (2015). ««Fa molte belle trasmutazioni ovidiezzando». Antichi commenti e metamorfosi dantesche (*Inf* 24-25)». Casadei, A. et al. (a cura di), «*Nel suo profondo*». *Miscellanea di studi danteschi (1265-2015)*, num. monogr., *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 44(2), 85-98.
- Conte, G.B. (2009). *P. Vergilius Maro Aeneis*. Berlin; New York: De Gruyter.
- Contini, G. (1970). *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi.
- Curtius, E.R. (1948). *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke AG.
- De Angelis, V. (1993). «...e l'ultimo Lucano». Iannucci, A. (a cura di), *Dante e la «bella scola» della poesia*. Ravenna: Longo Editore, 145-203.
- Della Terza, D. (1967). «Ernst Robert Curtius». *Belfagor*, 22, 2, 166-85.
- Della Terza, D. (2009). «Il canto XIII dell'*Inferno*. Come Dante comunica al lettore la trama del proprio viaggio». *Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri*, 6, 11-19.
- Esposito, P. (a cura di) (2004). *Gli scolii a Lucano ed altra scolastica latina*. Pisa: ETS.

<sup>30</sup> L'espressione è di Della Terza 1967, 177.

- Fioravanti, G.; Giunta, C. (2019). *Dante. "Convivio"*. Milano: Mondadori.
- Fontaine, J. (1983). *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*. Deuxième édition revue et corrigée. Paris: Études Augustiniennes.
- Ghisalberti, F. (1932). *Arnolfo d'Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*. Milano: Hoepli.
- Ghisalberti, F. (1966). «Il commentario medioevale all'Ovidius maior consultato da Dante». *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, 100, 267-75.
- Guthmüller, B. (1984). «Taccia Ovidio». *Die Metamorphose in Dantes Hölle*. *DDJ*, 59, 55-78.
- Guthmüller, B. (1997). *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni editore.
- Guthmüller, B. (2015). «La metamorfosi nella *Commedia* di Dante». *Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri*, 12, 15-27.
- Hardie, P. (1990). «Ovid's Theban History: The First 'Anti-Aeneid'». *CQ*, 40, 1, 224-35.
- Iannucci, A. (a cura di) (1993). *Dante e la 'Bella scola' della poesia*. Ravenna: Longo Editore.
- Inglese, G. (2016). *Dante Alighieri. "Commedia". "Inferno"*. 2a ed. Roma: Carocci.
- Landolfi, L. (2007). «Stratigrafie multiple e suggestioni dotte: l'esempio di Luc. Phars. 9, 700-733». Landolfi, L.; Monella, P. (a cura di), *Doctus Lucanus. Aspetti dell'erudizione nella «Pharsalia» di Lucano*. Bologna: Pàtron, 11-149.
- Malato, E.; Mazzucchi, A. (2013). *Cento canti per cento anni. I. Inferno. 2. Canti XVIII-XXXIV*. Roma: Salerno.
- Mattalia, D. (1962). *Il canto XXV dell'"Inferno"*. Firenze: Le Monnier.
- Mercuri, R. (1984). *Semantica di Gerione*. Roma: Bulzoni editore.
- Mercuri, R. (2009). «Ovidio e Dante: le *Metamorfosi* come ipotesto della *Commedia*». *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, 6, 21-37.
- Mercuri, R. (2021). *Dante Alighieri. "Inferno"*. Torino: Einaudi.
- Momigliano, A. (1916). «Il significato e le fonti del canto XXV dell'*Inferno*». *Giornale storico della letteratura italiana*, 68, 43-81.
- Momigliano, A. (1945). *Dante Alighieri. La Divina Commedia*. Vol. 1, «*Inferno*». Firenze: Sansoni.
- Narducci, E. (2002). *Lucano: un'epica contro l'Impero*. Roma-Bari: Laterza.
- Pagliaro, A. (1966). *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*. Messina; Firenze: G. D'Anna.
- Paratore, E. (1968). *Tradizione e struttura in Dante*. Firenze: Sansoni.
- Petoletti, M. (2013). «Canto XXV. Taccia Lucano. Taccia [...] Ovidio». Malato, E.; Mazzucchi, A. (2013). *Cento canti per cento anni. I. Inferno. 2. Canti XVIII-XXXIV*. Roma: Salerno, 802-22.
- Picone, M. (1993). «L'Ovidio di Dante». Iannucci, A. (a cura di), *Dante e la bella scola della poesia*. Ravenna: Longo editore, 107-44.
- Picone, M.; Lanza, A. (2017). *Scritti danteschi*. Ravenna: Longo editore.
- Ramous, M.; Conte, G.B.; Baldo, G. (2001). *Virgilio Eneide*. Venezia: Marsilio.
- Robson, C.A. (1965). «Dante's Use in the *Divina Commedia* of the Medieval Allegories on Ovid». *Centenary Essays on Dante by Members of the Oxford Dante's Society*, 1-38.
- Romeo, A. (2019). «Il cacozelon nello ps. Ermogene e una proposta di interpretazione stilistica a *Ov. met.* 4, 583-585». *KOINONIA*, 43, 133-47.
- Rossi, L.C. (1993). «Lo Stazio di Dante». Iannucci, A. (a cura di), *Dante e la bella scola della poesia*. Ravenna: Longo editore, 205-24.
- Russo, V. (1966). *Sussidi di esegesi dantesca*. Napoli: Liguori.

- Salinari, C.; Romagnoli, S.; Lanza, A. (1980). *Dante Alighieri. «La Divina Commedia». «Inferno»*. Roma: Editori Riuniti.
- Sanguineti, E. (1961). *Interpretazione di Malebolge*. Firenze: Olschki.
- Schmitzer, U. (1990). *Zeitgeschichte in Ovids «Metamorphosen»*. Stuttgart: B.G. Teubner.
- Seewald, M. (2008). *Studien zum 9. Buch von Lucans «Bellum civile»: mit einem Kommentar zu den Versen 1-733*. Berlin: De Gruyter.
- Serianni, L. (2021). *Parola di Dante*. Bologna: il Mulino.
- Stok, F. (1999). *Opere di Publio Ovidio Nasone. Vol. 4, Fasti e frammenti*. Torino: UTET.
- Tarrant, R.J. (2004). *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Oxonii: Clarendon.
- Tateo, F. (2013). «Canto XXIV. Al centro di Malebolge». Malato, E.; Mazzucchi, A. (a cura di), *Cento canti per cento anni. I. Inferno. 2. Canti XVIII-XXXIV*. Roma: Salerno, 770-801.
- Tavoni, M. (2017). *Dante. De vulgari eloquentia*. Milano: Mondadori.
- Terdiman, R. (1973). «Problematical Virtuosity: Dante's Depiction of the Thieves (Inf. XXIV-XXV)». *Dante Studies*, 91, 27-45.
- Traglia, A.; Aricò, G. [1980] (1998). *Opere di Publio Papinio Stazio*. Torino: UTET.
- Venuti, M. (2017). «Lucano e Isidoro di Siviglia: storia di una corrispondenza di velenosi sensi». *Incontri di filologia classica*, 15, 2015-16, 181-209.
- Villa, C. (2009). *La protervia di Beatrice. Studi sulla biblioteca di Dante*. Firenze: Sismel edizioni del Galluzzo.