

SOCIETÀ DANTESCA ITALIANA
Centro di Studi e Documentazione Dantesca e Medievale

QUADERNO 11

MITI FIGURE METAMORFOSI L'OVIDIO DI DANTE

a cura di
CARLOTTA CATTERMOLE e MARCELLO CICCUTO

Le Lettere

SOCIETÀ DANTESCA ITALIANA
Centro di Studi e Documentazione Dantesca e Medievale

QUADERNO 11

MITI, FIGURE, METAMORFOSI L'OVIDIO DI DANTE

a cura di
CARLOTA CATTERMOLE e MARCELLO CICCUTO

Le Lettere

ESZTER DRASKÓCZY

LA POLIVALENZA DEI MITI D'ARTE OVIDIANI
NELLA *COMMEDIA**

I miti relativi a figure di artisti che hanno osato sfidare gli dei, che per brevità chiamerò in seguito 'miti d'arte', come appunto il mito delle Pie-ridi, il mito di Aracne e quello di Marsia, sono presenti nella struttura della *Commedia* in punti di grande rilievo: nei canti iniziali del *Purgatorio* e del *Paradiso*, al centro dell'*Inferno*, nonché sotto forma di bassorilievi, opere d'arte divine, tra gli artisti superbi del *Purgatorio*: e il valore particolare di tali riferimenti è dato dal loro significato autoriflessivo e poetico. Le fonti dei versi danteschi, come dimostrano i prestiti lessicali, sono i racconti mitologici ovidiani, che già nelle *Metamorfosi* sono interpretabili come allusioni all'autodeterminazione dell'artista. Nel presente scritto, dopo essermi brevemente occupata di due questioni generali, cerco di arricchire il discorso relativo alle riscritture ovidiane di Dante con un'interpretazione che si discosta dalle valutazioni critiche precedenti, fondamentalmente riconducibili a due correnti di pensiero.

1. *Come mai Dante ricorre agli esempi mitologici di Ovidio quando vuole discutere della sorte degli artisti?*

I motivi si devono ricercare da una parte nei miti stessi, dall'altra nel contesto culturale dell'epoca di Dante: una caratteristica comune a molti miti è il fatto che il conflitto e lo scioglimento possono esse-

* Il presente articolo è stato realizzato con il sostegno dei progetti di ricerca del Fondo Nazionale delle Ricerche Scientifiche (NKFI - PD 121397).

re condensati in un'unica immagine emblematica, il che favorisce non solo la loro rappresentazione iconografica, ma anche le brevi citazioni letterarie. In Ovidio «il contenuto religioso delle storie mitologiche diventa secondario, al suo posto si inseriscono nuove valenze umane e psicologiche»;¹ queste storie, inoltre, possono essere facilmente interpretate come parabole. All'epoca di Dante i miti ovidiani, al contrario delle opere di altri mitografi antichi, erano ampiamente noti, e a partire dal XII secolo si erano diffusi numerosi commenti allegorizzanti-moralizzanti delle *Metamorphoses*.

A Dante bastava dunque dedicare al singolo mito un'unica terzina per poterlo immediatamente richiamare alla mente dei suoi lettori, ed egli poteva altresì presumere che, oltre a ravvisarvi esempi morali di immediata perspicuità, i lettori avrebbero cercato in tali storie anche un significato allegorico, intendendo anzi i miti come una sorta di *integumentum*, un velo che occulta la verità, nella convinzione che solo togliendo il manto da queste favole si sarebbe potuta comprendere la «veritate ascosa sotto bella menzogna» (*Conv.* II 14). E infatti è proprio ciò che lo stesso Dante, all'inizio del secondo libro del *Convivio*, fa con un elemento del mito ovidiano di Orfeo: nella sua lettura Orfeo è un «savio uomo», che con la forza delle sue parole riesce a «mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e faria muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte» (*Conv.* II 14). L'interpretazione ovidiana dei miti diventa quindi nella spiegazione allegorica di Dante la rappresentazione di una generale condizione umana. Allo stesso modo, anche il richiamo dantesco dei miti d'arte è un mistero che aspetta di essere risolto, in essi possiamo ricercare nozioni sulle condizioni generali degli uomini: il perché un artista umano, in un ambiente umano, sia destinato a soccombere.

2. Dante rifiuta la competizione? La superbia dell'artista e Dante

Tutti e tre i miti ovidiani sono organizzati intorno alla scena della competizione, anche laddove i richiami danteschi da noi analizzati si

¹ J.GY. SZILÁGYI, *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*, Budapest, Magvető Kiadó, 1982, p. 46

sono discostati da essa e non pongono più tale elemento al centro della narrazione. Le competizioni tra artisti costituiscono infatti uno dei *topoi* della letteratura antica e rappresentano il gruppo più cospicuo tra gli aneddoti tramandatici sulle figure di artisti. Ciò è dovuto a una questione pratica della vita dei maestri d'arte: per loro non solo era necessario riuscire a ottenere la fama, ma dovevano anche essere in grado di mantenerla nel tempo. La *aemulatio* era un aspetto talmente naturale della vita degli artisti, che Plinio, per esempio, introduce l'elenco dei maestri contemporanei di Fidia presentandoli e definendoli, allo stesso tempo, suoi rivali.²

Tuttavia, se la gara tra artisti mortali, e quindi di pari grado, secondo la concezione antica non solo era necessaria al mantenimento della fama, ma anche degna di lode, sfidare una divinità, al contrario, era segno di presunzione, significava oltrepassare i confini e le norme, e comportava inevitabilmente una ritorsione. I miti relativi a competizioni artistiche possono facilmente essere ricondotti a uno schema uniforme (superbia – sfida insolente a un essere superiore – competizione – fallimento – castigo), e molti commentatori dell'opera dantesca considerano solamente questo aspetto quando esaminano le citazioni che Dante fa di tali miti, trattandoli come ammonimenti, il cui unico scopo sarebbe quello di preservare lo stesso Dante dal peccato di superbia artistica. Ma la *hybris* degli artisti mitologici e l'inclinazione di Dante alla superbia sono davvero la stessa cosa?

Oltre che nella letteratura greco-romana, la superbia compare anche nella tradizione biblica e viene definita come il primo peccato, il peccato di ribellione a Dio, il peccato di Lucifero, che è alla radice di ogni altro peccato. Tuttavia, il pensiero teologico fino all'epoca di Dante aveva modificato e ampliato l'immagine del peccato di superbia: Evagrio Pontico a suo tempo aveva stabilito esserci otto peccati capitali, distinguendo tra quello di orgoglio esagerato (sebbene egli non avesse usato l'espressione *hybris*, bensì il termine *hyperéphanis*), e quello di vanagloria (*kenodoxia*).³ Sant'Agostino, invece, sotto la definizione di

² *quo eodem tempore aemuli eius fuere Alcamenes, Critias, Nesiotes, Hegias* (PLIN. *Nat.* XXXIV 49). Sul tema delle gare artistiche in Plinio vedi Á. DARAB, *Plinius Természetrája. Anekdótikus narráció és enciklopédikus gondolkodás*, Budapest, Gondolat, 2012, pp. 62-113.

³ EVAGRIUS PONTICUS, *The Praktikos. Chapters on Prayer*, J.E. BAMBERGER trans., Kalamazoo, Michigan, Cistercian Publications, 1972, pp. 16-20.

superbia aveva unito i concetti di arroganza e di autocompiacimento, e includendovi perfino la bramosia di conoscenza. Da qui aveva avuto inizio la discussione teologica medievale che riguardava l'identità o la differenza tra superbia e vanagloria.⁴ Dante riteneva, sulla scia di Casiano e di san Gregorio, che la vanagloria fosse una tipologia di manifestazione della superbia, allo stesso tempo però 'l'aspirazione alla gloria e all'eccellenza' degli artisti presenti nella prima cornice del Purgatorio non ha le stesse caratteristiche del peccato originale di superbia luciferina o quelle tragiche degli antichi miti sulle competizioni con gli dei, e in base alla dottrina dell'amore del *Purgatorio* elevarsi al di sopra degli altri è l'obiettivo delle persone superbe.

Dante stesso si confessa colpevole di superbia dopo aver attraversato la prima cornice del *Purgatorio*: e benché Dante viaggiatore si liberi dell'inclinazione peccaminosa alla superbia, tuttavia ciò non mitiga l'atteggiamento di competizione di Dante autore nei confronti di altri poeti, che persisterà invece anche in seguito nel corso della *Commedia*: l'autore non nutre alcun dubbio riguardo al fatto di meritare, in quanto miglior poeta tra i suoi contemporanei, la corona per la propria opera poetica. Secondo la logica interna dell'opera, tuttavia, qui non si tratta più di una manifestazione di superbia, dobbiamo cioè presumere che Dante si avvalga della distinzione di Aristotele per poter ridurre il proprio peccato di superbia a un «orgoglio appropriato» (la *hybris* secondo Aristotele è l'autostima esagerata, che porta a infrangere le leggi degli dei o a umiliare altre persone, mentre la *megalopsychia* è una quantità adeguata di orgoglio).

Il capolavoro di Dante, secondo lo stesso poeta, non solo è eterno, immortale e indistruttibile come l'opera degli antichi colleghi, ma è addirittura un 'sacro poema',⁵ essendo autorizzato all'utilizzo dell'aggettivo sia dall'alto tema dell'opera sia dalla grazia divina che lo aiuta nella stesura. Da poeta cristiano deve diventare degno del ruolo che si è autoassegnato, ossia dell'ispirazione divina e della missione ricevuta da Dio, è dunque costretto altresì a dimostrare la propria umiltà nell'arte, e uno dei metodi utilizzati è appunto quello di contrapporsi in modo

⁴ Cfr. C. CASAGRANDE, S. VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000.

⁵ *Par.* XXIII 62: «sacrato poema»; *Par.* XXV 1: «poema sacro».

netto agli artisti mitologici che hanno peccato di *hybris* e di scegliere come modello in tutta la *Commedia* il salmista David,⁶ considerato appunto uno dei migliori esempi di umiltà.

Dante, tuttavia, col richiamo insistito dei miti d'arte ovidiani riverbera anche i contenuti psicologici delle storie, senza lasciarsi fuorviare dai commenti semplicistici e schematici all'opera di Ovidio dei suoi contemporanei. Nei miti ovidiani dietro al gesto degli artisti che sfidano gli dei non si cela soltanto la superbia considerata esclusivamente in senso negativo (che contempla il disprezzo sia per i colleghi umani sia per il potere superiore), ma anche l'affermazione del criterio dell'eccellenza artistica. Il nucleo archetipico del mito degli umani che sfidano gli dei deve essere quindi riferito alla situazione «dell'artista che produce cultura, che nega l'ordine esistente del mondo e gli si oppone», che si batte con tutto il suo essere per la sostituzione di tale ordine con uno di grado superiore, dello «spirito creativo che percepisce il mondo intorno a sé come opprimente e troppo stretto» e quindi «osa misurare sé stesso – ed è in grado di farlo – con l'universo».⁷

3. *Quale messaggio invia Dante ai propri lettori, tramite la citazione dei tre miti ovidiani, riguardo alle aspirazioni e alle competizioni artistiche?*

3.1 *Le Pieridi: autrici di opere che non rientrano nei canoni*

Nelle *Metamorfosi* i miti sul destino degli artisti presuntuosi sono raggruppati alla cesura tra le prime due pentadi, nei libri V-VI,⁸ e uno degli elementi chiave che accomuna i tre miti è il fatto che gli dei nel corso delle gare raccontate non riescano a trionfare senza ombra di dubbio sugli umani. Ascoltiamo il canto delle Pieridi solo tramite quanto viene riportato dalla loro rivale, poiché sia in Ovidio sia in Dan-

⁶ Su David modello per Dante vedi G. LEDDA, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella "Commedia" di Dante*, in *Les figures de David à la Renaissance*, édité par E. BOILLET, S. CAVICCHIOLI, P.A. MELLET, Genève, Droz, pp. 225-246.

⁷ SZILÁGYI, *Paradigmák*, cit., pp. 230-231.

⁸ Si noti il fatto che all'interno delle *Metamorfosi* questi tre miti d'arte creano un'antitesi con quelli degli artisti devoti (Orfeo e Pigmalione), collocati alla cesura tra la seconda e terza pentade (libri X e XI).

te il racconto parte dalla conseguenza della gara: le Pieridi si sono già trasformate in gazze, perdendo così la capacità di parola creativa,⁹ e la possibilità di ripetere il loro canto in questione o di raccontare la loro versione della gara. Il mito ovidiano che, in più di trecento versi (*Met.* V 294-678), narra la contesa poetica tra le Muse e le Pieridi, viene richiamato nella sola terzina (*Purg.* I 10-12) dell'invocazione rivolta a Calliope, e segue la dichiarazione del poeta che si consacra alle «sante» Muse vincitrici (v. 8) nell'esordio del *Purgatorio*, eppure, nonostante il radicale accorciamento, la rievocazione dantesca dell'episodio delle *Metamorfosi* mantiene gli elementi di maggiore rilievo della narrazione ovidiana:

Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliopè alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.
(*Purg.* I 7-12)

Nei primi versi del *Purgatorio* invocare l'aiuto di Calliope è un *topos*, ma l'attenzione indirizzata alle gazze fa riflettere. L'aggettivo dantesco delle Pieridi è «misere» (*Purg.* I 11), qualificazione che per una volta non è mutuata da Ovidio: nella *Commedia* tale aggettivo ha sempre la connotazione di 'muovere a pietà', e rientra nel genere o nello stile dell'elegia (*stylus miserorum*),¹⁰ e ciò nel caso delle gazze rispecchia un atteggiamento che non è unicamente negativo. In base al testo ovidiano le sfidanti delle Muse possono essere valutate non solo come esempi di superbia, ma anche come autrici di opere che non rientrano nei canoni. Il compito tradizionale delle Muse è cantare le lodi degli dei,¹¹ ed è infatti ciò che eseguono nel V libro delle *Metamorphoses* con il racconto

⁹ Le 'piche' sono ricordate anche nel *De vulgari eloquentia* (DVE I II 6-7) per l'imitazione insensata della parola umana. Cita già P.R. MACFIE, *Mimicry and Metamorphosis: Ovidian Voices in "Purgatorio" 1.7-12, Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*, a c. di M.U. SOWELL, Binghamton, Medieval and Renaissance texts and studies, 1991, pp. 87-97.

¹⁰ DVE II IV 5-6.

¹¹ P. MURRAY, *The Muses in Antiquity*, in *The Muses and their Afterlife in Post-Classical Europe*, a c. di K.W. CHRISTIAN et al., London, Warburg Institute, 2014, p. 13.

del mito di Cerere e Proserpina, che Dante evocherà nel Paradiso terrestre (*Purg.* XXVIII 49-51), e che grazie al tema, alla storia della morte e della rinascita, rappresenta un'importante prefigurazione per tutto il *Purgatorio*.

Al contrario di Calliope, le Pieridi scelgono un tema di segno opposto: narrano un episodio della lotta tra gli dei e i giganti che dal punto di vista degli dei è inglorioso, di quando cioè Tifone raggiunge la vetta del monte Olimpo e gli dei si rifugiano in Egitto, dove per nascondersi si trasformano in diverse forme animali. La storia viene riportata brevemente e senza fronzoli dall'antagonista Calliope, che la qualifica come distorsione della verità,¹² e inizia il proprio canto raccontando la punizione di Tifone che soffre impotente sotto il peso dell'isola di Sicilia, eruttando sabbia e fuoco per la rabbia. Nel *Paradiso* dantesco, invece, è proprio la storia di Calliope che viene messa in discussione, poiché non è la rabbia di Tifone, bensì lo zolfo a creare le nubi sopra la Sicilia,¹³ ossia Dante corregge la versione del mito narrata dalla Musa, che a sua volta rettificava quella delle Pieridi, relativizzando così il risultato della gara riportato nell'invocazione del *Purgatorio*.

3.2 *Aracne e Atena: l'artista e l'arbitrio despotico*

Nelle *Metamorfosi* la sconfitta delle Pieridi è seguita dalla storia di Aracne, il cui mito compare in due punti della *Commedia* densi di allusioni mitologiche: nel XVII canto dell'*Inferno*, in base alla logica del superamento, Dante sceglie come pietra di paragone il tessuto di Aracne poiché lo considera uno dei più sontuosi tra quelli mai creati da mano umana: «Con più color, sommesse e sovrapposte / non fer mai drappi Tartari né Turchi, / né fuor tai tele per Aragne imposte» (*Inf.* XVII 16-18).

Tra le diverse varianti del mito, solo Ovidio offre una descrizione dettagliata del tessuto di Aracne: al contrario della gara tra le Pieridi e Calliope, nella competizione tra Atena e Aracne la narrazione delle due opere d'arte è molto più equilibrata, la loro lunghezza quasi uguale. Il

¹² Ov. *Met.* V 319-320: *Bella canit superum; falsoque in honore gigantas / Ponit, et extenuat magnorum facta deorum.*

¹³ *Par.* VIII 67-70. Già citato da MACFIE, *Mimicry and Metamorphosis*, cit., p. 97.

tema delle opere è l'intervento degli dei sul mondo umano: al centro del filato di Atena gli dei stanno discutendo, mentre nei quattro angoli si vedono altrettante scene in cui gli dei infliggono punizioni esemplari a mortali che li hanno offesi con la propria superbia. Tali esempi sono ovviamente ammonimenti indirizzati soprattutto ad Aracne (Ov. *Met.* VI 83-84). La stessa funzione di avvertimento nella prima cornice del *Purgatorio* dantesco è affidata alle opere in bassorilievo che rappresentano i superbi puniti, tra cui Aracne. Lo stile e gli intrecci della tela di Atena riflettono l'ideale artistico classico dell'epoca augustea, mentre il filato di Aracne rappresenta venti scene che si collegano e intersecano, ognuna delle quali racconta di una donna che si trasforma per volontà di una divinità maschile, citando la stessa struttura a episodi, e richiamando l'estetica e il messaggio morale delle *Metamorfosi*.¹⁴

Nella descrizione di Ovidio, sia l'opera di Minerva sia quella di Aracne rappresentano delle trasformazioni, sebbene in maniera profondamente diversa. Il tessuto della dea è composto da «inequivocabili segni emblematici, i cui significati sono evidenti: non si tratta di un'immagine vera e propria, bensì di una scrittura basata su codici allegorici ben noti e stabiliti»¹⁵ (*facies inscribit*, *Met.* VI 73), e la metamorfosi che vi è raffigurata non è un processo, ma «una conclusione, una teofania che si inserisce nel corso degli eventi, al fine di dare forma definitiva e immutabile alle creature di questo mondo».¹⁶ Rappresentare la metamorfosi significa rappresentare il prodotto finale: il mondo è il luogo dove le trasformazioni sono già avvenute. La poetica di Minerva può quindi essere letta come la celebrazione della politica augustea della stabilità.¹⁷ Anche il tessuto di Aracne rappresenta visi-immagini (*facies*, *Met.* VI 122), tuttavia nel suo caso il verbo utilizzato è *reddidit* ('ha restituito'), che si riferisce piuttosto a una rappresentazione visiva: «Aracne evoca un mondo in perpetuo

¹⁴ Sul paragone tra le tele di Aracne e di Atena vedi K.G. GALINSKY, *Ovid's "Metamorphoses": An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford, Blackwell, 1975, pp. 82-83; Z. GŁOWICZKI, *Ovidius "Ars Poetică"*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008, p. 63; SZILÁGYI, *Paradigmák*, cit., pp. 217-233; I. ZIOGAS, *Ovid and Hesiod: The Metamorphosis of the Catalogue of Women*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 96 ss.

¹⁵ T. BÉNYEI, *Más alakban. A metamorfózis poétikája és politikája*, Pécs, Pro Pannónia, 2013, p. 112.

¹⁶ Ivi, p. 113.

¹⁷ Cfr. BALLESTRA-PUECH, *Métamorphoses d'Arachné: L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genf, Droz, 2006, p. 44.

cambiamento, dove la metamorfosi non è lo stato finale immobile, bensì una condizione temporanea e spesso ingannevole».¹⁸

La tela di Aracne è molto più ricca di eventi, figure e sensazioni rispetto a quella di Atena, per cui la ragazza non è in alcun modo da meno della dea dal punto di vista della mera gara di tessitura. Atena tuttavia esercita il proprio potere per distruggere l'opera di Aracne, che per la disperazione e la vergogna – di dover subire una violenza fisica rivolta sia alla sua persona sia alla sua opera – si impicca. La dea quindi trasforma l'altra tessitrice in ragno, il che, in base alla descrizione delle *Metamorfosi*, può essere inteso contemporaneamente come punizione da parte di Minerva (*poena*, *Met.* VI 137) e segno della sua compassione (*Pallas miserata*, *Met.* VI 135).

È questo il momento che descrive Dante nel XII canto del *Purgatorio*, dove sotto forma di opere divine scolpite nel pavimento vengono rappresentati tredici esempi di superbia punita, e tra questi la scena centrale è quella di Aracne. Il collegamento tra la trasformazione in ragno e la gara con la divinità, che in precedenza erano due elementi rappresentabili solo separatamente, è una costruzione ovidiana, così come la dettagliata descrizione delle opere d'arte presenti nel mito. La fonte della terzina dantesca è evidentemente questa elaborazione del mito, e sicuramente non è indipendente dal testo di Ovidio il fatto che con intenzione emulativa Dante scelga lo strumento dell'*ekphrasis* per evocare la sorte di Aracne. La connessione metaforica tra tessitura dei filati e tessitura del racconto, tra tessuto e testo, nonché la scelta di espressioni e vocaboli ovidiani rafforzano le similitudini tra il lavoro della tessitrice e quello del poeta, e ciò porta i commentatori a vedere in Aracne il *duplum* di Ovidio, il suo *alter ego*. Anche due dei commentatori di Dante basano in parte su ciò l'analogia tra l'attitudine competitiva di Aracne e l'atteggiamento artistico di Dante. Mi trovo in disaccordo con la tesi di Barolini, secondo cui Dante evoca due volte il mito di Aracne perché considera sé stesso *aemulus Dei*,¹⁹ in competizione con la creazione divina. Ritengo piuttosto da seguire quella interpretazione di Ovidio che vede in Atena l'allegoria del potere politico, potere

¹⁸ BÉNYEI, *Más alakban*, cit., p. 113.

¹⁹ T. BAROLINI, *Ricreare la creazione divina: l'arte aracnea nella cornice dei superbi*, in EAD. *La "Commedia" senza Dio: Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 197 ss.

che riduce arbitrariamente al silenzio gli artisti che nelle proprie opere osano avanzare critiche riguardo al funzionamento del potere stesso.

Diverse illustrazioni del XIV-XV secolo della *Commedia* confermano che queste citazioni del mito venivano considerate da parte dei lettori dell'epoca non solamente come dotte digressioni o *exempla* (al contrario quindi della maggioranza delle similitudini mitologiche), ma venivano ritenute parti sostanziali della storia (e quindi) degne di rappresentazione. Il miniatore del manoscritto di Altona (Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N. 2 Aa 5./7, f. 62v) dipinge la figura di Aracne accanto al telaio, mentre esercita la propria professione e arte. Due codici seguono con precisione la descrizione della terzina dantesca, che a sua volta rispecchia l'estetica e la teoria della trasformazione mediata da Aracne nelle *Metamorfosi*: il momento della metamorfosi in ragno di Aracne, quando essa è ancora metà donna e per metà già animale, appare sia nella miniatura del codice italiano facente parte della collezione della Bibliothèque de l'Arsenal e datato a metà del XIV secolo (Paris, Bibl. De l'Arsenal, ms. 8530, f. 82r), sia nell'illustrazione presente in fondo alla pagina della copia della *Commedia* del XV secolo che si trova nella biblioteca di Copenaghen (Kongelige Bibliotek, 411. 2, f. 106r). Diversamente, nell'illustrazione della Morgan Library di New York (M 676, f. 62r) – come se volesse essere un'aggiunta posticcia al tessuto di Atena – è visibile solo la fase successiva alla trasformazione, ossia il ragno al centro della propria rete.

3.3 *Apollo e Marsia: competizione degli strumenti musicali e dei generi*

Nel primo canto del *Paradiso* Dante evoca ben tre miti: citando le storie di Apollo e Marsia, di Apollo e Dafne, e quella di Glauco, egli rappresenta nell'introduzione all'«opera sacra» il fallimento artistico, la mitologia della gloria poetica e l'esperienza del «trasumanar». Dante invoca l'antica divinità della poesia per ottenere aiuto, tuttavia l'invocazione presenta Apollo con due storie in base alle quali egli non può in alcun modo essere considerato suo degno patrono né dal punto di vista morale, né in qualità di poeta. Nelle *Metamorfosi*, il mito di Dafne è il primo di una serie di racconti che narrano di divinità maschili incapaci di arrendersi all'evidenza di amori non ricambiati e che perciò inseguono aggressivamente la donna desiderata, e in tal senso si inserisce con precisione tra le scene di *caelestia crimina* rappresentate sulla tela

di Aracne. Apollo reagisce approfittando del proprio potere non solo in quanto uomo rifiutato, ma anche come concorrente rivale. L'alloro tanto desiderato da Dante rappresenta dunque le foglie strappate al corpo trasformato di Dafne, che ha rinunciato sia alla propria bellezza sia alla propria forma umana, e che Apollo utilizza per incoronare sé stesso al di fuori di qualsiasi contesto competitivo, allo stesso modo in cui, stando alle narrazioni mitologiche, la sua vittoria sopra Marsia non è affatto dovuta alla sua grandezza di poeta.

Le prime descrizioni del mito di Marsia,²⁰ risalenti ai secoli V e IV a.C. (Erodoto,²¹ Senofonte²²) pongono l'accento sulle eccezionali capacità musicali di Marsia, limitandosi a registrare i fatti relativi alla gara e allo scorticamento, nel *Simposio* (215 b-d) di Platone Alcibiade paragona Socrate a Marsia, non semplicemente in base alla loro somiglianza fisica, ma soprattutto a causa della loro capacità di stregare gli ascoltatori: l'effetto catartico nel caso di Socrate è dovuto alle sue ottime capacità retoriche, nel caso di Marsia avviene grazie al meraviglioso modo in cui suona il flauto. Nelle prime descrizioni Marsia compare come inventore dell'*aulos*, solo più tardi si diffonde la versione del mito in cui il satiro di origine frigia trova semplicemente lo strumento inventato da Pallade Atena, che però lo getta via perché nell'atto di suonarlo le si gonfiano volgarmente le guance. La letteratura critica interpreta tale modifica nel contesto del discorso relativo alla musica nuova dell'epoca, per cui la musica dell'*aulos* perse considerazione sociale a favore della cetra.²³ In tal senso il disprezzo di Atena rappresenta l'espressione artistica dello slittamento di considerazione socio-culturale. La gara, e a maggior ragione la punizione, vengono quindi messi in risalto nell'arte ellenistica, e il mito ottiene la sua forma canonica nel I secolo a.C. inserendosi definitivamente nella serie di storie relative all'*hybris*.

Nelle interpretazioni antiche del mito, Marsia è sempre un ottimo

²⁰ Sulle varianti del mito di Marsia nell'antichità vedi gli articoli di Ágnes Darab: Á. DARAB, *Marsyas és Apollón: két paradigma*, in «Ökor», 14, 2 (2015), pp. 33-40 e Á. DARAB, *Marsyas metamorfózisa*, in *Tempora mutantur: tanulmányok az időről és a bűnről*, a c. di O. TÓTH, Debrecen, DE Klasszika-filológiai és Ökortört. Tanszék, 2015, pp. 297-319.

²¹ *Hist.* VII, 26.

²² *Anabasi* I II 8.

²³ Zs. RITOÓK, *Régi zene és új zene*, in *Görög művelődéstörténet*, a c. di Gy. NÉMETH, Zs. RITOÓK, J. SARKADY, J. Gy. SZILÁGYI, Budapest, 2006, pp. 546-549; A. KÁRPÁTI, *Műzsák ellenfényben. A régi görög újzene: Vázakép, popkultúra, politika*, Budapest, Gondolat, 2014.

musicista, che Apollo riesce a battere solo ponendo condizioni scorrette in una gara già strategicamente impari: nella descrizione di Pseudo-Apollodoro (*Bibliotheca* I IV 2) la divinità impone di suonare gli strumenti al contrario, mentre in Diodoro Siculo (*Bibliotheca historica* III 59) e in Igino (*Fabulae* 165), che Dante probabilmente ha letto, pone come condizione quella di cantare mentre suonano. In questi racconti possiamo parlare dunque di competizione degli strumenti musicali e dei generi, e della vittoria della lira sopra l'*aulos*, che è anche alla base delle discussioni sulla nuova musica greca. Allo stesso modo, anche la narrazione mitologica dei *Fasti* è introdotta dal tema della competizione musicale e di genere: Minerva ricorda la popolarità che aveva la *tibia* un tempo, i successi dei suonatori di pifferi e la loro cacciata dalla città.

Ovidio narra il mito di Marsia in due opere e le due descrizioni sono complementari: nei *Fasti* l'accento è posto sulla diversa concezione artistica di Minerva e Marsia. La dea getta via il suo strumento musicale perché, mentre lo suonava, le si deformavano le gote: a suo avviso, l'arte non valeva così tanto. Marsia invece sacrifica la propria vita per poter gareggiare con Apollo su quello stesso strumento. Nelle *Metamorfosi* il mito di Marsia segue quello di Aracne, dal punto di vista strutturale si inserisce tra i racconti di artisti che peccano di *hybris*, tuttavia se ne discosta per alcuni aspetti fondamentali. La storia di Marsia è quella di una brutale esecuzione, benché inserita in una narrazione quadro, che non solo per il contenuto, ma anche dal punto di vista estetico, si contrappone alle regole del classicismo dell'epoca di Augusto.²⁴ Marsia nelle *Metamorfosi* appare subito come sconfitto, e nulla veniamo a sapere delle opere con cui gareggiano i due rivali.

In buona parte dei resoconti mitologici medievali, che Dante con ogni probabilità conosceva, la sconfitta di Marsia nella competizione non è determinata dalla sua mancanza di talento, bensì dalla prepotenza e dalla scorrettezza di Apollo, oppure dalla supremazia della lira rispetto al flauto. Fulgenzio e i Mitografi Vaticani II²⁵ e III (X 7)²⁶ raccontano,

²⁴ DARAB, *Marsyas metamorfózisa*, cit., 2015, p. 37.

²⁵ MYTHOGRAPHUS VATICANUS, *Isteni fabulák: az I. és a II. Vatikáni mitográfus*, a c. di I. KISS, Budapest, Lucidus, 2002, pp. 138-139.

²⁶ «De Minerua etiam dicitur, quod tibia adinuenerit. Quibus cum in conuiuio deorum concinuisset eiusque tumentes buccas dii omnes irrisissent, illa ad Tritoniam paludem pergens, in aquam faciem suam turpem speculata, tibia abiecit. Quibus repertis Marsyas canens Apollinem

collegandolo al mito di Apollo e Marsia, anche quello di Mida, che nelle *Metamorfosi* è collegato alla storia di Pan: secondo loro Apollo aveva a lungo gareggiato con Marsia suonando il flauto, ma senza riuscire a batterlo. Il giudice della competizione era il re Mida, che aveva attribuito la vittoria a Marsia, e per questo Apollo, infuriato per la sua decisione, lo punì con orecchie d'asino. Anche un commentatore del XIV secolo della *Commedia* cita questa versione quando spiega i versi danteschi.

Le scelte lessicali della terzina che si riferisce al mito di Marsia («Entra nel petto mio, e spira tue / sì come quando Marsia traesti / de la vagina de le membra sue», *Par.* I 19-21) evocano le descrizioni di Ovidio: il «traesti» di Dante ha origine nell'esclamazione ovidiana di Marsia: «*quid me mihi detrahis?*» *inquit*; / «*a! piget, a! non est clamabat 'tibia tanti*» (*Met.* VI 385-386). Se nei *Fasti* egli si riferisce al deturparsi della bellezza di Minerva, nelle *Metamorfosi* è a causa dell'orribile punizione che si leva il grido di Marsia relativo al fatto che suonare lo strumento non vale le conseguenze. Il «membra» dantesco può essere la traduzione dell'ovidiano *artus* (*clamanti cutis est summos direpta per artus*, /

ad certamen prouocauit. Midam igitur regem iudicem elegerunt, quem Apollo, quod iniuste iudicasset, asininis auribus dedecorauit. Is criminis sui notam tonsori tantum ostendit, ei ut taceret partem pollicens regni. Ille celare nequiens nec palam proferre ausus, terram fodit et in defosso rem dixit et operuit. In eodem loco calamus natus est, unde sibi pastor quidam fistulam fecit, quae percussa, rex inquit Midas asininas aures habet. Sic ergo Orpheus in theogonia scribit, a musicis haec reperta est fabula. Musici enim duos artis suae posuerunt ordines, tertium deinde minoris ualentiae adiecerunt: cantantium, citharizantium et tibizantium. Prima ergo est uox uiua, quae in omnibus sibi musicis necessitatibus celerrime subuenit. Secunda est cithara, quae cum in multis uiuam uocem aequipare uideatur, aliqua tamen non implet, quae uiua uox potest. At uero tibia uix artis musicae partem extremam sufficit adimplere: de quinque enim symphoniis, quas uiua uox uel cithara reddit, tibia uix unam et dimidiam perficit. Minerua itaque, id est aliqua persona sapiens, tibiaram nondum experta defectum eas quidem adinuenit: quas tamen cognitae omnis doctus in musicis propter sonorum respuit paupertatem. Inflatas uero buccas dii risisse dicuntur, quia tibia uentose in musicis sonet et artificiosae flexibilitatis uocum proprietate amissa, rem potius sibilet quam musice moduletur. Merito ergo eam nimio flatu perstreptentem, omnis qui in arte musica doctus est, ridet, unde et Minerua, id est sapientia, exprobratam tibiam proicit. Quam tamen Marsyas sumit: Marsyas enim stultus interpretatur, qui solus in arte musica tibiam praeponere uoluit citharae, unde et cum porcina merito pingitur cauda» (*Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, a. c. di G.H. BODE, Cellis, Impensis E.H.C. Schulze, vol. 1, 1834, p. 226). Rievoca questa versione del mito anche il commento dantesco *Chiose ambrosiane* (1355[?]) interpretando il *Par.* I 20: «Apollo eum superare non valens per rectum modum, inuertit citharam et canere cepit et uicit et Marsiam scorticauit, de cuius sanguine fons eius nomine ortus est, cuius turpitudinis memoria pingitur Marsia cum cauda porcina. Mida uero rex Libie, huic contencionis iudex adhibitus, preposuit Marsiam Apollini, qua re indignatus Apollo eius stulticiam dapnavit auribus asininis» (*Le Chiose Ambrosiane alla "Commedia"*, a. c. di L.C. Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990).

*nec quicquam nisi vulnus erat; cruor undique manat [...], Met. VI 387-388) o richiamo al «membra» dei Fasti VI 708: caesa recesserunt a cute membra sua. È possibile scorgere un parallelismo anche tra l'invocazione dantesca e l'inizio delle *Metamorfosi*: Ovidio utilizza esattamente lo stesso verbo e la stessa costruzione (*adspirate meis*),²⁷ con cui più tardi Dante descriverà la propria ispirazione poetica come divina. Nella terzina riferita a Marsia Dante riprende l'espressione ovidiana «spira tue», e tale verbo sarà utilizzato anche nel canto del *Purgatorio* dove evoca il 'dolce stil nuovo' e si definisce poeta ispirato dall'Amore: «I' mi son un che, quando / Amor *mi spira*, noto, e a quel modo ch'e' ditta dentro vo significando» (*Purg. XXIV 52-4*).*

La scelta di Dante è stata sicuramente influenzata dalle interpretazioni medievali dei commenti ovidiani: in base a Fulgenzio (*Mythologiarum libri tres* I 17) e al terzo Mitografo Vaticano, Arnolfo d'Orléans, commentatore ovidiano del XII secolo, aveva definito Apollo come saggio (*sapiens*),²⁸ considerandolo il rappresentante della vera conoscenza, sebbene tale spiegazione molto diffusa nel Medioevo sia fondata con ogni probabilità su un equivoco, ossia l'interpretazione del significato della parola come derivante da *sophia*, concetto chiave delle capacità musicali e delle conoscenze professionali. Negli anni della stesura della *Commedia* viene fissata l'interpretazione tipologica dei miti di Apollo: il commento *Ovide moralisé*, il cui autore apparteneva probabilmente all'ordine dei Minori, identifica univocamente Apollo con Cristo.²⁹ La stessa identificazione viene fatta anche da Francesco da Buti, uno dei commentatori trecenteschi, gettando le basi per la tradizionale spiegazione del passo: «“O buono Appollo”; cioè o vera sapienza d'Iddio Padre, che se' lo suo figliuolo».³⁰

Le scelte lessicali delle evocazioni mitologiche dantesche presuppongono ipotesi ovidiane, e anche se Dante non mutua l'immagine

²⁷ *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illas) / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen!* (Ov. *Met.* I 1-4).

²⁸ F. GHISALBERTI, *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Hoepli, Milano, 1932, I, p. 8.

²⁹ *Ovide moralisé: poème du commencement du quatorzième siècle*, publié d'après tous les manuscrits connus par C. DE BOER, Amsterdam, Muller, 1915, nei vv. 3227-3230 e 3313-3317.

³⁰ FRANCESCO DA BUTI, *Commento di Francesco da Buti sopra "La Divina Commedia" di Dante Allighieri*, a c. di C. GIANNINI, Pisa, Fratelli Nistri, 1858-1862, *ad loc.*

infamante di Apollo³¹ – poiché è proprio a lui che il poeta si rivolge invocandone l'ispirazione –, tuttavia ci troviamo di fronte a qualcosa di più della corrispondenza tipologica corrente dell'epoca: l'Apollo di Dante non è Cristo, conserva anzi i propri antichi attributi. L'autore di proposito non riprende le interpretazioni allegoriche medievali degli antichi dei, non li assolve dunque per le loro azioni eticamente ambigue. La figura del «buon Apollo» non si discosta del tutto dalle caratteristiche ovidiane. Come hanno dimostrato alcuni critici, la terzina dantesca interpreta al contrario, *in bono* lo scuoiamento.³² Parallelamente all'implorazione di Boezio,³³ e in accordo con l'interpretazione neoplatonica,³⁴ il poeta chiede di essere liberato dalle nebbie e dagli impedimenti terreni, poiché ciò è necessario per poter descrivere il *Paradiso*; in questo modo Marsia diventa anche la figura di Dante viaggiatore e poeta.³⁵ Con la scelta di Dante di fare del musicista frigio una propria prefigurazione positiva egli si riallaccia anche all'interpretazione tradizionale del mito che ho esposto sopra.

Diversi tra i primi illustratori dei manoscritti della *Commedia* rappresentano l'invocazione iniziale del *Paradiso*, ma solo nella miniatura della *Commedia* toscana della British Library appare la figura di Marsia (London, British Library, Yates Thompson MS 36, f. 129r). Il miniatore del *Paradiso* dipinge sulla sinistra Apollo (in qualità di bellissima e giovane divinità bionda, elegante e vestita d'oro), nell'atto di porgere a un Dante sorpreso e incredulo una corona d'alloro, mentre sul lato de-

³¹ Sull'interpretazione dell'Apollo di Ovidio in chiave politica vedi GALINSKY, *Ovid's Metamorphoses*, cit.; GLOVICZKI, *Ovidius Ars Poeticája*, cit., pp. 39-50.

³² K. BROWNLEE, *Pauline vision and ovidian speech in "Paradiso" I*, in *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's "Commedia"*, a c. di R. JACOFF, J.T. SCHNAPP, Stanford, Stanford University Press, 1991, pp. 202-213.

³³ *Inuocandum, inquam, rerum omnium patrem, quo praetermisso nullum rite fundatur exordium* (III ix 33); *Da, pater, augustam menti conscendere sedem* (III ix 22); *Dissice terrenae nebulas et pondera molis* (III ix 25). BOETHIUS, *Consolatio philosophiae*, a c. di J.J. O'DONNELL, Bryn Mawr, Pa., Thomas Library, Bryn Mawr College, 1990.

³⁴ Citato in DANTE ALIGHIERI, *"The Divine Comedy" of Dante Alighieri, Paradiso*, vol. III, a c. di R.M. DURLING, R.L. MARTÍNEZ, New York-Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 34.

³⁵ Marsia viene interpretato come *figura Dantis* nella *Commedia* da BROWNLEE, *Pauline vision and ovidian speech in "Paradiso" I*, cit., p. 210; da P. RIGO, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 67-70; 119-124; da J. LEVENSTEIN, *The re-formation of Marsyas in "Paradiso" I*, in *Dante for the new millennium*, a c. di T. BAROLINI, W. STOREY, New York, Fordham University Press, pp. 408-421; e da R. HOLLANDER, *Marsyas as figura Dantis: "Paradiso" 1.20* in: «Electronic Bulletin of the Dante Society of America» (27 April 2010) [<http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/>].

stro dell'immagine possiamo osservare Marsia steso per terra, con una lunga ferita che lo deturpa dal collo all'inguine. Sulla destra compare anche una figura rossiccia che suona un piffero, la cui identità è oggetto di discussione: secondo Brieger³⁶ si tratterebbe della rappresentazione di Marsia ancora vivo e intento a gareggiare, mentre secondo Pope-Hennessy³⁷ vediamo il dio Pan, che non viene evocato dal testo dantesco, ma il cui mito è analogo a quello di Marsia, in quanto Apollo in entrambe le storie mitologiche sconfigge lo stesso tipo di artista, lo stesso genere e stile musicale. A sostegno di tale interpretazione possiamo rivolgerci alla descrizione delle *Metamorfosi*: in base al testo, un altro satiro, compagno di Pan o Marsia, suona una canzone funebre per Marsia morto: *Illum ruriculae, siluarum numina, Fauni, / et satyri fratres, [...] flerunt* (*Met.* VI 392-394).

Secondo la spiegazione di Mataloni,³⁸ nella miniatura del codice indicato dalla sigla Yates Thompson 36, la figura sdraiata non è che la vuota pelle di Marsia, che è stato completamente scuoiato, mentre la figura in piedi è appunto il corpo di Marsia, senza pelle. L'unica rappresentazione del mito nei codici danteschi seguirebbe dunque l'interpretazione neoplatonica di Boezio, e raffigurerebbe il Marsia scuoiato non solo come sopravvissuto, ma anche come artista che continua a fare musica. Tuttavia, anche accettando tale ipotesi, non si ottiene alcuna attestazione per l'interpretazione di Dante e dei suoi contemporanei riguardo al mito di Marsia, viene provata solamente quella del miniatore, Giovanni di Paolo, posteriore di un secolo abbondante. Il pittore – se accettiamo la spiegazione di Mataloni – aggiunge quindi un lieto finale al tragico mito ovidiano, modificando la sorte dell'artista in competizione con la divinità.

³⁶ P. BRIEGER in *Illuminated Manuscripts of the "Divine Comedy"*, a c. di P. BRIEGER, M. MEISS, CH.S. SINGLETON, Princeton, Princeton University Press, 1969, I, p. 183.

³⁷ J. POPE-HENNESSY, *A Sienese Codex of the "Divine Comedy"*, Oxford-London, Phaidon Press Ltd., 1947, p. 21.

³⁸ C. MATALONI, D. IACOLINA, *Sotto la pelle di Marsia: una nuova lettura del mito tra arte, scienza e religione*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, a c. di I. COLPO, F. GHEDINI, Padova, Padova University Press, 2012, pp. 433-442.

4. *Opera, arte, mimesi, ispirazione. Quali sono le questioni estetiche-poetiche sollevate dalle riscritture ovidiane di Dante?*

Nel suo saggio dedicato all'iconografia greca delle divinità, Kerényi distingue tra *eidolon*, ossia: simulacro, immagine ingannevole, senza profondità o contenuto, creata dagli dèi per ingannare gli uomini; ed *eikón*: copia realizzata imitando un modello (come per esempio i ritratti di statue). La raffigurazione degli dei, tramite una loro scultura o altro tipo di rappresentazione, veniva chiamata *agalma*, e il suo scopo consisteva nel «rendere visibile l'invisibile», la sua essenza non era quindi l'atto di rappresentare la divinità, bensì nell'evocarne la forza, e la sua importanza era data dal fatto stesso di connettere, richiamare la sfera divina mettendone contemporaneamente in risalto le differenze e la perfetta estraneità, per noi irraggiungibili.³⁹

La caparbieta degli artisti ovidiani, che soccombono dopo aver sfidato gli dei, è la negazione della natura di *agalma* dell'arte:⁴⁰ questi eroi pretendono autonomia totale e respingono l'idea che per fare arte sia necessaria la collaborazione divina (per esempio sotto forma di ispirazione): Aracne, nelle parole di Ovidio, nega decisamente che la propria arte possa avere a che fare con una qualche forza divina, o che l'abbia appresa dalla dea (vv. 23-24). Dante, tramite le ripetute invocazioni di aiuto e richieste di ispirazione – l'invocazione rivolta alle Muse all'inizio del *Purgatorio*, indirizzata ad Apollo nei primi versi del *Paradiso* – si posiziona in netto disaccordo con questi eroi che negano la necessità di suggerimenti divini, e spera con ciò di poter, in qualità di poeta, superare Ovidio, che nella confessione artistica dei *Tristia* dichiara di non aver sentito la compassione delle Muse o di Apollo, i quali non gli hanno quindi tenuto la mano: *nec vos, Pierides, nec stirps Letoia / vestro docta sacerdoti turba tulistis opem* (Ov. *Trist.* III II 3-4).

L'Aracne ovidiana non viene sconfitta da Pallade in quanto artista (ossia l'orgoglio artistico di Aracne risulta fondato), ma soccombe davanti alla dea offesa che esercita su di lei il suo potere: ossia su un piano religioso e morale. Questa ambivalenza viene mantenuta anche nella

³⁹ K. KERÉNYI, *Eidolon, Eikon, Agalma: On Pagan and Christian Representations of Mythological Objects*, in «Spring», 44 (XXX), pp. 137-150.

⁴⁰ Su Aracne, vedi BÉNYEI, *Más alakban*, cit., p. 112.

rappresentazione che fa Dante di Aracne, la quale merita la punizione in senso teologico e morale a causa della sua superbia, e nell'istante stesso in cui tale punizione si compie – la metamorfosi in ragno, la perdita delle capacità creative dell'artista, in mezzo alla propria opera – si irrigidisce a sua volta in immagine, diventando così opera d'arte divina, per cui colei che aveva negato la natura di *agalma* dell'arte diviene essa stessa confutazione della propria teoria nella *Commedia*. Perciò, dal punto di vista etico, la punizione di Aracne nell'opera di Dante si inserisce nella lista di gare rappresentate sul tessuto di Atena nelle *Metamorfosi*. Tuttavia, anche nel citare tale competizione, Dante vuole riservarsi l'appartenenza a entrambe le parti vincitrici, e quindi l'opera divina rappresentata nel *Purgatorio* da un punto di vista estetico segue invece l'ideale artistico di Aracne.

Essendo l'antica arte figurativa basata sull'imitazione della natura, anche a giudicare dagli aneddoti artistici, l'obiettivo dei maestri era rendere l'opera confondibile con il proprio modello: secondo Plinio, vedendo i cavalli dipinti di Apelle, i cavalli veri nitrivano (PLIN. *Nat.* XXXV 95), mentre l'uva dipinta di Zeus traeva in inganno gli uccelli (PLIN. *Nat.* XXXV 65) che cercavano di assalirla. L'arte di Aracne in Ovidio è superiore a quella di Atena dal punto di vista della *mimesis*, le figure e gli eventi raffigurati sul tessuto di Aracne appaiono reali (*verum taurum, freta vera putares*, Ov. *Met.* VI 104), e la stessa espressione viene utilizzata da un Dante entusiasta quando parla del realismo ingannevole dell'opera divina: «Morti li morti e i vivi parean vivi: / non vide mei di me chi vide il vero» (*Purg.* XII 67-68).

I tre canti purgatoriali dedicati alla superbia si presentano strutturati come un'opera d'arte, un trittico,⁴¹ di materiale vario (di pietra e di anime): i riquadri del *Purgatorio* X che narrano tre *exempla* dell'umiltà sublime e i bassorilievi del *Purgatorio* XII che illustrano tredici esempi di superbia punita ne costituiscono le due ante laterali, mentre nell'anta centrale troviamo tre spiriti penitenti che vengono paragonati a delle cariatidi (*Purg.* X 130-135). I rilievi del *Purgatorio* X e i bassorilievi del *Purgatorio* XII sono sculture che però sembrano vive: le figure scolpite

⁴¹ M. PICONE, *Il cimento delle arti nella "Commedia". Dante nel girone dei superbi ("Purgatorio" X-XII)*, in *Dante e le arti visive*, a c. di M.M. DONATO, L. BATTAGLIA RICCI, M. PICONE e G. ZANICHELLI, Milano, Unicopli, 2006, p. 85.

in rilievo in qualche modo parlano (*Purg* X 58-60; 82-93) e l'incenso pare emanare fumo,⁴² mentre i bassorilievi, analoghi alle lapidi tombali, colgono in atto il momento del tracollo, la tragedia di dodici figure bibliche e mitologiche alternate fra loro, e di una città, Troia, designata già nel primo canto della *Commedia* come superba («superbo Ilíón» *Inf.* I 75). I superbi raffigurati nei bassorilievi si mostrano addirittura più veri della realtà, in contrapposizione con le statue che sembrano vive, le 'cariatidi', i penitenti piegati sotto i macigni sono spiriti umani, ma paiono sculture.

Motivato dal gusto medievale di paragonare e mettere in contrasto le figure bibliche e mitologiche, Aracne, settima tra gli esempi di superbia punita, trova una sua antitesi nel poeta penitente della Bibbia, David, nella trilogia dei canti purgatoriali (*Purg.* X 55-69). Aracne è volutamente in contrapposizione con la figura dell'«umile salmista»: le opere didattiche di Dio rappresentano la gioia e la danza del poeta-re biblico, e la tragedia, la disperazione della tessitrice mitologica fino al punto di impiccarsi. Tuttavia, non è solo l'umiltà di David a essere contrapposta alla superbia di Aracne, bensì le due concezioni dell'arte che le due figure rappresentano: David che balla davanti all'Arca dell'Alleanza glorifica l'intreccio tra arte umana e divina: difatti, l'Arca dell'Alleanza fu realizzata in base alle istruzioni precise di Dio (*Es.* 25 10-21), in legno d'acacia, con un coperchio d'oro, su cui furono collocate due statue di cherubini. Un'opera d'artigianato, fabbricata e ornata secondo la volontà divina, ma da mani umane, contenente i comandi del Signore agli uomini (le Tavole della Legge).

La scena biblica richiamata nella *Commedia* appare come un'opera d'arte divina scolpita in un rilievo di marmo candido, che supera le sculture dei migliori artisti umani e anche la natura, opera diretta di Dio: «[...] io conobbi quella ripa intorno / [...] // esser di marmo candido e addorno / d'intagli sì, che non pur Policleto, / ma la natura li avrebbe scorno» (*Purg.* X 31-33), che si riallaccia quindi alla teoria dell'imitazione di base aristotelica, formulata già in *Inf.* XI 97-105:

⁴² «Similemente al fummo de li 'ncensi / che v'era imaginato, li occhi e 'l naso / e al sì e al no discordi fensi» (*Purg.* X 61-63).

«Filosofia», mi disse, «a chi la 'ntende,
 nota, non pure in una sola parte,
 come natura lo suo corso prende
 dal divino 'ntelletto e da sua arte;
 e se tu ben la tua Fisica note,
 tu troverai, non dopo molte carte,
 che l'arte vostra quella, quanto pote,
 segue, come 'l maestro fa 'l discente;
 sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote.

La novità dell'arte divina sta nel coinvolgimento di altri due sensi del pubblico: il rilievo rappresentante David che balla davanti all'Arca fa percepire alla vista il fumo degli incensi e il canto delle «sette schiere di danzatori» (2 *Reg.* 6-12), causando divari («discordi») con l'udito e l'olfatto (*Purg.* X 58-63). Il pubblico in questo caso è composto da una sola persona viva, Dante, è lui che presenta l'opera attraverso l'*ekphrasis*, il «visibile parlare» (*Purg.* X 95),⁴³ prodotto da Dio. In questo punto, dunque, il «visibile parlare» designa «un parlare che non si percepisce con l'udito, ma con la vista, ed è quindi contro le leggi della natura»,⁴⁴ mentre l'*ekphrasis* dantesca riproduce con mezzi verbali l'opera di Dio, realizzando una «divina mimesi».⁴⁵

Dio in qualità di artista si ispira, sia nei rilievi del *Purgatorio* X sia nei bassorilievi del *Purgatorio* XII, all'altra sua opera, la natura, superandola con le sculture che dovrebbero essere teoricamente le copie di essa: tutto ciò delinea l'idea del «realismo di Dio».⁴⁶ Tuttavia, considerando che il vero atteggiamento artistico di Dio sia basato sulla teoria greca della mimesi, si profilerebbe una situazione in cui il supremo artefice gareggia con i propri «nepoti» (*Inf.* XI 105), gli artisti umani, imitando la propria opera, la natura. Traendo spunto, invece, da una

⁴³ Tale congiunzione tra arte visiva e poesia ha una lunga tradizione sin da Simonide di Ceo, che definiva la poesia come «pittura parlante» o «dipingere con una voce» (*zôgraphia phthengomai / laleo*), e la pittura come una «muta poesia», per essere riassunta poi in Orazio con l'affermazione: *Ut pictura poësis* (*Ars poetica* 361).

Vedi S. HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 118.

⁴⁴ DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Purgatorio*, a c. di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Bologna, Zanichelli, 2000, *ad loc.*

⁴⁵ PICONE, *Il cimento delle arti nella "Commedia"*, cit., p. 86.

⁴⁶ BAROLINI, *Ricreare la creazione divina*, cit., p. 174; J. KELEMEN, «*Komédiámat hívom tanúmul*». *Az önreflexió nyelve Danténál*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2015, p. 172.

concezione coerente di Dio in Dante (contrassegnato dal pensiero neoplatonico, agostiniano e tomistico), si riconosce la stessa tecnica didascalica con cui il Signore presenta al viaggiatore la dimora dei beati, per rendere così comprensibile alla mente umana i gradi della beatitudine (*Par.* IV 40). Per lo stesso motivo la *Bibbia* offre rappresentazioni antropomorfe degli angeli e di Dio: «Per questo la Scrittura condiscende / a vostra facultade, e piedi e mano / attribuisce a Dio, e altro intende» (*Par.* IV 43-45). Similmente, le opere d'arte divine del *Purgatorio* sono state realizzate per un pubblico umano, e poiché gli uomini per loro natura non sono in grado di comprendere gli esseri superiori, è possibile assegnare all'arte divina – come già nella *Bibbia* e nel *Paradiso* – un'estetica dalla funzione didattica, a portata dei riceventi.

5. Conclusioni

Dante in tutti e tre i casi esaminati poté tenere in considerazione le numerose possibilità di interpretazione di questi miti d'arte. I personaggi in competizione con gli dei vengono dal poeta contrapposti in coppia con altre figure, non necessariamente con i loro vincitori: le Pieridi si contrappongono a Calliope, che non marginalmente è la madre di Orfeo. Aracne, che compare nei bassorilievi del pavimento tra i superbi puniti, si contrappone a David, poeta dell'umiltà artistica e del pentimento, che nel trittico dedicato agli artisti viene raffigurato nel rilievo centrale sull'umiltà. In contrapposizione a Marsia, più che Apollo, troviamo Glauco, simbolo di chi diventa compagno degli dèi, sebbene egli non ottenga la trasformazione grazie ai propri meriti, mentre nella concezione dantesca la premessa necessaria per la grazia è la virtù. Seguendo tale pensiero, nella sua preghiera per la virtù, Dante non chiede solo le capacità poetiche, ma anche i meriti necessari per la trasformazione.

Tutti e tre gli artisti sono destinati a soccombere poiché rivaleggiano con una forza più grande di loro, ma la vittoria avversaria avviene per motivi estranei al valore della loro opera, vuoi per un arbitrio dispotico, vuoi per il peso soverchiante di canoni o mode. Dante, come dimostra il *Convivio*, riconosce il profondo significato umano delle storie di Ovidio, e con il richiamo dei miti d'arte non mette in guardia sé stesso solo nei confronti del peccato della superbia artistica, ma anche nei confronti degli ostacoli del tutto terreni del destino d'artista.

INDICE GENERALE

MARCELLO CICCUTO, <i>Parole di premessa</i>	p.	7
EDOARDO FUMAGALLI, <i>Ovidio il magnanimo</i>	»	11
SERGIO CASALI, <i>Apollo e Marsia nel proemio del Paradiso</i>	»	25
MARIA MAŚLANKA-SORO, <i>Reinterpretando Ovidio: forma e materia nelle metamorfosi dantesche della Commedia</i>	»	49
LUCA MARCOZZI, <i>Dal poeta dei Remedia al maestro della 'bella scola': l'evoluzione del percorso ovidiano di Dante tra Vita Nova, Convivio e Commedia</i>	»	67
WARREN GINSBERG, <i>"In nova fert animus mutatas dicere formas corpora": la traduzione e la metamorfosi in Ovidio e in Dante</i>	»	81
LUIGI GALASSO, <i>Dante e le opere ovidiane dell'esilio</i>	»	95
CATHERINE KEEN, <i>Dante e la risposta ovidiana all'esilio</i>	»	111
FEDERICA BESSONE, <i>Tebe nella Commedia: tra Ovidio e Stazio</i> ...	»	139
ESZTER DRASKÓCZY, <i>La polivalenza dei miti d'arte ovidiani nella Commedia</i>	»	165
ALESSIA CARRAI, <i>Le Muse e le Pieridi: miti ovidiani e riflessione metapoetica nella Commedia</i>	»	187

- EDUARD VILELLA, *Icone cristallizzate. Arte figurativa e rappresentazione letteraria fra Ovidio e Dante: l'esempio di Aracne* p. 207
- VERONICA ALBI, *Dante e la mediazione mitografica fulgenziana* .. » 225
- VALENTINA PROSPERI, "Ovidio fratello di Dante": l'aggiornamento del canone antico e moderno nella Leandreride di Giovanni Girolamo Nadal » 249
- ALESSANDRA FORTE, *Occorrenze dei miti ovidiani nei manoscritti miniati della Commedia* » 279
- CHIARA PONCHIA, *Da Ovidio a Dante. Un percorso fra manoscritti miniati*..... » 303
- FRANCESCA GHEDINI, *Metamorfosi ovidiane, citazioni dantesche e iconografie post-classiche*..... » 315
- ISABELLA COLPO, *Amore, passione, ossessione. Ovidio e Dante a confronto* » 333
- GIULIA SALVO, *Ardimento o arroganza? La duplicità del mito e degli eroi fra Ovidio e Dante* » 347
- MARCO BUONOCORE, *Tra i codici miniati di Ovidio alla Biblioteca Apostolica Vaticana*..... » 359
- CRISTINA VENTURINI, *Le Metamorfosi al servizio della letteratura trecentesca. L'iconografia dei centauri e la sventurata stirpe di Cadmo nei codici miniati dell'Ovidius moralizatus* » 377
- GIULIO PESAVENTO, *Inferni di inchiostro. La discesa all'Ade nelle edizioni a stampa illustrate delle Metamorfosi* » 395

<i>Indice dei nomi e dei luoghi</i>	p. 441
<i>Indice dei manoscritti</i>	» 465
<i>Tavola delle illustrazioni</i>	» 469

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI OTTOBRE 2019
PER CONTO DI EDITORIALE LE LETTERE
DALLA TIPOGRAFIA BANDECCHI & VIVALDI
PONTEDERA (PI)

