

La violenza del Minotauro e il labirinto: il recupero dantesco di un mito classico (Dante, *If* XII 11-30)

PAOLA RICCHIUTI
Università di Bergamo
paola.ricchiuti@unibg.it

RIASSUNTO:

Il Minotauro e i centauri, protagonisti del canto XII dell'*Inferno* dantesco, sono uniti dalla loro natura ibrida che li connette a una forma di violenza bestiale, separata dalla ragione umana. Attraverso una serie di citazioni letterarie greche e latine e testimonianze iconografiche, dai mosaici ai codici, dal IV al XII secolo, si percorre la tradizione cristiana tardo-antica e poi medievale sul labirinto e sul Minotauro che ha portato Dante, che ha magari indirettamente colto gli esiti di tale tradizione attraverso fonti a lui accessibili, a concepire il Minotauro come figura distesa, non precisata se costituita da corpo d'uomo con testa di toro oppure da corpo taurino con busto umano. Ma è sul suo lato bestiale che insiste Dante in ottemperanza a una rilettura simbolica del labirinto come luogo del peccato e della perdizione morale che porta morte.

PAROLE CHIAVE: labirinto, follia, ragione, peccato, morte.

ABSTRACT:

The Minotaur and the centaurs, the protagonists of the twelfth canto of Dante's *Inferno*, are united by their hybrid nature, which connects them to a form of bestial violence, detached from human reason. Through a series of Greek and Latin literary citations and iconographic evidence, from mosaics to manuscripts, spanning from the 4th to the 12th century, the Christian tradition from late antiquity and the medieval period concerning the labyrinth and the Minotaur is explored. This tradition influenced Dante, who, perhaps indirectly drawing from accessible sources, conceived the Minotaur as a reclining figure, without specifying whether it had a human body with a bull's head or a bull's body with a human torso. However, Dante emphasizes its bestial side in accordance with a symbolic reinterpretation of the labyrinth as a place of sin and moral perdition leading to death.

KEYWORDS: labyrinth, madness, reason, sin, death.

1. DANTE, *IF* XII 11-30. LA VIOLENZA DEL MINOTAURO

Marino Alberto Balducci esordisce nel suo saggio sul Minotauro e i centauri nel canto XII dell'*Inferno* (Balducci 2004: 71-141) con un recupero dei termini "saggezza e follia", come risultanti dalla meditazione paolina. Nella I *Lettera ai Corinti*, 3-18, Paolo avverte l'uomo che per i fedeli di Cristo il cammino da percorrere deve rimanere paradossale, nel nucleo della follia è una traccia importantissima per tentare un sondaggio di quel mistero irrazionale che si dispiega sull'universo caotico abbandonato da Dante nel momento in cui si appresta a intraprendere il viaggio verso il mondo delle ombre (Balducci 2004: 72).

Indiscutibilmente il Minotauro e i centauri, protagonisti del canto XII dell'*Inferno*, sono uniti dalla loro natura ibrida che li connette a un'espressione di violenza scissa da ragione (Favati 1966; Russo 2002; Sedakova 2009; Mazzucchi 2013; Savoretti 2017; Lorenzin 2021). In questa sede ci soffermiamo sul Minotauro come 'signore' indiscusso del labirinto (Betтини e Romani 2015: 33-90; De Giovanni 1990: 25-30; Balducci 2004:

102-110)¹, rinchiuso per la sua deformità in una condizione di emarginazione che lo trasforma in un terribile sovrano di un regno sotterraneo e tortuoso, dove esso si nutre di carne umana.

Attraverso una serie di citazioni letterarie greche e latine e testimonianze iconografiche, dai mosaici ai codici, tentiamo di ricostruire una tradizione cristiana medievale sul labirinto e sul Minotauro che ha portato Dante, che non necessariamente ha accostato in modo diretto queste fonti ma ne ha magari indirettamente colto gli esiti in fonti a lui accessibili, a concepire il Minotauro come viene rappresentato – appunto – in *If XII* 11-30.

Nel canto XII, Dante e Virgilio si trovano all'ingresso del cerchio VII, in un paesaggio aspro e montano, in cui si percepiscono i bagliori cupi e rossastri del fiume di sangue, il Flegetonte, che delimita il girone. Probabilmente a livello sensoriale anche l'odore nauseabondo del sangue adensa l'aria. Essi si calano da un'«alta ripa» e scendono per una «ruina» formata di «pietre rotte» disposte in cerchio, che portano al Basso Inferno dove coloro che commisero violenza o frode scontano la loro pena (Ardigò 2021: 1-3). Il luogo deputato per la pena dei violenti è 'sorvegliato' dal Minotauro che sta a guardia di tutto il cerchio e non solo del primo girone: esso è disteso sul culmine della «rotta lacca».

e 'n su la punta de la rotta lacca
 l'infamia di Creti era distesa
 che fu concetta ne la falsa vacca;
 e quando vide noi, sé stesso morse,
 sì come quei cui l'ira dentro fiacca.
 Lo savio mio inver' lui gridò: «Forse
 tu credi che qui sia 'l duca d'Atene,
 che sù nel mondo la morte ti porse?
 Pàrtiti, bestia, ché questi non vene
 ammaestrato da la tua sorella,

¹ Notoriamente la signora del labirinto, *potnia laburinthoio*, viene riferita ad Arianna ed emergono connessioni tra Arianna e la dea dei serpenti, così come di Minotauro e Gorgone Medusa.

ma vassi per veder le vostre pene». Qual è quel toro che si slaccia in quella c'ha ricevuto già 'l colpo mortale, che gir non sa, ma qua e là saltella, vid'io lo Minotauro far cotale; e quello accorto gridò: «Corri al varco: mentre ch'e' 'nfuria, è buon che tu ti cale». Così prendemmo via giù per lo scarco di quelle pietre, che spesso moviensi sotto i miei piedi per lo novo carco.²

Da subito si può constatare che, se nel labirinto del mito classico il Minotauro occupa il centro del cammino tortuoso labirintico, nella visione di Dante esso viene posto a margine, decentrato, lungo la circonferenza del girone, ma assume comunque una posizione di preminenza rilevante nel trovarsi sulla punta de «la rotta lacca» da cui si diparte la crepa che va verso il basso del burrato. Dante dunque assegna a questo mostro/guardiano una sorta di «centricità decentrata» che, nel contempo, segna un tributo al mito classico e alla localizzazione di centro che esso prevedeva per il Minotauro, ma anche una sua rivalutazione e un diverso punto di vista dettato dall'interpretazione cristiana dell'autore che non può che, dal canto suo, marginalizzarlo, ridurlo a sorvegliante di una sola porzione infernale. Il centro infatti di tutta quella struttura di cono quasi spiraliforme che è l'inferno dantesco non può che spettare a ben altra figura di potenza maligna, come è Lucifero.

Il Minotauro dunque è descritto disteso, sulla crosta alta della «lacca». Nessun altro particolare viene aggiunto, nulla esplicitamente lascia intuire il suo aspetto, se esso sia un corpo d'uomo con testa di toro oppure un corpo taurino con busto umano, sebbene la posa distesa sia più appropriata nell'immaginazione di una massa taurina.³ E su questo lato bestiale

² Dante, *If* 11-30 (Bosco-Reggio 1979, I, 177-178).

³ Ardigò 2021: 1-3 propende decisamente per questa figurazione del mostro con corpo taurino e busto umano. Lo studioso (Ardigò 2021: 5, nota 24) fornisce una rassegna delle letture critiche con cui è stato letto il canto XII dell'*Inferno* di Dante dalla prima metà del

insiste Dante che per due volte (XII 19, 33) associa al Minotauro attributi legati alla sua esclusiva animalità.

È pur vero che l'iconografia medievale tende a confondere o sovrapporre il centauro e il minotauro (Balducci 2004: 78), forse per lo stesso messaggio che queste figure trasmettono di prevalenza dell'istinto sulla ragione, della forza bruta sul razziocinio; resta il fatto che Dante tende ad assimilarli nel girone VII e Minotauro e centauri si succedono praticamente senza soluzione di continuità.

Il Minotauro, dopo la sua 'scenografica' descrizione in posizione rilevata, è presentato come bestia impazzita connotata da un'ira furente, in linea con la violenza punita nel girone; quando vede Dante e Virgilio esso si morde, in preda a tremenda rabbia, espressa con la gestualità, senza parole (XII 14-15). Il Minotauro esprime solo forza fisica che fida solo in sé stessa e per questo non può far molta paura; quanto più la sua ira esplode tanto più è parossistica ed inefficace (Bosco e Reggio 1979: 175).

Tutti i mostri del medioevo "mostrano" qualcosa. Il Minotauro, custode dei violenti, è infatti figura della cieca forza, dell'ira bestiale che irrimediabilmente sfocia nella violenza devastatrice, un'ira inintelligente, una violenza afasica che esplode dentro dirompente e così incontrollabile da portare all'autolesionismo. (Ardigò 2021: 2).

In tutta la presentazione del Minotauro dantesco sembra essere intrinseca una sorta di incapacità di parola, ovviamente non di facoltà fisica di esprimersi, ma di ragionamento logico in grado di generare la parola: da subito esso è detto «l'infamia di Creti» (XII 12): indegnità per il luogo di cui è divenuto simbolo, ma anche, etimologicamente *in-famis*, indicibile, non pronunciabile. Tale infamia è stata «conceita nella falsa vacca» (XII 13), alludendo all'episodio di Pasifae che si unisce al toro nascosta in un

⁹⁰⁰. Forte 2014: 43-47 elenca in modo minuzioso i manoscritti trecenteschi della *Commedia* in cui venga illustrato il Minotauro e pure considera fonti letterarie per tentare di risolvere la *crux* della figurazione dantesca del Minotauro.

simulacro di vacca e non può che generare un *monstrum*, qualcosa di prodigiosamente negativo.

Nella *Commedia*, caratteristica del toro è proprio l'essere privo di ragione: anche in *Pd XVI 70* – dove si allude al fatto che un toro cieco cada prima di un agnello cieco – l'animale è detto appunto «cieco», cioè oscurato nella mente da una forza brutta che ne annulla la ragione e pertanto in modo figurato ne annebbia la vista. Tale condizione è pressoché vicinissima a quella dei violenti.

Durante il *raptus* si verifica un momentaneo smarrimento delle facoltà mentali, del lume della ragione, con un passaggio dalla condizione di *humanitas* a quella della *feritas* (Ardigò 2021: 2) la mancanza di raziocinio rende i violenti simili a bestie, e il Minotauro ne è l'esempio, essendo esso stesso una mescolanza 'visibile' di umano e animale.

Nell'episodio iniziale del canto XII, come prevedibile, le parole spettano unicamente a Virgilio, il livello più alto possibile della ragione umana, che mira così a stabilire un rapporto tra il presente, vissuto da Dante in quel frangente, e un passato mitico come rievocato dal poeta latino in *Aen.*, VI, 25-26 e V, 831-833.⁴

Il sommo poeta si rivolge con piglio deciso al Minotauro intimandogli di allontanarsi, poiché non è presente il «duca d'Atene» (XII 17), cioè Teseo, istruito per ucciderlo dalla sorella del mostro (XII 20), cioè Arianna.

Balducci evidenzia come parallele le triadi Dante-Minotauro-Virgilio e Teseo-Minotauro-Arianna. Virgilio però parla anche in termini di differenza delle due situazioni (Balducci 2004: 87-89). Virgilio sarebbe come Arianna, nel senso che si offre come guida al 'visitatore' – e non solo come foriero di una soluzione all'intrico – ma Dante, pur destinato ad affrontare il male in veste mostruosa, come Teseo ha fatto, deve su-

⁴ In *Eneide* VI, 26 il labirinto è detto *Veneris monumenta nefandae*, espressione dalla quale si capisce a che cosa di tremendo possa portare la passione di Pasifae, con la stessa etimologia *nefandus* da *ne-fas*, non lecito in ottica morale, indicibile.

perarlo senza ucciderlo. Dante deve prendere coscienza del male, non può intervenire nell'aldilà per eliminarlo: non è in sua facoltà. Infatti una scena analoga, di 'osservazione' del male incarnato in un mostro, seppur di amplificate dimensioni di impatto emotivo, sarà quella dinanzi a Lucifero, che andrà anch'esso superato.

Virgilio e Dante devono letteralmente fuggire dal Minotauro inferocito. Virgilio ordina al suo discepolo di correre via dal Minotauro, finché è in tempo: «nel Basso Inferno l'autorità di Virgilio – l'autorità della ragione umana – appare scossa fin nelle sue fondamenta» (Ardigò 2021: 2).

L'erranza cui il Minotauro sottoponeva coloro che entravano nel labirinto è ora riverberata su di lui che scappa via, goffo e saltellante, dopo le parole decise di Virgilio, perdendosi tra le pietre del dirupo.

Nessun cenno esplicito è però fatto qui al labirinto, ma se questo era nel mito la sede deputata per il Minotauro, che non poteva essere concepito se non al centro della costruzione dedalica, custodito da anfratti imperscrutabili, il luogo stesso infernale in cui esso ora si trova – tutto – potrebbe essere rappresentazione di un labirinto, che, tra l'altro, è, proprio come ancora si rappresenta il labirinto nel medioevo, monocursale, tortuoso ma percorribile fino in fondo, proprio come il cammino di Dante nell'aldilà.

2. CITAZIONI LETTERARIE CLASSICHE E TARDOANTICHE SUL LABIRINTO E SUL MINOTAURO

Virgilio, dunque, in *Eneide*, VI 25 si riferisce al minotauro come mostro "biforme" (*mixtumque genus prolesque biformis*) e in VI 27 al labirinto (Reed Doob 1990: 57-58; 227; Orvieto 2004: 26-29) come *inextricabilis error*:⁵ sulla porta dell'ingresso a Cuma, proprio sulla soglia

⁵ Tralasciamo qui, dato l'argomento della nostra trattazione, l'interpretazione del labirinto come *lusus Troiae* che ci porterebbe a considerazioni fuorvianti rispetto all'assunto, così come il labirinto in quanto danza della gru, *geranos*; parimenti tralasciamo le

del regno infero che Enea sta per visitare viene rammentato il labirinto, richiamo evidente alla morte e alla perdizione che ad essa porta. *Labor* ed *error* sono associati nell'argomentazione circa il labirinto: la fatica di un cammino che induce a girovagare, anche a sbagliare, a volte mortalmente, per giungere ad affrontare il mostruoso.

Oltre a Virgilio, un peso notevole nella formazione dell'immaginario dantesco legato ai miti della classicità è dato da Ovidio, *Metamorfosi* VIII 166-170, dove si dice che il Minotauro è una doppia figura di toro e di giovane uomo:

ita Daedalus implet
innumeras errore vias vixque ipse reverti
ad limen potuit: tanta est fallacia tecti.
Quo postquam geminam tauri iuvenisque figuram
clausit

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.⁶

Nel suo saggio dedicato all'iconografia greca delle divinità, Kerényi (1984) distingue tra *eidolon*, ossia: simulacro, immagine ingannevole,

fonti dove il labirinto è visto con intento denotativo (Plinio, Plutarco, Apollodoro, Dione Crisostomo).

⁶ Draskoczy 2019: 168-169: 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». Gasti 2019: 25 sottolinea come ingredienti di letteratura pagana non sono assenti nella letteratura cristiana per un'indubbia valenza di efficacia ed icastica. Ovidio è spesso utilizzato in funzione di repertorio.

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'evocare 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 (Draskoczy 2019: 181).

Accade per il Minotauro invece, attraverso un 'visibile concreto', nella materialità del pesante corpo mostruoso, l'evocazione della sua forza che non si può separare dal luogo sotterraneo dove sta, che lo condanna a essere un terribile omicida.

Nella tradizione del mito del labirinto nella tarda antichità, il passaggio all'età cristiana vede una riacquisizione del senso del labirinto sia come rappresentazione 'grafica' in contesti religiosi sia in chiave mistica e allegorizzante in contesti letterari.

Proprio tra III e IV secolo si comincia a notare la presenza del termine *labyrinthos/labyrinthus* in contesti sia greci che latini con accezioni diverse. Persiste il riferimento a presunti edifici di pianta complessa, specialmente in riferimento a Cnosso, oppure si assiste a trasposizioni del termine per indicare cunicoli e gallerie sotterranee particolarmente tortuose, ma soprattutto il termine acquisisce il valore di "intricato" in senso intellettuale, di sofisma ingannevole, e porta inevitabilmente con sé una accezione negativa che, in contesto cristiano, non tarda ad associarsi al paganesimo e quindi all'"eresia".

Consideriamo qui, tra le numerosissime citazioni possibili, una campionatura di fonti cristiane antiche finalizzata a fornire specifiche sfumature aggiuntive alla figura del Minotauro.⁷

⁷ Vengono qui omesse le fonti pagane più note, nell'intento di considerare le fonti cristiane e l'elemento di morte spirituale che queste ultime comportano nell'interpretazione del labirinto.

In generale il labirinto è connesso a morte ed è assimilato a una tomba: il Minotauro vi è sepolto vivo e nello stesso luogo esso trova la morte. Clemente Alessandrino, nel *Protrettico*, fiducioso nella possibilità di conciliazione tra antico e nuovo, in IV 49, 3 si riferisce all'esistenza di tombe, accomunate da piramidi, mausolei, labirinti.

In questa accezione il labirinto è utilizzato al plurale e viene a significare “templi di morti” con un valore legato a una dimensione infera. Il labirinto qui è regno dei morti, visto come tomba probabilmente sotterranea e a cunicoli tortuosi. Ecco che al labirinto si associa l'idea del sotterraneo che – di necessità – porta con sé l'idea dell'oscurità tenebrosa.⁸

Claudio Eliano, nel *De Natura Animalium*, VI 43 riprende proprio l'argomento avanzato da Clemente e dice: «gli storici celebrano i cunicoli sotterranei delle tombe degli Egiziani: essi e la stirpe dei poeti esaltano anche certi labirinti cretesi». È qui evidente il collegamento tra i tortuosi cunicoli egiziani e la caratteristica costruzione cretese, messe in parallelo di certo per la loro planimetria ma forse anche per la funzione di tomba che veniva ad esse attribuita.⁹

⁸ Her., *Hist.* II, 148, Strab., *De sit. Orb.* XVII, I, 37.5-12; Diod., *Bibl.* I, 61; Pl., *Nat. Hist.* XXXVI, 84, scrivono di un leggendario labirinto egizio, nel quale sarebbero conservati i segreti più importanti della storia egiziana e dell'umanità intera. Doveva trattarsi di un labirinto sotterraneo, con incisioni scolpite sulle sue mura di pietra, dove sarebbe contenuta tutta la conoscenza dell'antico Egitto. Erodoto, nel V secolo a.C., afferma che al suo tempo il labirinto era già antico di 1300 anni. Alcuni pensano che il labirinto di Meride, costruito nell'odierna Hawara, presso il lago Meride nel Fayyum, scoperto nel 1888, possa corrispondere alle descrizioni degli antichi autori. Forse Clemente è indotto alla sua citazione proprio dal fatto di essere in contesto d'Egitto e l'associazione con l'edificio citato anche da Plinio può risultare immediata.

⁹ Non è invece fatto alcun cenno al mito di nostro interesse quando Eliano dedica significativi paragrafi alle gru, *geranoi*, che potrebbero indurre a paragoni con la danza di Teseo. Eliano le riconosce precisamente come originarie della Tracia, regione “fredda e inospitale”, e in autunno emigrano verso Egitto, Libia, Etiopia. Per tali lunghi voli sono esse esperte delle diverse fasi dei venti e capaci di cogliere ogni mutamento dei cambi di stagioni. Quindi Eliano si sofferma sulla disposizione in volo delle gru, che è proprio quella che deve aver ispirato la denominazione della danza di Teseo: la formazione di volo ha al comando gli esemplari più esperti, poi al centro vengono piazzati i giovani, più

Eliano, sempre in *De Natura Animalium* VI 43, prosegue, dopo aver accennato ai cunicoli egizi, nel discorso che più gli interessa e cioè una specie di animali operosi e intelligenti: le formiche (Maspero 1998: 387). Nel passo non solo emerge la generale considerazione della complicazione sotterranea del labirinto al quale sono accostate le gallerie delle formiche, ma emerge anche un'altra caratteristica che evidentemente il labirinto suggeriva: l'aspetto della protezione, dell'essere luogo recintato e per questo tutelato da ulteriori aggressioni. E in *De Natura Animalium* XVI 15 l'autore si sofferma sulle bestie intelligenti. Le formiche indiane costruiscono passaggi così segreti e ingegnosi da poter essere paragonati «alle gallerie egiziane o ai labirinti cretesi» (trad. it. Maspero 1998: 905). E le gallerie delle tombe egiziane e dei labirinti cretesi qui sono nuovamente ribadite e associate.

In alcune fonti il labirinto non viene identificato con Cnosso ma con Gortyna,¹⁰ pur conservando le caratteristiche di tortuoso percorso sotterraneo.

Già Catullo parla di costruzione del re Minosse a Gortyna,¹¹ che era diventata capitale di Creta. E nel viaggio agli inferi virgiliano (*Aen.* VI 25-27) si menziona Pasifae. Ella, nel racconto mitico, vuole attrarre nelle stalle di Gortyna il toro bianco di Posidone con cui poi genera Minotauro.

inesperti, e così nelle retrovie di nuovo vengono esemplari di pari età di coloro che stanno al comando. Un tale stormo in volo è in grado di disegnare differenti figure che si adattano alle condizioni atmosferiche; osservazione sostenuta, circa l'abilità aerea di tali uccelli, parimenti da Plutarco e Filostrato. Gli uomini possono imparare dalle *geranoi* l'abilità di intrecci in volo, esattamente come simbolicamente Dedalo ne ripropose le movenze nella danza da lui escogitata, in un processo mimetico dell'uomo verso l'animale.

¹⁰ Si dice che Apollonio abbia preferito la meta di Gortyna a quella di Cnosso. Si congettura che il labirinto debba essere identificato con una cava simile a quella di Gortyna che si trova a pochi chilometri da Cnosso, ad Agia Irini. Il Kern ipotizza in realtà trattarsi di un edificio più recente rispetto all'età di Filostrato poiché sia Plinio il Vecchio che Diodoro escludono la sopravvivenza di resti del labirinto. Forse gli abitanti di Cnosso volevano far fronte agli abitanti di Gortyna che si arrogavano il labirinto negli anfratti della caverna, sicura fonte di introiti 'turistici'.

¹¹ Cat. *Carm.* LXIV, 75: *Gortyna tecta*.

Ciò non è assolutamente significativo per spostare a Gortyna la vicenda di Teseo in quanto va tenuta anche presente la consuetudine dell'ellenismo di utilizzare un nome di una precisa località in sostituzione di un nome generico¹² oppure con uso di sineddoche per indicare una regione più vasta e "gortinio" è utilizzato come "cretese".

Claudiano, nella seconda metà del IV secolo, nel *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, 632-635 (Gualandri 2010: 53), parla di Gortyna (Kern 1981: 23): «Non superano questi né la residenza gortinia (*Gortynia tecta*) del toro mezzo uomo (*semiviri...iuventi*) né i percorsi del meandro (*Maeandria*) con rapida sterzata». ¹³ Si tratta in realtà del primo accenno, risalente circa al 404, all'identificazione della caverna di Gortyna con il labirinto. Forse già Catullo parla delle costruzioni del re Minosse a Gortyna (*Carm.* 64, 75) e in Virgilio (*Ecl.* VI 60) Pasifae vuole attrarre nelle stalle di Gortyna il toro bianco di Poseidone.

Interessante è la definizione del Minotauro, considerato un giovinco mezzo uomo (*semiviri...iuventi*), dunque mettendo in primo piano la componente animale piuttosto che umana, che richiama Ovidio (*Ars* 2, 24), ma che comunque non chiarisce quale sia la "metà" umana.¹⁴ Comunque la conformazione del mostro con testa di toro potrebbe essere giunta a Dante dalla *Tebaide* di Stazio, sebbene permangano alcune possibilità di lettura che aprono anche a una differente 'immaginazione' dell'ibrido essere (Forte 2014: 38-40).

In altro contesto, Nonno, egiziano di Panopoli, nel V secolo, nelle sue *Dionisiache*, indulge sull'espressione di sofferenza che Arianna esterna quando si accorge di essere stata abbandonata da Teseo. Arianna biasima anche sé stessa, che, accecata dalla passione funesta, ha desiderato in modo colpevole l'amore di un ateniese.

¹² Kern 1981: 41 formula osservazioni anche circa la grotta cretese di Skotino.

¹³ Claud., *VI Cons. Hon.*, 632-635 (mia traduzione dal testo latino nell'edizione Clarendon Press, Oxford 1996, 42).

¹⁴ Citazione del Minotauro è pure n Ov. *Her.* X, 105-107, come commenta Botterill 1988: 60-73.

Quanto ammaliante, tanto insensibile in amore fu Teseo.
Non mi aveva detto questo, quando ancora brandiva il filo,
non mi aveva detto questo nel nostro labirinto.
L'avesse ucciso il crudele toro! ...”

(Non. *Dyon.* 47, 368-371, trad. it. Maletta 2020: 188).

Arianna sostiene di sapere perché Teseo l'abbia abbandonata: perché preso d'amore per un'altra fanciulla. La ragazza sa di aver perso insieme l'amore del padre Minosse e quello dello sposo Teseo, di aver lasciato la propria patria Cnosso e di non aver raggiunto la desiderata nuova patria Atene.

Dioniso, che è presente alla scena, intanto esulta nell'ascoltare l'affranto lamento di Arianna: apprende la sleale partenza di Teseo e spera che la ragazza possa tramutare in disprezzo l'amore che nutre per l'eroe. «Ma tu dirai: “Ha versato il sangue dell'ibrido mostro (*omozugon anera tauro*) /, uomo e toro insieme, che abitava il labirinto scavato nel suolo» (Non. *Dyon.* 47, 432-433, trad. it. Maletta 2020: 190).

Arianna osserva che ella stessa avrebbe bisogno di un filo che la guidi nel cammino (47, 386). Dioniso allora, nel suo discorso persuasivo perché Arianna si volga a lui, cita di nuovo l'uccisione avvenuta a Creta, nel labirinto. Dioniso sottolinea la grandezza dell'impresa di Teseo, l'uomo che ha ucciso nel sangue l'ibrido mostro (*omozugon anera tauro*), uomo e toro insieme, che abitava il labirinto scavato nel suolo (Non. *Dyon.* 47, 433 *pedoskapheos labyrinthou*). Si noti che non si dice quale parte esplicita è di toro e quale di uomo.

La dimensione del labirinto è dunque completamente terrena, addirittura scavata nella terra, esattamente come una tomba, ed è legata a morte e oscurità, in questo in modo sorprendentemente vicino all'inferno di Dante.

Giovanni Malala, storico di Antiochia V-VI secolo, autore di una *Cronografia*, sequela confusa di notizie storiche o pseudostoriche e narrazione mitica, ambienta uno scenario in un palazzo abitato da funzionari e ministri, nel vuoto di potere successivo alla morte di Minosse. Il trono è

la sua mostruosità solo per il fatto di essere un bastardo (Bettini e Romani 2015: 70-72). Non si fa alcun cenno all'aspetto polimorfo di Minotauro. Da una mescolanza immorale non può che nascere un individuo che la società vuole espellere e che, ovviamente, non può essere re. I notabili del regno si sentono usurpati, come se essi stessi subissero violenza, e cospirano contro 'l'usurpatore'. Scelgono un paladino a loro difesa: Teseo, figlio legittimo di Egeo, a cui viene promesso in cambio il potere e la mano di Arianna, figlia legittima di Pasifae e Minosse.

Segue una guerra: Minotauro tradito dai suoi si rifugia nella regione del Labirinto, nascondendosi in una grotta. Labirinto è semplicemente il toponimo di una regione e la sua natura inaccessibile si declina unicamente nella spelonca al cui interno Minotauro si rifugia. Teseo, grazie a un delatore, lo scova e mette fine alla sua vita. Minotauro, comunque, induce violenza.

Dunque vi è un importantissimo aspetto che i moderni tendono a trascurare e che probabilmente costituisce il vero asse portante del discorso di Dante sulla violenza. Il fatto è che molti commentatori medievali – come Guido da Pisa, l'Ottimo, Benvenuto da Imola e Giovanni da Serravalle – per spiegare la figura del Minotauro citano l'illustrissimo doctor Pietro Mangiadore, noto nel Medioevo con l'epiteto di *magister historiarum*. Certamente conosciuto anche dall'Alighieri, poiché collocato fra gli spiriti sapienti del Paradiso (*Pd XII 135*), nella sua *Historia Scholastica* Pietro Mangiadore scrive: «*Fuit autem minotaurus vir quidam inhumanus et valens in palaestra magistratus Minois. Unde et sic dictus est, quasi minois taurus, id est minois carnifex*» (Ardigò 2021: 3). E l'aggettivo *inhumanus* pone in risalto l'assenza di umanità in quello che, comunque in questa versione, è uomo, dotato però di tale forza brutta e violenta da essere assimilato a un toro.

Da questo passo i commentatori sopra citati desumono che Minotauro fosse un ferocissimo e sanguinario funzionario di palazzo, figlio di Minosse il quale, una volta succedutogli, governò tanto brutalmente Creta da

meritarsi il soprannome di “toro”. Ardigò adduce a testimonianza di tale interpretazione la citazione di un contemporaneo di Dante che commenta:

...ma secondo il vero, Minotauro fu uomo dopo la morte del padre, e usò vita bestiale, e tirannica; e però il figurano li poeti mezzo uomo, e mezza bestia, per la vita bestiale; e per la tirannica il pongono, che mangiasse carne umana, in ciò che’ tiranni fanno spandere, e spandono il sangue, e le carni delli uomini.

Ecco dunque il discorso di Dante sulla violenza, un discorso politico che comincia qui ad abbozzarsi, per assumere tutta la sua consistenza con il procedere del canto (Ardigò 2021: 3).

Il confronto tra ragione e forza brutta è anche un confronto tra potere violento, illecito e comportamento lecito, morale.

3. CITAZIONI ICONOGRAFICHE SUL LABIRINTO E SUL MINOTAURO, DAL IV AL XII SECOLO D.C.

Dopo una serie di labirinti romani musivi tipici del mondo antico e tardo-antico (Kern 1981; Santarcangeli 2005; Sarullo 2017),¹⁵ il primo esempio di rappresentazione di labirinto “cristianizzato” risale al IV secolo d.C.

¹⁵ In generale sui pavimenti a mosaico romani fra il II e il V secolo d.C. si trovano numerose raffigurazioni di labirinti ed ovviamente ancora ne potrebbero emergere, tenendo conto che forse gran parte dei mosaici che raffigurano Teseo con il Minotauro, pervenuti in modo frammentario, potrebbero rappresentare l’area centrale di labirinti andati perduti. Si tratta però di un fenomeno esclusivamente romano, dato che i mosaici in questione si trovano in territorio italiano o nelle province romane che subiscono una forte influenza di Roma; in aree soggette a un più forte influsso greco-orientale non sono ancora stati trovati mosaici con labirinti. Quest’ultima osservazione permette di aprire un terreno di indagine ancora poco battuto, dato che nell’ambito greco-orientale è invece più frequente l’uso metaforico del labirinto in contesti letterari. Va ancora appurato se ciò implichi un interesse meno vivo per certi tipi di decorazione musiva, magari caduta in disuso, oppure se il richiamo al mito classico del labirinto sopravviva nell’uso solo ormai come *topos* letterario ad indicare situazione cavillosa e complicata.

Si tratta del labirinto della basilica di San Reparato presso Castellum Tingitanum (Orleansville, in Algeria) fondata nel 324 d.C. e della basilica di Iomnium (Tigzirt sur Mer in Algeria), probabilmente sempre riconducibile al IV secolo.

Il mosaico di San Reparato presenta la tradizionale forma quadrata divisa in quattro settori; nel centro però si osserva un campo di lettere – quasi uno schema di gioco enigmistico – in cui in tutte le direzioni si leggono le parole *SANCTA ECCLESIA*. Un filo di Arianna si snoda nel corridoio iniziale d'ingresso del labirinto. Come se dentro il labirinto ci fosse un altro labirinto¹⁶, il quadrato centrale è riempito di lettere disposte su tredici righe e tredici colonne. A cominciare dalla lettera S nel centro si diramano molteplici letture, in più versi, della locuzione *SANCTA ECCLESIA*.

Il mosaico di Iomnium è invece oggi distrutto, ma dalle ricostruzioni appare quadrato e inserito tra due fasce, sopra e sotto, con decorazione di linee a meandri sovrapposte e piccoli riquadri, che rendono l'insieme dell'immagine di forma rettangolare. Era provvisto di un testo esplicativo che, seppur danneggiato, è stato ricostruito anch'esso¹⁷ e lascia desumere che le circonvoluzioni del labirinto conducano come falsi sentieri della caduta nel peccato verso la perdizione. Sotto la scritta è la nave di Teseo e al centro del labirinto una figura, osservata dal verso della lettura dell'iscrizione, manifesta la postura tipica di un corpo in caduta.

Il labirinto diventa quindi qui un simbolo del mondo del peccato,¹⁸ preludio – o forse già raffigurazione di un'interpretazione che andava imponendosi – di una delle interpretazioni cristiane del labirinto che compare spesso nei codici manoscritti dal IX secolo e dal XII secolo d.C. nei pavimenti delle chiese (Kern 1981: 125-182).

¹⁶ Kern 1981: 103: sulla scorta del Braun qui tale labirinto è definito “labirinto alfabetico” per il suo aspetto che integra percorso labirintico e lettere.

¹⁷ Si tratta dell'iscrizione *Hic inclusus vitam perdit* già menzionata.

¹⁸ Kerenyi 1983: 31-105, sul labirinto come disegno-riflesso di un'idea mitologica.

La narrazione del mito di Teseo e Arianna assume il valore del peccato e dell'errare dell'anima dentro il labirinto da cui si può uscire grazie alla guida della Fede, simboleggiata dal filo di Arianna (Ieranò 2007: 163). Teseo assume il ruolo di *figura Christi*.¹⁹ Il Minotauro è associato ad una rappresentazione diabolica del male.

La forma grafica dunque ricompare in area occidentale solo nella prima metà del XII secolo in chiese italiane,²⁰ per lo più collocate lungo il percorso della Via Francigena.

Ma è probabilmente attraverso la tradizione dei codici che giunge a Dante la raffigurazione del Minotauro in forma più propriamente di Centauro.²¹

Il codice miscelaneo della biblioteca Nazionale di Parigi (Ms. Lat. 13013, fol. 1 r), copiato tra IX e X secolo, ritrae ancora al centro del labirinto, del tipo di Charrtres a undici spire, un Minotauro "diabolico", con corna appuntite e arti dai tratti mescolati tra umano e bestiale, ma seduto in trono con modi regali e i piedi appoggiati ad uno sgabello (Kern 1981: 136). Ben più strana è la raffigurazione del Minotauro nel codice miscelaneo, del secolo XI, conservato a New York, The Pierpont Morgan Library (Ms. M 925, fol. 12 r) in cui il Minotauro ha parte inferiore del corpo maculata, come una pantera, e la parte superiore umana, ma con gli attributi di un soldato armato con elmo, scudo e spada (Kern 1981: 137).

¹⁹ Padoan 1959: 440: la connessione fra Teseo e Cristo è anche motivata da una etimologia che vede in Teseo la radice di *theos, deus*. Che Teseo dunque possa essere accettato come *figura Christi* è del tutto plausibile. La patristica si era servita di molte figure simboliche ed allusive per rappresentare Cristo, e, ad esempio, fra i personaggi biblici si era individuato Sansone. Nell'ottica medievale lettera e allegoria hanno realtà autonome e pertanto entrambe accettabili, persino senza nesso logico o storico. Forte 2014: 38.

²⁰ I documenti più antichi risalgono al XII secolo e sono di diametro modesto. Probabilmente la rappresentazione più antica è quella in San Michele a Pavia; Geoffrion-Louet 2020: 8-27.

²¹ Specifico che in questa sede cito solamente alcuni manoscritti, quelli più di spicco ai nostri scopi, tralasciando quelli, numerosi anch'essi, che invece raffigurano il Minotauro nella sua più tradizionale veste di uomo con testa di toro.

Nel florilegio di Lamberto di Saint-Omer dei primi decenni del secolo XII (conservato a Gand, Biblioteca Universitaria, Ms. 92, fol. 20 r) il Minotauro, al centro del labirinto, è un toro con testa umana, ma cornuta e armato di spada.²²

Nel codice miscelaneo conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, XII secolo, (Ms. Lat. 12999, fol. 1 v.) il Minotauro è rappresentato in forma di centauro nell'atto di addentare la testa di una vittima e nel codice conservato a Monaco della fine del XII secolo (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14731, fol. 82 v.) il Minotauro, in forma presso che completamente bestiale, affronta Teseo in posizione eretta. Questa tradizione dunque di un Minotauro assimilabile a un centauro, spiega probabilmente la rappresentazione nel manoscritto della *Divina Commedia* del 1419, conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Ms. Barber, Lat. 4112, fol. 209. r) in cui il Minotauro è un vero e proprio centauro (Kern 1981: 155-157).²³

Concludo questa solo esemplificativa carrellata con due citazioni di labirinti musivi nelle chiese dell'Italia settentrionale, risalenti ugualmente alla prima metà del XII secolo. San Michele Maggiore a Pavia e San Savino a Piacenza.²⁴

In entrambe le chiese non restano testimonianze visibili di rappresentazioni integre dei labirinti, che sono però sicuramente testimoniati: ne restano documentazioni attendibili che ne ricostruiscono la tipologia e, nel caso di Pavia, anche una ampia porzione superstite (Kern 1981: 209-211). Il Minotauro è in figura di centauro, con corna e resti umani; alle sue spalle Teseo lo sta attaccando e una scritta recita *Theseus intravit mon-*

²² Questa tipologia di Minotauro viene poi rispettata anche nelle copie derivate dal manoscritto di Gand, fino a quelle del secolo XV.

²³ Si domanda quindi per le raffigurazioni dei secoli successivi a Forte 2014.

²⁴ Kern 1981: 209-211; in particolare su San Savino e sulla sua somiglianza con il mosaico di Pavia è di prossima pubblicazione di Paola Ricchiuti, "Il labirinto invisibile" in *Atti del Convegno "Svelare l'invisibile"*, Padova, 2022, in cui si ribadisce la dipendenza dal mosaico di Pavia a San Michele. Si vedano inoltre Babboni 2011; Cassanelli 1996; Salvini 1978; Valla 1992.

strumque biforme necavit. Dunque il Minotauro non è identificato con il suo nome proprio ma con il generico termine “mostro” che ne indica la peculiarità di negativa eccezionalità, poco importa se taurina o equina ed in qual “percentuale”!

In una percezione ormai ampiamente cristianizzata del mito, Dante non esplicita chiaramente quale sia, esteticamente, la forma ibrida del Minotauro, poiché suggestionato dalle fonti scritte e da Ovidio, ma anche di certo dalle immagini del mostro cretese che poteva aver colto nel suo tempo e che lo assimilavano ai centauri. Sicuramente nel canto dantesco la bestialità domina e la mancanza di parola ne è il segno primo. La violenza non è umana; l’uomo, proprio in presenza dell’atto violento, dovrebbe cogliere percezione della sua straordinaria capacità raziocinante.

Tutto, nel principio del canto XII, contribuisce a rappresentare il contrasto tra ragione e forza bruta. La *ruina* stessa, come un crollo verso la brutalità, è connessa alla discesa di Cristo agli Inferi (Balducci 2004: 117). Teseo, una sorta di “nuovo Cristo” che entra nell’Inferno, affronta il labirinto per sconfiggere il male e forse Dante si relaziona davvero anch’egli a Teseo, sentendosi un privilegiato cui è concesso un viaggio ultraterreno – tremendo e celestiale – perché ne possa riportare giovamento per l’umanità tutta.

Il labirinto rappresenta una forma di disordine che si può superare con l’ordine, un caos da districare, che prevede un percorso duro di andata e ritorno: al centro è il Minotauro e arrivare a lui, che paradossalmente faceva nome Asterione (lo “stellato”), che è ‘luce’, indica che, nonostante ci si trovi nelle profondità inferi, si può superare il buio per riemergere «a riveder le stelle».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARDIGÒ, A. (2021): *Figure della violenza in Inferno XII*, in *Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, Pisa, 12-14 settembre 2019 a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, Roma, Adi Editore, pp. 1-10.
- BABBONI, S. (2011): *San Savino a Piacenza e la cripta sepolta in Medioevo: i committenti*, Milano, Electa.
- BALDUCCI, M.A. (2004): *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*, Firenze, Le Lettere.
- BETTINI, M. E ROMANI, S. (2015): *Il mito di Arianna*, Torino, Einaudi.
- BOSCO, U. E REGGIO, G. (1979): *La Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier.
- BOTTERILL, S. (1988): *The form of Dante's Minotaur*, «Forum Italicum. A quarterly of Italian Studies», XXII, 1, pp. 60-73.
- CASSANELLI, R. (1996): *Un'iscrizione scomparsa e il problema cronologico dei mosaici pavimentali di San Savino a Piacenza*, Bordighera, Ist. Internazionale di Studi Liguri.
- DE GIOVANNI, N. (1990): *Arianna la signora del labirinto*, Genova, ECIG.
- DRASKOCZY, E. (2019): *La polivalenza dei miti d'arte ovidiani nella Commedia*, in *Miti figure metamorfosi*, a cura di Carlota Cattermole e Marcello Ciccutto, Firenze, Le Lettere.
- FAVATI, G. (1966): *Osservazioni sul canto XII dell' 'Inferno' dantesco*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Olschki, pp. 423-436.
- FORTE, A. (2014): *La rappresentazione del Minotauro dantesco nei manoscritti trecenteschi della Commedia tra commento scritto e commento figurato*, «L'Alighieri», LV, 44, pp. 37-58.

- GASTI, F. (2019): *I cristiani e la mitologia: un duplice percorso agostiniano*, «Nuova Secondaria», 5, XXXVI, pp. 24-33.
- GUALANDRI, I. (2010): *Un “generalissimo” semibarbaro suocero e genero di imperatori: Stilicone in Claudiano*, «Acme», LXIII, 3, pp. 33-61.
- GEOFFRION, J. K. H. E LOUET A. P. (2020): *Medieval Marvels: Fifty-Three Eleven-Circuit Manuscript Labyrinths*, «Caerdroia», 49, pp.8-27.
- IERANÒ, G. (2007): *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*, Roma, Carocci.
- KERENYI, K. (1984): *Eidolon, Eikon, Agalma: On Pagan and Christian Representations of Mythological Objects*, «Spring», 44 (XXX), pp. 137-150.
- KERENYI, K. (1983): *Nel labirinto*, Torino, Boringhieri.
- KERN, H. (1981): *Labirinti*, Milano, Feltrinelli.
- LORENZIN, B. (2021): *Il canto XII: «la fantasia della bellezza»*, in *Così “intra per lo cammino alto e silvestro”. Attraversare l’Inferno dan-tesco con Roberto Benigni*, a cura di F Franco Musarra, Pacifico Ramazzotti, Andrea Aldo Robiglio, Bart Van den Bossche, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 107-118.
- MASPERO, F. (1998): *Claudio Eliano, La natura degli animali*, introduzione, traduzione e note di Francesco Maspero, Milano, BUR.
- MAZZUCCHI, A. (2013): *Canto XII. «Quegli che si lascian condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [...] diventon mostri»*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, pp. 366-409.
- NONNO DI PANOPOLI (2020): *Dionisiache, IV (canti 37-48)*, traduzione di Maria Maletta, Milano, Adelphi.
- ORVIETO, P. (2004): *Labirinti castelli giardini*, Roma, Salerno Editore.

- PADOAN, G. (1959): *Il mito di Teseo e il cristianesimo di Stazio*, «Lettere Italiane», 11, 4, pp. 432-457.
- REED DOOB, P. (1990): *The idea of Labyrinth from Classical Antiquity through Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press.
- RUSSO, V. (2002): *Il romanzo teologico. Seconda serie*, introduzione di Corrado Calenda, Napoli, Liguori, pp. 133-156.
- SALVINI, R. (1978): *La Basilica di San Savino e le origini del Romanico a Piacenza*, Modena, Artioli.
- SANTARCANGELI, P. (2005): *Il libro dei labirinti*, Milano, Frassinelli.
- SARULLO, G. (2017): *Iconografia del labirinto. Origine e diffusione di un simbolo tra passato e futuro*, «Tra passato e futuro», 1, pp. 81-136.
- SAVORETTI, M. (2017): *Molteplici forme di violenza. Il canto dei Centauri*, «Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», 14, pp. 45-54.
- SEDAKOVA, O. (2009): *Canti XII-XIII-XIV. Sotto il cielo della violenza*, in *Esperimenti danteschi. Inferno 2008*, a cura di Simone Invernizzi, Genova-Milano, Marietti, pp. 107-119.
- TASSONE, M. P. (2023): *La mitologia classica in Dante*, Roma, Aracne.
- VALLA, F. L. (1992): *Per la cronologia dei mosaici di San Savino*, Piacenza, Tip.Le.Co.