



Università degli Studi di Cagliari
Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche

EPI OINOPA PONTON

Studi sul Mediterraneo antico in ricordo di Giovanni Tore

a cura di Carla Del Vais



S'Alvure

Oristano 2012

Edizione e stampa
S'Alvure di Massimo Pulisci Editore

Via Campanelli, 61a - 09170 Oristano - Tel.0783 251788 - Fax 0783 298286 - salvure@salvure.it - www.salvure.it
Oristano - Luglio 2012

ISBN 978-88-95701-31-8

Le case di Asterione

La saga di Creta dal mondo classico alla Divina Commedia

Marco Giuman, Andrea Cannas, Piero Mura

La casa è grande come il mondo. Tuttavia, a forza di percorrere cortili con una cisterna e polverosi corridoi di pietra grigia, raggiunti la strada e vidi il tempio delle Fiaccole e il mare. Non compresi, finché una visione notturna mi rivelò che anche i mari e i templi sono infiniti. Tutto esiste molte volte, infinite volte; soltanto due cose al mondo sembrano esistere una sola volta: in alto, l'intricato sole; in basso, Asterione.

J.L. Borges

1. Asterione ovvero della forma e della sostanza (M. G.)

Nel mondo classico greco il valore semantico del termine *teras* – mostro – rimanda primariamente al fatto portentoso, all'accadimento miracolistico¹. In questa prospettiva, *to teras* diviene *il segno*, l'anomalia per mezzo della quale la divinità, rivelandosi quasi aristotelicamente in atto allo stato puro, può manifestare la propria misteriosa e ineluttabile volontà. Così Cassandra, l'indovina per eccellenza, nell'*Agamennone* di Eschilo viene definita da Clitennestra *teraskopos*, letteralmente «interprete di prodigi»², analogamente a quanto accade nei versi iniziali delle *Eumenidi*, quando è Apollo a essere salutato dal Coro quale «medico, profeta, esegeta di segni divini» (ἰατρόμαντις δ' ἔστι καὶ τερασκόπος)³. Per contrasto, non ci sorprende che il verbo *terateuomai*, in bocca al caustico Euripide delle *Rane* aristofanee, possa

venire a indicare il “millantare”, quel peculiare “spacciar frottole” che sarebbe tipico dei modi compositivi ed espressivi di Eschilo, almeno secondo l'*interpretatio* comica del commediografo ateniese⁴. Nella lingua latina la parola *monstrum* sembra seguire un percorso semantico che, nella sostanza delle cose, non si presenta dissimile da quanto abbiamo ricostruito in relazione al termine greco, trovando anch'esso il significato più precipuo nell'atto di indicare⁵, nel *monstrare* appunto, come efficacemente mette in risalto un celebre passo di Cicerone, pertinente non a caso al lungo trattato da questi dedicato alle arti oracolari, il *De divinatione*⁶, nel quale il retore afferma con chiarezza che «*Quia enim ostendunt, portendunt, monstrant, praedicunt, ostenta, portenta, monstra, prodigia dicuntur*» («Sono chiamati mostri, apparizioni, portenti e prodigi, le cose che mostrano, fanno vedere, pronosticano, predicono»).

Anche il termine latino, pertanto, sembra sottolineare primariamente «il carattere predittivo del mostro come *segno* che informa l'uomo della volontà divina. *Monstrum*, allora, assume il significato di un avvertimento divino, di un presagio che prende l'aspetto di un essere soprannaturale»⁷. Sarà solo

¹ Così ad esempio in Hom. *Il.* 2, 323-29: τίπτ' ἄνεω ἐγένεσθε κάρη κομόωντες Ἀχαιοί; / ἡμῖν μὲν τόδ' ἔφηνε τέρας μέγα μητίετα Ζεὺς / ὄψιμον ὄψιπέλεστον, ὄου κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται. / ὡς οὔτος κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτὴν / ὀκτώ, ἀτὰρ μήτηρ ἐνάτη ἦν ἡ τέκε τέκνα, / ὡς ἡμεῖς τοσσαῦτ' ἔτεα πτολεμίξομεν αὐθι, / τῷ δεκάτῳ δὲ πόλιν αἰρήσομεν εὐρυάγυιαν. «Perché siete ammutoliti, Achei dalle fluenti chiome? Questo immane prodigio ce l'ha inviato il sapiente Zeus, ed è un prodigio che, per quanto tarderà ad avverarsi, rimarrà comunque eterno. Come il serpente ha divorato i passerotti e la stessa loro madre, otto e con essa che li aveva generati nove, così per altrettanti anni noi saremo costretti a combattere laggiù. Ma nel corso del decimo anno conquisteremo infine la città dalle ampie strade».

² A. *A.* 1440. Cfr. 125; 977.

³ A. *Eu.* 62.

⁴ Ar. *R.* 834.

⁵ MILANI 1993, p. 43: «*monstrum* è in origine termine del lessico religioso. Indica il prodigio che emana dalla volontà degli dei, l'oggetto o l'essere di carattere soprannaturale, l'essere la cui anomalia costituisce un avvertimento». In questo senso si veda anche BENVENISTE 1976, p. 478.

⁶ Cic. *De Div.* 1, 93.

⁷ SEBENICO 2005, p. 7.

nel corso del Medioevo pertanto, in un quadro di risemantizzazione per la quale non appare estraneo il concorso della dottrina cattolica, che questa parola si caricherà progressivamente di una coloritura eminentemente negativa, trasformandosi finanche in sinonimo di demonio⁸. Nel mondo antico, al contrario, la semantica del termine sembra mantenere un valore costantemente aperto, quantomeno polisemico, che non si traduce *tout-court* in un giudizio di disvalore. In questa metamorfosi del significato, il mondo medioevale rappresenta il punto di passaggio, l'anello che, com'è facile intuire, partecipa di entrambi i valori. Si nota qui, solo di passaggio, come i mostri medioevali tenderanno sempre più a divenire compositi, creati assemblando come in un *collage* diverse parti di solito animali, e recando così una somma di segni allegorici – secondo una impostazione etica – che richiama il concetto del mondo come “libro della natura” che occorre saper leggere e decifrare. A esemplificare tale dinamica, rimandando per una più ampia ed esauriente trattazione al volume in lavorazione, si è scelto di focalizzare un gruppo di mitologemi fra loro strettamente connessi e riconducibili alla “Saga cretese” di Teseo e Minosse, dall'iconografia classica ai tracciati labirintici della *Commedia* dantesca. Della vicenda mitica la figura centrale è Asterione⁹, il Minotauro, personaggio per metà uomo e per metà toro¹⁰. Il suo patrigno Minosse, anch'egli figlio di un toro – l'aspetto assunto da Zeus per fecondare Europa¹¹ – avrebbe conseguito il potere regale in virtù di un patto segreto stretto con Poseidone: un segno divino, il *prodigium* appunto, avrebbe sancito la sua elezione¹². Tale segno giunge nella forma di un meraviglioso toro bianco che, emerso dalle acque del mare, Minosse avrebbe dovuto poi sacrificare al dio. La violazione del patto, il non aver cioè sacrificato il toro come stabilito, implica la punizione che si manifesta con l'insano desiderio di Pasifae, la regina, di essere

posseduta dal toro: fattasi costruire una struttura a forma di vacca dall'architetto Dedalo vi si introduce per rendere possibile il congiungimento bestiale, il cui frutto è la creatura al contempo umana e taurina, il Minotauro. In definitiva è il comportamento empio (in questo caso del re e non di Pasifae) a implicare la manifestazione del mostro. Scrive a tale riguardo lo pseudo-Apollodoro¹³:

ἡ δὲ Ἀστέριον ἐγέννησε τὸν κληθέντα Μινώ-
ταυρον. οὗτος εἶχε ταύρου πρόσωπον, τὰ
δὲ λοιπὰ ἀνδρός. Μίνως δὲ ἐν τῷ λαβυρίνθῳ
κατὰ τινὰς χρησμούς κατακλείσας αὐτὸν
ἐφύλαττεν. ἦν δὲ ὁ λαβύρινθος, ὃν Δαίδαλος
κατεσκεύασεν, οἶκμα καμπαῖς πολυπλόκοις
πλανῶν τὴν ἔξοδον.

Essa [Pasifae] generò Asterio[ne], detto Minotauro, che aveva la testa di toro e il corpo di uomo. In seguito a certi oracoli, Minosse lo rinchiuse, ben custodito, in un labirinto: era il labirinto costruito da Dedalo, un edificio che, con i suoi tortuosi corridoi, impediva di trovare l'uscita.

Spetterà a Teseo, come è ben noto, discendere nel labirinto, uccidere il mostro antropofago e riuscire, grazie anche al sostegno fondamentale di Arianna, a uscire dal labirinto¹⁴.

Centrale nel nostro percorso ermeneutico appare l'aspetto esteriore di Asterione, che, se resta genericamente indefinito sia in Ovidio («*geminam tauri iuvenisque figuram*»)¹⁵ sia in Virgilio («*mixtumque genus prolesque biformis*»)¹⁶, in Apollodoro ci viene proposto come un essere ibrido caratterizzato da «testa di toro e corpo di uomo», secondo una lettura che trova conferma tanto in Diodoro Siculo¹⁷ quanto in Igino¹⁸. Un tratto distintivo, questo, che non appare affatto secondario, dal momento che viene connotando il Minotauro in una dimensione etica e morale nella quale l'animalità sembra prevalere in maniera netta sul tratto umano¹⁹. Difatti, anche nella tassonomia antropologica del mondo antico, a partire da Aristotele per giungere a Erofilo, il capo, pur non essendo riconosciuto come il luogo esclusivo dell'intelletto, rimane comunque un elemento essenziale nella definizione concettuale

⁸ CAROTENUTO 2001, p. 80.

⁹ Il nome di Asterione – o Asterio – è raramente attestato dalle fonti antiche (cfr. Lycophr. 1301 Tzetzes; Paus. 2, 31, 1). Asterione, nella lirica arcaica, sarebbe il nome di un re di Creta, sposo di Europa e dunque di una generazione anteriore a Minosse.

¹⁰ Sul mito del Minotauro e sulle dinamiche funzionali sottese alla sua saga si veda: CASSOLA 1957; PETRIOLI 1989; SCAFA 1993.

¹¹ Sulla centralità simbolica rivestita dal toro nella ritualità egea di età protostorica, verosimile fonte/eco del sistema mitico legato alla saga cretese di Asterione, si veda anche: BELGIORNO 1993.

¹² Cfr. BAZANT 1992.

¹³ Apollod. 3, 1, 4.

¹⁴ DUCHEMIN 1970.

¹⁵ Ov. *Met.* 8, 169.

¹⁶ Verg. *En.* 6, 25.

¹⁷ D.S. 4, 77, 1.

¹⁸ Hyg. *Fab.* 40.

¹⁹ PETRIOLI 1989, p. 209.

di individuo, dal momento che proprio in esso trovano sede due strumenti etologici di fondamentale importanza nei processi di interrelazione umana: gli occhi, ovvero quello sguardo con il quale Medusa tramuta gli uomini in inerti statue di pietra, e la bocca, dunque la voce. Molti, infatti, stando alla testimonianza di Aristotele²⁰, sono gli animali che, in senso meramente tecnico, disporrebbero di una voce (*phone*); nessuno di questi, tuttavia, è in grado di parlare (*dialektos*), elemento che viene così a costituire uno spartiacque basilare tra il mondo umano e il mondo animale²¹.

L'analisi iconografica della figura di Asterione, così come attestata nei repertori dell'arte greca a partire dalla prima metà del VII secolo a.C.²², conferma nella sostanza quella lettura che, quasi cinque secoli più tardi, sarà proposta da Apollodoro, per proseguire inalterata fino in epoca romana (Fig. 1, a)²³. Così, ad esclusione di poche e peraltro problematiche eccezioni²⁴, il Minotauro, raffigurato nella quasi totalità dei casi mentre è impegnato nel mortale duello con Teseo, è costantemente presentato nella veste che ci è più consueta, ovvero quella di una testa taurina innestata su un corpo antropomorfo. E se rari sono gli indizi che sembrano rimandarci eticamente alla parte umana della sua natura – può essere il caso di un corto chitone che, stretto in vita da una cinta, veste Asterione in una bandella bronzea proveniente da Olimpia²⁵ – molti sono quelli che, al contrario, ne vengono ad accentuare ulteriormente la connotazione teratologica, soprattutto a partire dai primi decenni del V secolo: il corpo del Minotauro si dota di una coda (Fig. 1, b)²⁶, inizia progressivamente a farsi irsuto, fino a proporsi interamente ricoperto da macule (Fig. 1, c)²⁷, secondo una resa grafica che tanto ci ricorda le pelli di fiera indossate di sovente dalle Menadi o dalle selvatiche Amazzoni²⁸. Analogamente “primitive”, a sottolineare ancora una volta una contrapposizione che si propone sempre in termini di natura prevalentemente culturale, sono le armi

– massi e pietre – con le quali il mostro si appresta ad affrontare Teseo, il grande eroe civilizzatore, il recista della stessa Atene.

Ma il dato iconografico, a leggerlo con la dovuta attenzione, può suggerirci molto altro ancora. Analizzando l'impianto compositivo delle immagini di ambito greco, ad esempio, non sarà difficile enucleare due modelli principali, la cui costante riproposizione, pur nella varietà ovvia e inevitabile degli elementi accessori, non potrà che sottendere un eloquente valore simbolico. Da un lato, la contrapposizione tra Teseo e il Minotauro (Fig. 1, d)²⁹ sembra seguire un modello che rimanda in maniera diretta a quello del combattimento tra dei – o eroi – e uomini selvaggi, come nel caso di Argo o dei banditi che Teseo affronta lungo la strada che da Trezene lo riconduce ad Atene. Dall'altro, esso pare impostato entro schemi compositivi che evocano con chiarezza il modello del sacrificio: l'immagine dell'eroe che trattiene con una mano la testa del Minotauro per tagliargli la gola con l'altra (Fig. 2, a)³⁰ non può che ricordarci, nella stereotipia rituale del gesto, il sacrificio per eccellenza, quello del toro, sgozzato dal vittimario affinché il suo sangue possa aspergere proficuamente il terreno.

A riallacciare le diverse letture, a ogni buon conto, è il luogo univoco della vicenda: il centro del labirinto, costruito da Dedalo nei sotterranei del palazzo di Cnosso, a Creta, un dato che nella prospettiva esegetica del mostro acquisisce un valore fondamentale. Il labirinto all'interno del quale è segregato il Minotauro, infatti, non si trova ai confini più lontani dell'orbe o al di là di impervie montagne né tantomeno su di un'isola remota e inaccessibile, come tipico dei luoghi propri ai mostri³¹; al contrario il labirinto si trova a Creta, sarebbe a dire, almeno nella prospettiva della geografia storica di età arcaica, nel cuore stesso del mondo conosciuto (Fig. 2, b)³², secondo un sistema che, come rimarca Jean-Pierre Vernant, pare esprimere un elevatissimo grado di coerenza interna:

Il razionalismo geometrico dei Milesii conta, fra le sue opere più caratteristiche, la realizzazione delle

²⁰ Arist. *HA* 535a 27; 536a 32 ss.; cfr. Arist. *GA* 786b, 18 ss.

²¹ LLOYD 1987, p. 33 ss.

²² WOODFORD 1992; SOURVINOU-INWOOD 1994-95.

²³ WOODFORD 1992, p. 579, n. 72.

²⁴ È il caso di un un'anfora a rilievo del secondo quarto del VII secolo a.C. conservata a Basilea (Antikenmuseum Kä 601: WOODFORD 1992, p. 576, n. 35).

²⁵ Olimpia, Archaeological Museum B 969.

²⁶ WOODFORD 1992, p. 576, n. 22.

²⁷ WOODFORD 1992, p. 576, n. 23.

²⁸ SOURVINOU-INWOOD 1994-95, p. 229.

²⁹ WOODFORD 1992, p. 576, n. 18.

³⁰ WOODFORD 1992, p. 576, n. 29; SHAPIRO 1994, p. 114, fig. 78.

³¹ DOOB 1990.

³² Per un approccio preliminare alle problematiche della geografia storica greca di età arcaica si veda: CORDANO 1992; DIHLE 1997.

prime carte del mondo abitato. Sulla superficie della terra, delimitata dal corso circolare del fiume oceano, l'ecumene si iscrive in un reticolo regolare. Malgrado il loro apparente disordine, le terre, i mari, i fiumi appaiono sulla carta raggruppati e distribuiti secondo rigorosi rapporti di corrispondenza e simmetria³³.

D'altra parte, se estendiamo questo concetto e lo proiettiamo in senso più lato sulle tradizioni cosmologiche della scuola anassimandrea, per la quale ben conosciamo gli stretti rapporti intercorrenti con il pensiero politico³⁴, non ci sarà difficile verificare come proprio l'idea di centro, di *meson*, venga a costituire l'imprescindibile chiave di volta della struttura sociale e politica del mondo greco: non è forse quel «focolare comune, fissato nell'agorà»³⁵ a rappresentare il centro intorno al quale trova intrinseca organizzazione lo spazio della città? Certo, una città ribaltata, una sorta di simulacro negativo, un percorso oscuro e tortuoso che Teseo dovrà intraprendere di necessità per affrontare Asterione – in tutta evidenza un vero e proprio *alter ego* – e poter a sua volta assurgere al proprio ruolo regale. È questo, del resto, ciò che sembra trasparire in maniera chiara dai molti mosaici romani (Fig. 2, c)³⁶ nei quali il labirinto, al cui centro rimane sempre ben distinguibile il mortale duello tra Teseo e Asterione, diviene traduzione diretta e non mediata di una città, con tanto di torri, porte e mura merlate.

2. I guardiani del labirinto nell'Inferno di Dante (A. C.)

La possibilità per un mito di attecchire in un contesto differente da quello di origine dipende sostanzialmente dalla sua "ambiguità" che diviene risorsa, ambivalenza capace di suggerire significati altri al variare della simbologia interpretativa, fatta salva la persistenza dei nuclei narrativi antichi. La fortuna di un determinato mitologema, la possibilità che venga assorbito all'interno di nuove coordinate culturali, è legata alla sua dinamicità: poiché deve dare spazio a un numero potenzialmente illimitato di percorsi e soluzioni.

Nell'ambito del ciclo cretese, tanto Minosse quanto il mostro Minotauro posseggono quello spessore

polisemico che consente loro di attraversare la letteratura dalla classicità greca al Medioevo cristiano. Da tale prospettiva risulta particolarmente significativa la riscrittura dantesca del mito, a partire da una tradizione data (Virgilio e Ovidio *in primis*) e con l'avallo di un apparato semantico articolato che è in definitiva quello tracciato dai Padri della Chiesa e dalla Scolastica. Il re di Creta è, da principio, figura complessa giacché da un lato incarna presso i mitografi greci l'esercizio della saggezza e dell'equità, funzione che sarà recuperata da Virgilio nel VI libro dell'*Eneide*, dove Minosse è giudice delle anime dell'Averno. Dall'altro conserva il valore eversivo dell'empio che rompe il patto con la divinità e così operando genera il *monstrum*, in definitiva la rottura dell'ordine. Nella struttura della *Commedia* Dante recupera l'armonia del cosmo, nell'evidenza che il mondo è il libro scritto da Dio, nel quale a ogni elemento o dato reale corrisponde un segno: anche le creature mostruose hanno un ruolo nel creato e dunque una loro sistemazione³⁷; un'epifania verificabile. Intanto l'identità duplice del Minosse classico è recuperata e valorizzata da Dante in chiave parodica. Il pellegrino, accompagnato da Virgilio, lo incontra nel V canto dell'*Inferno*, sulla soglia del secondo cerchio:

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
 essamina le colpe ne l'intrata;
 giudica e manda secondo ch'avvinghia.
 Dico che quando l'anima mal nata
 li vien dinanzi, tutta si confessa³⁸;
 e quel conoscitor de le peccata
 vede qual luogo d'inferno è da essa;

³⁷ Il libro di Dio è rappresentabile come una sorta di enciclopedia che Dante e il lettore leggono e insieme scrivono mentre scoprono, mentre si muovono nello spazio (nella finzione del viaggio per Dante personaggio, nella pagina scritta per il lettore). Le creature terrifiche descritte in questo spazio hanno una loro ragion d'essere: denunciano la presenza del male ovvero l'allontanamento dalla retta via, o ancora le difficoltà da superare per approdare alla salvezza. Se nel libro di Dio è contemplato anche il mostruoso, la sua assenza nel viaggio implica una lettura incompleta del mondo. D'altra parte nel Medioevo chi non aveva incontrato mostri non aveva viaggiato – vedi il caso singolare rappresentato dal *Milione* di Marco Polo.

³⁸ Si tratta di una cerimonia evidentemente ripetitiva – una confessione burocraticamente ritualizzata – e probabilmente assai sbrigativa: Minosse è ridotto a un simulacro di giudice, limitandosi la sua funzione a ribadire sentenze già decise in altro luogo. Al contrario Dante "seleziona" i suoi interlocutori concedendo lo spazio, nei loro racconti, a ragioni e sentimenti: eppure senza mai rinunciare alle sue prerogative autoriali di giudice rigoroso e inflessibile.

³³ VERNANT 1978, p. 255.

³⁴ Per il razionalismo della cosmologia anassimandrea si veda: VLASTOS 1947, p. 156 ss.; KAHN 1960.

³⁵ VERNANT 1978, p. 218.

³⁶ WOODFORD 1992, p. 578, n. 58.

cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa³⁹.

Costante non priva di risvolti etico-culturali, Dante fa indossare alla maggior parte dei protagonisti della mitologia pagana le vesti del demone: non a caso Minosse «in tutto l'aspetto fisico è una meschianza abnorme delle forme animalesche più chiaramente adeguate alla diabolicità deforme del mondo infernale, sulle cui soglie appunto sta»⁴⁰. In questo caso la descrizione del mitico re è affidata a pochi tratti che risultano dunque iperdeterminazioni particolarmente significative: basta cioè un singolo elemento per caratterizzare e al limite definire il personaggio. Minosse ringhia alle anime, palesando una natura ferina che è ancor più sottolineata dalla presenza della coda, simbolo e strumento di giustizia, nonché, nelle sue volute, prefigurazione della labirintica spirale infernale. Certo egli conserva la sua funzione di giudice, ma «come in un'assurda e "comica" parodia»⁴¹. Nelle rappresentazioni medioevali dell'inferno i diavoli puniscono i peccatori tormentandoli con una coda di serpente; nei bestiari il leone cattura le sue prede con la coda, simbolo della giustizia di quel Dio della cui volontà Minosse, da bravo burocrate, è solo un fedele esecutore: il mostruoso è di fatto riassorbito nell'ordinamento divino. L'allegoria della coda è evidente: rappresenta la fine, la punizione che attende chi muore nel peccato. In una plausibile sintesi delle due immagini, Minosse è sovrano e giudice ma insieme leone degradato al ruolo di serpente, demone e tormentatore: una simile duplicità, per quanto nella *Commedia* connotata eticamente in senso negativo, è un ulteriore elemento di continuità con il mondo classico che esalta il legislatore ma nel contempo ricorda il tributo preteso dal re, i fanciulli da sacrificare periodicamente al Minotauro. Tale doppiezza è recuperata anche sul piano retorico, come palesa l'insidia che il re di Creta ordisce per complicare il cammino di Dante, quando chiama in causa la condizione della sua guida – Virgilio resta in fondo un dannato.

In definitiva, Minosse occupa lo spazio che introduce all'inferno vero e proprio e viene non a caso

collocato all'ingresso del labirinto: difatti dalla soglia pronuncia parole allusive – «non t'inganni l'ampiezza de l'intrare!»». Il verso, mentre richiama sul piano intertestuale lo scenario della catabasi di Enea, si può confrontare con testi che accompagnavano il disegno del labirinto nelle chiese medioevali, come quello che si poteva leggere sul pavimento di San Savino a Piacenza:

*Hunc mundum tipice laberinthus denotat iste
Intranti largus, redente set nimis artus
Sic mundo captus viciorum mole gravatus
Vix valet ad vite doctrinam quisque redire*⁴².

Non occorre qui segnalare come nella *Commedia* compaiano tutti i personaggi del ciclo cretese. Se Fedra e Arianna rivestono, tuttavia, un ruolo che è possibile definire accessorio, e Pasifae funge da *exemplum* in negativo per i lussuriosi del *Purgatorio*, il Minotauro ha, come s'è visto per Minosse, una funzione narrativa ben definibile e implica la presenza dell'antagonista Teseo. Il mostro è da Dante collocato in una zona liminare, ovvero al confine tra il VI e il VII cerchio:

e 'n su la punta de la rotta lacca
l'infamia di Creti era distesa
che fu concetta ne la falsa vacca⁴³.

Gli esegeti concordano per lo più sulla possibilità che Dante abbia rappresentato il mostro con corpo di toro e testa umana, partendo da una citazione ovidiana – «*semibovemque virum, semivirumque bovem*»⁴⁴ – che si presta a una lettura ambivalente. L'autore della *Commedia* attribuirebbe in tal caso la componente umana alla sede dell'intelletto e della memoria, relegando l'animalità alla parte inferiore del corpo. Una rappresentazione speculare rispetto alla visione antica che, innestando una testa bovina su un corpo umano, ne sottolineava l'incolpevolezza etica.

Molto si è discusso circa la possibile appartenenza del Minotauro dantesco al cerchio degli eretici ovvero a quello dei violenti. Qui si vuole ribadire una volta di più il carattere liminare del personaggio: la parte umana del mostro, essendo il Minotauro frutto dell'empietà di Minosse – che fu la negazione delle prerogative

³⁹ *Inferno*, V 4-12.

⁴⁰ BÀRBERI SQUAROTTI 1992, pp. 194-195.

⁴¹ Ancora in BÀRBERI SQUAROTTI 1992, p. 195: «La parodia (si badi bene) non è nei confronti del modello classico del giudice infernale, quale si incontra nell'*Eneide* ad esempio: è nei confronti dell'unico giudice che è naturalmente Dio».

⁴² Il testo ha un chiaro modello evangelico: «*Intrate per angustam portam, quia lata porta et spaziosa via, quae ducit ad perditionem, et multi sunt, qui intrant per eam; quam angusta porta et arcta via, quae ducit ad vitam, et pauci sunt, qui inveniunt eam!*» (Matteo, 7, 13-14).

⁴³ *Inferno*, XII 11-13.

⁴⁴ Ov. *Ars amandi* 2, 24.

del dio – rientrerebbe nell'ambito dell'eresia. Viceversa la parte bestiale potrebbe introdurci al cerchio successivo. In realtà, la mansione svolta nella *Commedia*, come puntualizza lo stesso autore, è da riconoscere specificamente nel suo ruolo di guardiano della ruina: «questa ruina ch'è guardata / da quell'ira bestial». Come Minosse, anche il Minotauro occupa uno spazio che non potrebbe essere più significativo. E qui rientra in gioco l'antagonista Teseo, o meglio è lo stesso Virgilio a chiamarlo in causa:

Lo savio mio inver lui gridò: «Forse
tu credi che qui sia 'l duca d'Atene,
che sù nel mondo la morte ti porse?»⁴⁵.

Il duca d'Atene distruttore di mostri, l'eroe che supera la prova del labirinto e libera gli innocenti destinati al sacrificio rituale, è interpretato in ambito medioevale come figura del Salvatore. In modo complementare il suo avversario – e tale è, in fondo, la funzione del Minotauro nella *Commedia* – prefigura l'apparizione del mostro per eccellenza, Lucifero. Teseo/Cristo trionfò sull'angelo caduto, imprigionato nel centro della Terra, quando discese agli inferi per riportare alla luce le anime dei giusti. Il percorso di Dante attraverso l'inferno/labirinto è marcato e reso possibile dalla *ruina*, o meglio dalle *ruine*, cioè da quegli scoscendimenti del terreno prodotti dal terremoto che ebbe luogo alla morte di Cristo: il pellegrino può discendere in virtù della rotta tracciata dal Messia – in ciò di fatto consiste il pellegrinaggio cristiano, nel seguire un cammino verso la salvezza che è insieme fisico ed esperienziale, metafora della vita del credente. Quando il Minotauro scorge Dante, può pensare (oppure è indotto a pensare dalle parole di Virgilio) che si tratti di Teseo, o meglio ancora di Cristo: la sua sconfitta è di fatto duplice, e lega il mito classico – uccisione nel cuore del labirinto – alle sacre scritture – catabasi del figlio di Dio. Di conseguenza la presenza del Minotauro si associa inscindibilmente al principale segno (*la ruina*) di Cristo, del sacrificio e insieme del riscatto – prefigurato dall'impresa di Teseo – più che legarsi in modo più o meno plausibile a un'appartenenza ai due cerchi confinanti. Peraltro lo sdoppiamento di Teseo/Cristo viene anticipato, già nel IX canto, dalle parole che le Erinni rivolgono contro i due pellegrini, ostacolati al momento dell'ingresso nella Città di Lucifero, Dite: «mal non vengiammo in Teseo l'assalto». L'ultima sconfitta del Minotauro

è marcata dal passaggio di Dante, grazie all'astuzia della guida – attinta a un patrimonio letterario che si fa “storicamente” vero – che richiama alla memoria di Asterione l'antico episodio e suscita in lui una reazione di rabbia che ne distoglie l'attenzione. Il guardiano della ruina partecipa a un vero e proprio rito cristiano: la liturgia della vittoria di Teseo/Cristo ovverosia della salvezza, fine ultimo del viaggio della *Commedia* – tanto per Dante personaggio quanto per il lettore dell'opera⁴⁶.

In definitiva, Minosse e il Minotauro sono quasi integralmente spossessati della loro vicenda individuale. Rimangono tracce equivoche del loro illustre passato, mentre vengono sottratti al tempo ciclico del mito per appartenere al tempo della Storia cristiana, che nell'ultramondo dantesco trova pieno adempimento. La riscrittura del ciclo cretese non ha dunque nella *Commedia* una funzione puramente didascalica, e palesa – almeno per quanto concerne i due demoni – una continuità e contiguità di significati escatologici e una coerente tensione narrativa. Propone la vicenda drammatica ma a lieto fine della sapienza ispirata da Dio – Cristo, Dante ma anche Teseo ed Enea – che squarcia le tenebre dell'ultramondo: *portae inferi non praevalerunt*.

3. Per tortuosi meandri (P. M.)

Nella traduzione della saga cretese in ambito cristiano i personaggi coinvolti nelle diverse vicende – e l'idea stessa di mostruosità – si arricchiscono di significati allegorici che poco hanno in comune con la cultura dalla quale il mito si è propagato, e si complicano con lo stratificarsi di metastrutture teologiche ed escatologiche. Elemento univoco e costante, pur nelle numerose varianti, dalla classicità ellenica fino alla *Commedia*, è la casa abitata dal Minotauro, il labirinto, luogo nel quale si articolano e giungono a compimento tutte le trame, dedalo la cui struttura tende inesorabilmente verso il centro e dove rifluiscono le diverse letture del mito.

Sebbene presente in molte culture, almeno come simbolo grafico archetipico, nella tradizione greca il

⁴⁵ *Inferno*, XII 16-18.

⁴⁶ In un sistema dominato da anamorfosi, dove la prospettiva di Dante personaggio potrà coincidere con quella dell'autore solo alla conclusione del viaggio – nella visione di Dio.

primo⁴⁷ labirinto fu costruito da Dedalo⁴⁸ su richiesta di Minosse per separare dal mondo Asterione, frutto della passione bestiale di Pasifae per il toro bianco di Poseidone. Come abbiamo già visto nelle parole dello pseudo-Apollodoro⁴⁹, il labirinto ideato da Dedalo era «un edificio che, con i suoi tortuosi corridoi, impediva di trovare l'uscita». Il labirinto cretese è dunque ideato per ingannare, per far perdere il naturale senso d'orientamento tanto a chi vi fosse entrato – per scelta, come Teseo, o costretto, come i giovinetti sacrificati al mostro antropofago – quanto allo stesso prigioniero. Una volta al suo interno, raggiuntone il cuore, il *mykos*⁵⁰, l'uscire è arduo, se non improbabile: la salvezza è possibile solo grazie a uno stratagemma⁵¹. Il dedalo minoico si differenzia, nella sua struttura, da altri modelli classici e soprattutto da quello cristiano. La prima distinzione da farsi – che, si badi bene, è cronologicamente a noi vicina poiché, come ben rileva Kern⁵², le due varianti

spaziali e formali «estremamente diverse per forma e contenuto» «furono [...] mescolate assieme» sotto un unico nome – è fra il labirinto “unicursale”, “monodossico” o “monoviario” e quello “multicursale”, “poli-odossico” o “pluriviario”.

Il primo è costituito da un'unica strada o passaggio che, ritorto in molteplici spire fino a colmare l'area della figura nella quale è inscritto⁵³, giunge sino al centro, luogo il cui raggiungimento è il fine di chi vi si inoltra; il secondo si articola in dispersive diramazioni, vicoli ciechi, strade che riconducono alla partenza o che si attorcigliano su se stesse. La mèta da raggiungere, in questo caso, è l'uscita. Fra i due non può essere istituita una evoluzione in senso storico (il passaggio graduale dall'unicursale, più semplice, al multicursale, più complesso) trattandosi piuttosto di un'alternanza per così dire “pendolare” fra i due tipi. Il labirinto di Cnosso è multicursale⁵⁴, come si può intuire dalla definizione che ne dà Isidoro da Siviglia⁵⁵:

Labyrinthus est perplexis parietibus aedificium, qualis est apud Cretam a Daedalo factus, ubi fuit Minotaurus inclusus, in quo si quis introierit sine glomere lini, exitum invenire non valet; cujus aedificii talis est situs, ut aperientibus fores tonitruum intus terribile audiat. Descenditur centenis ultra gradibus, intus simulacra et monstrificae effigies, in partes diversas transitus innumeri per tenebras, et caetera ad errorem ingredientium facta, ita ut de tenebris ejus ad lucem venire impossibile videatur.

⁴⁷ Nell'Encyclopédie, alla voce “Labyrinthe” il suo compilatore, il cavaliere de Jaucourt, fa precedere cronologicamente – sulla scorta di fonti classiche che vanno da Erodoto e Pomponio Mela a Plinio e Isidoro da Siviglia – il labirinto cretese da quello egiziano vicino a Eracleopoli – monumento sepolcrale di Amenemhet III – composto di dodici palazzi e tremila appartamenti e scrive: «il n'offroit qu'une seule descente, au bout de laquelle on avoit pratiqué intérieurement une infinité de routes, où l'on passoit & repassoit, en faisant mille détours qui jettoient dans l'incertitude, parce qu'on se retrouvoit souvent au même endroit».

⁴⁸ Francis Bacon dedica, nel 1609, il XIX paragrafo del suo *De sapientia veterum* a Dedalo («[...] sub persona Daedali, viri ingeniosissimi, sed execrabilis»), cui già gli antichi riconoscevano un grande sapere tecnico-meccanico, ma spesso orientato verso deprecabili applicazioni: secondo la tradizione, infatti, a lui si deve l'ideazione de «la falsa vacca» nella quale fu «concellata» «l'infamia di Creti» (*Inferno*, XII 12-13), così come – dopo la progettazione del labirinto che ha come scopo anche il sacrificio dei giovani ateniesi – l'espedito del filo, grazie al quale Teseo poté vincere i tortuosi corridoi ma che gli costò la reclusione, insieme al figlio Icaro, nell'antro del Minotauro. È interessante notare come il nome stesso di Dedalo (Δαίδαλος in greco) derivi dal verbo δαιδάλλειν = «ben costruire, lavorare con arte» la cui radice è *da* «verbo poetico che contiene l'idea dell'insegnamento e della conoscenza, intesa non tanto come sapere astratto bensì come sapere pratico, capacità e abilità di azione concreta» (FANELLI 1997, p. 57, n. 7).

⁴⁹ Apollod. 3, 1, 4.

⁵⁰ Il termine *μυχός* ha la stessa radice del verbo *μύω* «sto chiuso, serrato» dal quale deriva la parola *μυστήριον* «cerimonia o pratica segreta», a istituire una vicinanza anche etimologica fra labirinto e riti iniziatici.

⁵¹ Il filo d'Arianna per Teseo, le ali per lo stesso Dedalo e suo figlio Icaro.

⁵² KERN 1981, già citato in POGLIANO 1992, p. 651 e nota bibliografica.

⁵³ Un quadrato o, più spesso, un cerchio, fino agli otto ottagoni disegnati da Giulio Romano per un pavimento del Palazzo Te dei Gonzaga.

⁵⁴ POGLIANO 1992, p. 653: «Unicursale, privo di qualunque dispositivo atto a aggirare chi vi si inoltrasse, fu fissato e tramandato nel mito il labirinto per antonomasia, quello cretese». Chi scrive non concorda con la tesi di Pogliano né ritiene vi sia alcuna certezza circa la forma dell'opera di Dedalo. A ben considerare, se il labirinto minoico fosse stato unicursale in senso stretto – cioè un lunghissimo e tortuoso corridoio, «privo di qualunque dispositivo atto a aggirare chi vi si inoltrasse», che dall'ingresso conduce verso il centro – né Teseo avrebbe avuto necessità del filo d'Arianna, né i giovinetti sacrificati ogni nove (o, secondo altre versioni, otto) anni, né tanto meno il Minotauro che da tempo vi “errava” – nelle due accezioni del termine – sarebbero stati incapaci di uscirne poiché sarebbe bastato voltarsi e seguire la strada già percorsa nei primi due casi, camminare lungo l'unico sentiero nell'ultimo. Anche se, di contro, si deve rilevare che una delle differenze sostanziali fra le due tipologie di labirinto è la mèta che si prefigge di raggiungere chi vi entra: il centro per l'unicursale, l'uscita per il multicursale. E Teseo punta certamente verso il cuore del dedalo, il luogo nel quale si trova il Minotauro.

⁵⁵ Isid. *Etym.* XV, 36.

Di contro il labirinto cristiano medioevale⁵⁶ non può che essere unicursale. Il suo cammino è tortuoso e in tal senso si fa metafora dei travagli della vita e delle tentazioni del male, ma non si apre a percorsi alternativi. Come la vita può essere osservato nel suo insieme, capito, solo quando ci si trovi al suo esterno⁵⁷. Dunque, nell'epoca più nomadica della storia⁵⁸, coerentemente si stabilisce una relazione univoca fra il viaggio per antonomasia – la vita – e la sua metafora fisica e filosofica – il labirinto. Il popolo cristiano medioevale è il Nuovo Israele, straniero in ogni luogo⁵⁹, in perenne esodo dall'Egitto che è questa vita per fare ritorno alla Terra promessa che «stilla latte e miele», nella casa del Padre. È in quest'epoca che si istituiscono i pellegrinaggi a Gerusalemme e Santiago de Compostela – e per contro le Crociate – in un percorso che metaforizza le insidie del viaggio finalizzato al raggiungimento di Dio come i travagli della vita. Questo sebbene la Chiesa ufficiale disapprovi l'idea stessa del viaggio e ribadisca il principio benedettino della *stabilitas loci*, istituendo così un'ulteriore sovrastruttura che accosta il labirinto all'eresia.

In tale prospettiva – quella del viaggio che porta a Dio – i labirinti si inseriscono in veri e propri riti liturgici, fra i quali assai significativi quelli legati alla Pasqua: l'uscita dal labirinto diventa allora simbolo di rinascita dopo la morte. Dunque acquisisce un significato decisivo il luogo, cioè il labirinto appunto, struttura concepita per separare, oltre che

⁵⁶ Non è casuale che, dopo l'antichità preclassica e classica, il labirinto, apparentemente dimenticato per secoli, ritorni in auge durante il Medioevo, fra il XII e il XIII secolo. Infatti tale epoca, connotata dalla passione per il simbolismo e l'allegoria, è caratterizzata dalla tendenza a umanizzare – e razionalizzare – l'esistente.

⁵⁷ Il rapporto fra labirinto e il binomio vita-morte è presente fin dalle sue origini.

⁵⁸ Il Medioevo "istituzionalizza", per così dire, l'idea del viaggio che, lontano dalla moderna accezione del termine, si carica di significati altri rispetto al mero spostarsi nello spazio. Per dirla con la FANELLI 1997, p. 105: «la strada medievale, infatti, è piena di presenze significative: dal *rex ambulans* che percorre senza sosta i suoi territori di città in città, di placitum in placitum, fino al mercante, al pellegrino, al fuorilegge e all'emarginato – questi ultimi spesso travestiti da pellegrini – oppure, ancora, al *clericus vagans*, al giullare, al cavaliere errante, al monaco o al predicatore vagante».

⁵⁹ È particolarmente interessante l'etimologia della parola "parrocchia" dal greco *πάροικοι* «forestieri, stranieri» giacché i cristiani si consideravano stranieri sulla terra essendo loro patria il regno dei cieli al quale, dopo il lungo pellegrinare nel labirinto alieno che è l'esistenza, fare ritorno.

per nascondere, partecipando di una doppia natura: di prigioniero per il mostro (spesso un demone o lo stesso Satana nelle rappresentazioni medioevali sui pavimenti delle chiese) e di fortezza da espugnare, della quale il prigioniero è anche guardiano.

Nella sua funzione di tana/prigioniero che nasconde alla vista, e che contempla anche quella di protezione del/dal mostro, esso contiene al centro l'anomalia con un significativo scarto rispetto alla lettura della mostruosità che nel mondo antico (così come, del resto, nel Medioevo) è sostanzialmente periferica. La mostruosità è intesa prevalentemente come diversità culturale e dunque viene relegata e dislocata lungo i confini geografici del mondo conosciuto. Il Medioevo recupera tale geografia, e le relative strategie, connotandola in senso etico. Nel caso del labirinto si può affermare che il concetto di periferia venga invece recuperato sul piano per così dire verticale, cioè nella sua collocazione sotterranea, rendendolo partecipe di una dimensione infernale. Scrive Kristensen: «Il labirinto, con le sue tortuosità e i suoi vicoli ciechi tra i quali nessuno riesce a trovare la via d'uscita, non può rappresentare che il regno dei morti: esso è il mondo degli Inferi»⁶⁰.

In generale il patrimonio semantico legato al labirinto può infatti rimandare, già in ambito classico, al mondo infero. Creta, centro dell'universo minoico e culla del mondo religioso della Grecia storica – come confermano le mappe geografiche dell'epoca, fino a diventare il luogo mitico nel quale Zeus infante è nascosto alla furia di Cronos, nella grotta del Monte Ida – nasconde sotto il palazzo di Cnosso⁶¹ (vertice del potere) il labirinto che a sua volta accoglie al centro il Minotauro. Analogamente la Gerusalemme medioevale, e in particolare quella del sistema fisico dantesco, cuore geografico e religioso del mondo cristiano, è edificata al di sopra dell'inferno che imprigiona nel suo centro Lucifero, il mostro per antonomasia. Così Virgilio illustra a Dante il transito

⁶⁰ W.B. Kristensen, *Over de godsdienstige beteekenis van enkele onde wedstrijden en spelen*, *Theologisch Tijdschrift*, XLIV, 1910, citazione ripresa in FANELLI 1997, p. 30 s. che nelle stesse pagine riporta anche il corretto appunto che a tale teoria fa il Kerényi, il quale, più che al mondo infero, vede il labirinto legato al «mondo delle idee: questo è più archetipico, più primordiale che il mondo infero, altrettanto misterioso, ma in sé del tutto amorfo».

⁶¹ Per alcuni interpreti è, con le sue innumerevoli stanze, il palazzo stesso, o la caverna di Gortina, a identificarsi con il labirinto mitologico. In realtà, e per un complesso di ragioni, tale interpretazione è risultata del tutto arbitraria.

per la «picciola spera / che l'altra faccia fa de la Giudecca»⁶²:

[...] Tu imagini ancora
d'esser di là dal centro, ov' io mi presi
al pel del vermo reo che 'l mondo fõra.
Di là fosti cotanto quant' io scesi;
quand' io mi volsi, tu passasti 'l punto
al qual si traggon d'ogne parte i pesi.
E se' or sotto l'emisperio giunto
ch'è contraposto a quel che la gran secca
coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto
fu l'uom che nacque e visse senza pecca.

Dunque è Lucifero il cuore dell'universo, il punto più lontano da Dio, il più oscuro. Se nella fisica aristotelica i cieli sono perfetti e incorruttibili, sede dell'imperfezione è la corruttibile terra, il cui centro è il luogo immobile per definizione, non partecipando al moto delle sfere celesti generato dal desiderio di ricongiungersi a Dio. E, particolarmente in Dante, tale organizzazione dello spazio rappresenta un'imposizione dell'ordine sul caos, che pare sempre sul punto di erompere dal labirinto, l'ordine perfetto che è capace di contenere al suo centro il demoniaco, la suprema deviazione dalla rettitudine. Si può affermare che il labirinto sia costruito intorno al mostro come l'inferno intorno a Lucifero. Entrambe le città, Cnosso e Gerusalemme, ciascuna nel proprio tempo, rappresentano il sigillo che, sovrastando il mostro imprigionato nel centro, tiene separati il mondo infero e quello superno impedendo al male di propagarsi.

Appare inevitabile che la città sotterranea – e questa è sovente, fin dalle sue prime apparizioni, la rappresentazione del labirinto – sia costruita specularmente rispetto alla città umana sovrastante. Anche in Dante funziona la legge della simmetria speculare come generatrice di senso⁶³. Simmetria che – oltre a quella canonica che vede la città dei vivi riflessa nell'immagine adempiuta della città di Dite – funziona anche all'interno dell'ultramondo e prevede che la voragine dell'inferno sia compensata dalla montagna del Purgatorio, denunciando così la presenza nella *Commedia* di più labirinti: quello fisico interno alla finzione e quello cui è finalizzata la scrittura/testimonianza che pone in relazione la sorte eterna delle anime con la storia degli uomini sulla terra.

Volendo da ciò trarre delle conclusioni – anche solo a livello narrativo – si potrebbe affermare che dal disegno morfologico dell'ultramondo dantesco scaturisca la necessità del transito attraverso i cerchi dei dannati per poter approdare alla spiaggia del Purgatorio, alle soglie della salvezza. Se anche nella sacra finzione dantesca è necessario che la catabasi preceda l'anabasi, qui lo schema classico pagano è riverificato in funzione di valori cristologici. Non solo, la legge della simmetria speculare spesso rimanda indietro l'immagine del mostro, cioè un'immagine eticamente connotata in negativo: Lucifero è tricefalo, immagine ribaltata e parodistica della Trinità, è orrendo nell'aspetto almeno quanto può essere bello un angelo, dotato come quest'ultimo di ali, anche se di *vispistrello*:

Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo 'l petto uscia fuor de la
ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,
che i giganti non fan con le sue braccia:
vedi oggimai quant' esser dee quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia.
S'el fu sì bel com' elli è ora brutto,
e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,
ben dee da lui procedere ogni lutto.
Oh quanto parve a me gran meraviglia
quand' io vidi tre facce a la sua testa!⁶⁴

Dante, come l'eroe classico Teseo nella sua catabasi, deve cimentarsi in prove, superare ostacoli, affrontare mostri: lo fa cristianamente e filosoficamente, senza impugnare armi ma affidandosi al sapere ovvero alla sua guida: Virgilio. Soprattutto deve anche lui transitare per il centro, che coincide come detto con Lucifero. In luogo dell'uccisione fisica del mostro abbiamo la beffa, addirittura il pellegrino si deve avvinghiare al corpo di Satana e percorrerlo⁶⁵. La strettezza dell'imbuto finale, cioè la difficoltà di uscire dal male, fa da contraltare all'ampiezza dell'*intrare*, *topos* ricorrente anche nell'iconografia e

⁶⁴ *Inferno*, XXXIV 28-38.

⁶⁵ «La rappresentazione dantesca di Satana è immune da ogni tentazione del fascino demoniaco, che è cosa molto posteriore [...]. Ciò che la descrizione di Dante vuole comunicare è il carattere d'impotenza di Satana, ma anche il carattere che esso presenta di parodia della misura, della norma, della potenza, della bellezza, dell'azione, della volontà, della libertà. Il Satana dantesco è, sì, uno spettacolo orrendo, ma anche uno spettacolo grottesco, cioè "comico". E comica è l'utilizzazione che dell'enorme macchina satanica compiono Virgilio e Dante per risalire dal fondo dell'inferno e dal centro della terra», BARBERI SQUAROTTI 1992, p. 195.

⁶² *Inferno*, XXXIV 106-113.

⁶³ LOTMAN 1985, pp. 207-208.

nelle epigrafi dei labirinti medievali. Il passaggio per il centro è un'anabasi che non riporta subito l'eroe in patria: per altro il poeta non ritorna sui suoi passi, come gli eroi del mito, per ritrovare l'uscita, ma deve – quasi come in un pellegrinaggio cristiano⁶⁶ – iniziare ancora l'ascesa verso il Purgatorio lungo un itinerario che lo porterà a Dio. Chiaramente il labirinto della *Commedia* supera la pura bidimensionalità di quello minoico, sviluppandosi in verticalità: lo sprofondo infero, mentre l'ascesi non puramente metaforica degli altri due regni ultramondani rappresenta la

progressione nell'anabasi⁶⁷. E tuttavia quella di Dante è un'anabasi che si sovraccarica di valenze mistiche e religiose, ben oltre i tradizionali valori sociali. Il ritorno vero e proprio, fuori dalla finzione, dalla narrazione del viaggio, coinciderà con la testimonianza agli altri uomini, l'*euangélion*, e quindi con la scrittura del poema, il tranquillo labirinto, la vera impresa, quella dell'autore e non più del personaggio, di cui parla Borges nei *Saggi danteschi*.

Intanto, fuori degli inferi, Dante può finalmente, come l'eroe del mito, uscir a «riveder le stelle».

⁶⁶ Si noti che il pellegrinaggio poteva svolgersi anche lungo le volute di alcuni labirinti che adornavano i pavimenti delle chiese medievali come ad esempio quello della cattedrale di Chartres. All'idea del viaggio lungo una direzione progressiva si accompagna quella del tempo lineare della Storia – ovviamente nel suo pieno adempimento ultramondano che suggella il trionfo del Cristo – che non è più il tempo ciclico del mito.

⁶⁷ In realtà tale superamento era già lo stratagemma in virtù del quale Dedalo e suo figlio Icaro riescono a spezzare la bidimensionalità degli intricati corridoi recuperando come soluzione la verticalità, l'altezza: il volo cui fa riferimento Dante in vari passaggi della *Commedia*.

Bibliografia

- BÁRBERI SQUAROTTI 1992 G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Parodia e dismisura: Minosse e i Giganti*, AA.VV., *L'ombra di Argo. Studi sulla «Commedia»*, Torino 1992, pp. 194-195.
- BAŽANT 1992 J. BAŽANT, s.v. *Minos*, *LIMC*, 6, 1, 1992, pp. 570-574.
- BELGIORNO 1993 M.R. BELGIORNO, *Maschere di bovidi e capridi nel rituale religioso egeo-cipriota*, *SMEA*, 31, 1993, pp. 43-54.
- BENVENISTE 1976 É. BENVENISTE, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Torino 1976 [trad. it. di *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969].
- CAROTENUTO 2001 A. CAROTENUTO, *L'ultima Medusa. Psicologia della fantascienza*, Milano 2001.
- CASSOLA 1957 F. CASSOLA, *La talassocrazia cretese e Minosse*, *PP*, XII, 1957, pp. 343-352.
- CORDANO 1992 F. CORDANO, *La geografia degli antichi*, Bari 1992.
- DIHLE 1997 A. DIHLE, *I Greci e il mondo antico*, Firenze 1997.
- DOOB 1990 P.R. DOOB, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca-London 1990.
- DUCHEMIN 1970 J. DUCHEMIN, *Le thème du héros au labyrinthe dans la vie de Thésée*, *Kokalos*, XVI, 1970, pp. 30-52.
- FANELLI 1997 M.C. FANELLI, *Labirinti. Storia, geografia e interpretazione di un simbolo millenario*, Rimini 1997.
- GIUMAN 2005 M. GIUMAN, *Il fuso rovesciato. Fenomenologia dell'amazzone tra archeologia, mito e storia nell'Atene del VI e del V secolo a.C.*, Napoli 2005.
- KAHN 1960 C.H. KAHN, *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*, New York 1960.
- KERN 1981 H. KERN, *Labirinti. Forme e interpretazioni. 5000 anni di un archetipo. Manuale e filo conduttore*, Milano 1981.
- LLOYD 1987 G.E.R. LLOYD, *Scienza, folklore, ideologia. Le scienze della vita nella Grecia antica*, Torino 1987 [trad. it. di *Science, folklore and ideology. Studies in the Life Science in Ancient Greece*, Oxford 1983].
- LOTMAN 1985 J.M. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia 1985.
- MILANI 1993 C. MILANI, *Note sul lessico della divinazione nel mondo classico*, M. SORDI (ed.), *La profezia nel mondo antico*, Milano 1993, pp. 31-49.
- PETRIOLI 1989 E. PETRIOLI, *Il mito del Minotauro. Un'interpretazione storico-religiosa*, *StClOr*, 39, 1989, pp. 203-256.
- POGLIANO 1992 C. POGLIANO, *Presenze del labirinto, Belfagor*, XLVII, 6, 1992, pp. 667-686.
- SCAFA 1993 E. SCAFA, *Il Minotauro: brevi osservazioni storico-filologiche*, *SMEA*, 31, 1993, pp. 55-59.
- SEBENICO 2005 S. SEBENICO, *I Mostri dell'Occidente Medievale. Fonti e Diffusione di Razze Umane Mostruose, Ibridi ed Animali Fantastici*, Trieste 2005.
- SHAPIRO 1994 H.A. SHAPIRO, *Myth into Art: Poet And Painter In Classical Greece*, London 1994.
- SOURVINOU-INWOOD 1994-95 C. SOURVINOU-INWOOD, *Le Minotaure et les autres. Images et perceptions*, *Métis*, 9-10, 1994-95, pp. 227-235.

- VERNANT 1978 J.-P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino 1978 [trad. it. di *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris 1965].
- VLASTOS 1947 G. VLASTOS, *Equality and Justice in Early Greek Cosmologies*, *ClPhil*, 42, 1947, pp. 156-178.
- WOODFORD 1992 S. WOODFORD, s.v. *Minotauros*, *LIMC*, 6, 1, 1992, pp. 574-581.



a



b



c



d

Fig. 1 – a) Cleveland s.n.: sarcofago marmoreo proveniente da Fidenae, metà del III secolo d.C. (da WOODFORD 1992, p. 579, n. 72); b) Londra, British Museum E37: coppa attica a figure rosse di Epiktetos proveniente da Vulci, ultimo decennio del VI sec. a.C. (da WOODFORD 1992, p. 576, n. 22); c) Londra, British Museum E 48: coppa attica a figure rosse di Douris proveniente da Vulci, primo quarto del V sec. a.C. (da WOODFORD 1992, p. 576, n. 23); d) Leiden, Rijksmuseum PC 47: *hydria* attica a figure nere attribuita al Gruppo Tirrenico e proveniente da Vulci, terzo quarto del VI sec. a.C. (da WOODFORD 1992, p. 576, n. 18).



a



b



c

Fig. 2 – a) Firenze, Museo Archeologico Nazionale 70800: coppa attica a figure rosse attribuita al Pittore di Dokimasia, primo quarto del V sec. a.C. (da SHAPIRO 1994, p. 114, fig. 78); b) Il mondo secondo Ecateo (da GIUMAN 2005, p. 143, fig. 5, 1); c) Friburgo, Universität s.n. (da WOODFORD 1992, p. 578, n. 58).