



Nicola Catelli

Per Scaramuzza illustratore di Dante: una nota su Gerione



Abstract

L'articolo propone una lettura dell'illustrazione di Gerione realizzata dal pittore e letterato parmense Francesco Scaramuzza (1803-1886), autore di una delle più consistenti e minuziose visualizzazioni della *Commedia* di Dante. Dopo un'introduzione dedicata al ritratto ideale dell'illustratore che emerge dalle pagine dei *Confronti critici* di Luciano Scarabelli (1870), l'articolo analizza la raffigurazione di Gerione prendendo in considerazione l'aderenza dell'illustrazione di Scaramuzza al testo del poema e alle sue strategie retoriche, la visualizzazione degli aspetti simbolici e metatestuali, il riferimento al tema della crocifissione.

The main purpose of this article is to offer a reading of the illustration of Geryon made by the painter and writer Francesco Scaramuzza (1803-1886), author of one of the most consistent and detailed visualisations of Dante's *Comedy*. After an introduction about the portrait of the illustrator that emerges from the pages of Luciano Scarabelli's *Confronti critici* (1870), the article analyses the depiction of Geryon, taking into account the adherence of Scaramuzza's illustration to the text of the poem and its rhetorical strategies, the visualisation of symbolic and metatextual aspects, the reference to the theme of the crucifixion.



La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie.
Hugo von Hofmannsthal

Il suo aspetto era sempre benevolo e invitava gli animi alla confidenza, ma si capiva benissimo come quell'uomo potesse atteggiarsi a fierezza grave e risoluta [...]; una gentilezza aperta, senza cerimonie, che a chi parlava dava il coraggio di metter fuori francamente le sue opinioni e anche lo scherzo urbanamente ardito, mandando al diavolo tutte le smancerie e le svenevolezze e le scipite simulazioni convenzionali. [...] Una volta, dopo avermi raccontato certo brutto caso, di cui era rimasto vittima, «Vede, c'è ancora della canaglia», mi disse con quell'ingenuità d'anima verginale, che fa ridere gli uomini volgari e beffardi, e negli spiriti incorrotti infonde un sentimento di venerazione.

Alberto Rondani, ricordo di Francesco Scaramuzza

Due ritratti dell'illustratore

Sovvertendo con una fermezza di giudizio a tratti risentita i termini di un raffronto fra visualizzazioni dantesche che era parso fin da subito inevitabile per la prossimità cronologica dei consistenti apparati illustrativi, per la sorprendente riuscita delle immagini e nel contempo per l'opposta fortuna che aveva accompagnato le due imprese artistiche, Luciano Scarabelli formulava nei suoi *Confronti critici [...] per le illustrazioni figurative date all'Inferno dantesco dagli artisti Doré e Scaramuzza* (1870)¹ una netta stroncatura delle tavole realizzate da Gustave Doré per l'edizione dell'*Inferno* del 1861², che avevano incontrato un largo e immediato successo ed erano state presto diffuse anche in Italia³, e riconosceva invece nell'opera del pittore e letterato parmense Francesco Scaramuzza (1803-1886)⁴, sostanzialmente

* Alcune delle osservazioni riportate nel primo paragrafo sono state presentate nella conferenza *Francesco Scaramuzza e le tavole per la «Divina commedia»*, organizzata da Massimo Baucia e Matteo Gagliardi – che ringrazio – presso i Musei civici farnesiani di Piacenza nel novembre 2021, in occasione della mostra *Tesori danteschi a Piacenza. Il Landiano 190, frammenti, incunaboli e cinquecentine*. Ringrazio inoltre Guglielmo Barucci e Rinaldo Rinaldi per la lettura di una prima versione di questo scritto.

¹ Il volume, ristampato nel 1874, presenta gli estratti delle lezioni sui due illustratori tenute da Scarabelli all'Accademia di Belle Arti di Bologna; nella versione a stampa – si legge nelle note del volume – è stata omessa l'analisi di alcuni raffronti (manca ad esempio l'analisi delle tavole per il canto di Ulisse). Sulla biografia e sull'attività intellettuale di Luciano Scarabelli (Piacenza, 1806-1878) si vedano, anche per i riferimenti bibliografici anteriori, Anelli 2009 e Garavelli 2018; sugli scritti d'arte e sull'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Bologna si veda Pagliani 2009.

² All'edizione della prima cantica, pubblicata anche in italiano (Doré 1861a e 1861b), seguiranno nel 1868 le due cantiche successive (Doré 1868).

³ In particolare attraverso l'edizione Sonzogno del 1868-1869. Il successo di Doré, testimoniato anche dalle edizioni delle tavole pubblicate in Europa e in America (Kaenel 2021, pp. 60-61), non fu tuttavia esente da critiche, come compendia Pallottino 2021, p. 320, «Pittore, scultore, acquarellista, esperto in ogni tecnica incisoria, nonostante il crescente successo delle sue illustrazioni, la profonda amarezza di Doré sarà quella di non avere mai raggiunto l'ambito status di artista a cui aspirava; la competizione con i *grands peintres* dell'epoca, con i quali partecipa a più di un *Salon* – dove per lanciare il suo *Enfer* esporrà grandi tele al soggetto, giudicate mere vignette ingrandite –, è bollata da commenti severi e crudeli da parte della critica che gli rimprovera la mancanza di scuola contro le troppe ambizioni». Sulla ricezione delle tavole di Doré e sul differente apprezzamento di tele e illustrazioni dantesche, nel contesto del dibattito sul rapporto tra arti visive (incisione, pittura, fotografia) e sulle funzioni dell'illustrazione, si vedano soprattutto Kaenel 2005, pp. 415-423 e Kaenel 2021; offre una panoramica complessiva delle illustrazioni Carrera 2012. Amplissima, com'è noto, e visibile anche attraverso le continue riformulazioni intermediali del Novecento e dei primi anni Duemila (basti pensare ai casi di Go Nagai, Möebius, Sandow Birk e George Cochrane, e alle numerose citazioni presenti nei film, nei fumetti e nei video musicali), è in ogni caso la fortuna di questa edizione, la «più famosa, e familiare, delle edizioni illustrate della *Commedia*», a cui «uno spirito realistico, tenebroso e al contempo visionario da tardo romantico alla Victor Hugo ha consentito di rendere con grande efficacia narrativa *pathos* e tensioni della cantica infernale» (Battaglia Ricci 2018, p. 186).

⁴ Davvero imponente l'apparato iconografico realizzato da Scaramuzza, realizzato fra il 1859 e il 1876 ma frutto di un'intensa attività di ispirazione dantesca iniziata probabilmente negli anni Trenta: la serie di illustrazioni è infatti composta da 243 disegni a penna, di cui 73 per l'*Inferno*, 120 per il *Purgatorio* e 50 per il *Paradiso* (le illustrazioni di Doré sono invece 76 per la prima cantica, compreso un ritratto di Dante, 42 e 18 rispettivamente per la seconda e la terza). Su Scaramuzza illustratore della *Commedia* si vedano, anche per il compendio bibliografico, i recenti Mavilla 2012 e 2021; Scaramuzza 2021; Battaglia Ricci 2018; Landolfi 2016; Sgarbi 2003; Gizzi 1996; sui dipinti danteschi realizzati da Scaramuzza per la Sala Dante della Biblioteca Palatina di Parma cfr. Agazzi 1996, Uguccioni 2011 e

trascurata dagli editori e dal grande pubblico, un esito figurativo esemplare e realmente adeguato, per la scrupolosa attenzione al testo e alla complessità dei suoi significati, all'altezza espressiva del poema:

Io per me dico: lo Scaramuzza essere eccellente interprete della *Divina Commedia*; Doré non essere tale né punto, né poco: lo Scaramuzza aiutare assolutamente le non agevoli intelligenze a comprendere i significati di quella parola vibrata, piena, terribile ed anche, quando che sia, amabile del poeta; il Francese allontanare di gran lunga chi desideri avvicinarlo: sbrigliato della mente, egoista della propria immaginativa, incurante del Poeta e di chi voglia meglio intenderlo per meglio ammirarlo, bene spesso per ignoranza della lingua inteso a rovescio, e fallitogli sempre il concetto.

S'io dovessi dare sentenza retta di lui, direi: che il Doré senti il soffio di Dante in una caverna: sentillo e vi si animò, ma non lo vide in volto; giuoca a indovinarlo, ma non lo coglie (Scarabelli 1870, pp. 171-172).

Nel confronto fra le differenti scelte illustrative compiute dai due artisti, Scarabelli misura con accanimento, tavola dopo tavola, i risultati dell'uno e dell'altro nella resa figurativa dei canti infernali, inserendo anche commenti sul poema e rapide puntate sulla teoria del disegno, sul valore educativo della letteratura, sulla funzione modellizzante dei grandi del passato, sulla biasimevole esterofilia degli italiani. Il risultato è un'agone fra singole immagini o gruppi di immagini che puntualmente, o quasi, viene risolto in favore del pittore parmense⁵: attraverso un 'infaticato' commento analitico protratto per oltre duecento pagine⁶, virato talvolta verso i modi della satira e dell'invettiva e non di rado teatralmente scandalizzato, l'erudito piacentino da un lato elogia la precisione, l'eleganza e l'aderenza al testo delle immagini di Scaramuzza, dall'altro rimprovera Doré per l'eccessiva e «sbrigliata» libertà rappresentativa che conduce a sostanziali divergenze rispetto alla narrazione dantesca, a semplificazioni e persino a travisamenti dei significati e degli intenti del poema. All'illustrazione intesa come raffinata guida visuale che consente al lettore-osservatore una più profonda comprensione e una più puntuale ricostruzione mentale di luoghi, personaggi e atmosfere del poema viene contrapposta così l'idea

Battaglia Ricci 2018, pp. 194-197; per l'influsso di Dante sull'attività poetica cfr. Gallina 2020. A fronte della fortuna editoriale di Doré, spiccano le difficoltà di Scaramuzza nell'approdare a un'edizione a stampa completa e affidabile e nel far conoscere la propria opera attraverso esposizioni in grado di garantire un adeguato apprezzamento (Mavilla 2021). Le tavole di Scaramuzza sono al centro del progetto filmico *Mirabile visione* di Matteo Gagliardi, in lavorazione (<https://www.starwaymultimedia.it/film-detail/mirabile-visione>).

⁵ E italiano: il confronto è infatti animato da sentimenti nazionalistici.

⁶ La definizione carducciana di Scarabelli come «erudito e polemista infaticato e infaticabile» dà il titolo anche a un'importante miscellanea sull'intellettuale piacentino (Anelli 2009).

di una prassi figurativa che, privata secondo Scarabelli di un fondato legame con il testo, travia il lettore allontanandolo dai significati della scrittura, suscita l'avversione dei veri conoscitori dell'opera dantesca e impedisce al paratesto iconografico di farsi veicolo di fascinazione e strumento di conoscenza: «Ond'è», conclude Scarabelli, «che, da principio a fine, il parmigiano fu dantista quasi perfetto, il Doré non ne azzecò mai interamente una, e quasi tutte deluse» (Scarabelli 1870, p. 213; sulla questione cfr. Kaenel 2021).

La pubblicazione delle lezioni accademiche sulle illustrazioni dell'*Inferno* si colloca nel periodo del più assiduo impegno di Scarabelli in ambito dantesco: sono gli anni in cui pubblica il commento di Iacopo della Lana alla *Commedia* (1865, poi 1866), conduce studi sulle varianti e cura edizioni di manoscritti del poema, interviene su questioni linguistiche dantesche, intrattiene contatti con dantisti italiani e stranieri (Anelli 2009, *passim*; Mangiavillani 2009; Garavelli 2011, pp. 440-448; Garavelli 2018). I *Confronti critici* costituiscono una tessera non marginale in questo quadro complessivo di interessi, nel quale, al di là dei singoli esiti, s'intrecciano esegesi, filologia e attenzione al rapporto fra testo e immagine. L'intreccio di questi interessi e l'importanza assegnata da Scarabelli alle immagini, riguardate sia come elemento esornativo, sia come strumento per la comprensione e la divulgazione dell'opera dantesca, emergono d'altra parte anche dalla lettera inviata nel 1864 al Ministro della Pubblica istruzione Michele Amari con la richiesta di sostenere, in vista dell'anniversario dantesco dell'anno successivo, le spese per la stampa di un'edizione «grandiosa e degna di Dante e del Governo d'Italia» che includesse, insieme al testo del poema rivisto sul piano filologico e al commento laneo, proprio le illustrazioni di Scaramuzza⁷. La richiesta, tuttavia, non venne accolta, come ricorda Scarabelli nella prefazione all'edizione del commento:

Se chi ha la podestà avesse avuto la volontà, io avrei avuto l'onore di associare il mio lavoro ad una celebrità artistica, l'illustre Scaramuzza, *il primo de' compositori storici del disegno nella presente povertà italica dell'oprar vero*; ma non tutti intendono tutto, e dello Scaramuzza vedeste i disegni insigni esposti a Firenze, ora fotografati assai bene dal Calvi, *che faranno domandare se meglio non giovano alla festa e alle arti che non la medaglia che si chiude agli scrigni e nulla insegna. – La spesa! – Oh non è alla istruzione che si debbano chiedere i risparmi!* Io ti saluto Scaramuzza; dura la vita, e i tempi verranno anche alla tua virtù. Qualche cosa, quanta nel ristretto privato si poteva, si fece (Scarabelli 1866, vol. 1, p. 11, corsivi miei).

⁷ La lettera, datata 3 giugno 1864, è pubblicata da Ganda 2007, p. 72 e pp. 88-89.

Oltre a testimoniare ulteriormente la sfortuna editoriale di Scaramuzza, questo ricordo dell'impresa incompiuta lascia affiorare alcuni elementi che ricorrono anche nel serrato confronto tra Doré e Scaramuzza e che caratterizzano più in generale l'attività di Scarabelli come scrittore, divulgatore, insegnante e 'polemista' d'arte: l'aderenza della pittura al 'vero' (Pagliani 2009), che nel caso dell'illustrazione libraria si traduce fra l'altro nel rispecchiamento del significato letterale del testo, nell'attenzione alla coerenza storica, nella riconoscibilità dei soggetti⁸; l'ideale di un'arte che sia fonte di ispirazione delle virtù civili e morali (argomento peraltro non alieno da intenti di autorappresentazione in termini di pura e disinteressata aderenza a principi di moralità e giustizia, di verità, di sincerità espressiva); la proposta di un modello di artista che sia anche filosofo, critico, letterato, guida morale, e che risulti perciò in grado di essere vero interprete e divulgatore del poema dantesco, 'illustratore' nella duplice accezione – visiva ed esegetica – del termine. Quest'ultima condizione, ovvero la simbiosi fra esegesi testuale e 'illustrazione figurativa', viene anzi indicata come necessaria fin dalle prime pagine dei *Confronti critici*:

Dante è difficilissimo perché dottissimo, sapientissimo, e intanto che è sconfinatamente immaginoso è anche il più severo e positivo espositore dei veri che vuol far penetrare nelle menti de' suoi lettori. È per quest'abilità che divenne originalissimo; ed è per questa difficoltà che ogni animoso artista si pose attorno a lui provando e riprovando ad eguagliarlo illustrandolo, con grandissima gloria per tali ardui; ma vincitore nessuno, vinti moltissimi. Chi non è dotto non vi si attenti; e la dottrina dev'essere vasta quanto elevi l'interprete a ben distinguere ciò che Dante intese di esprimere; dev'essere conoscitore della condizione delle scienze del suo tempo per non cadere in fallo nell'intendimento; avere della storia del medio evo il sangue, che il moderno mutò, possedere della spiritualistica quel tanto che, spingendosi alle superne luci, l'artista non si abbarbagli a vedere deforme o falso il bello ed il vero.

Questa ricchezza di erudizione non è facile acquistarsi da giovani anni e all'imprescia; meno furore fantastico, e più critica bisognando all'artista che deve impensierirsi del pensiero altrui (Scarabelli 1870, p. 6)⁹.

⁸ In più occasioni, ad esempio, Scarabelli biasima Doré per la mancanza di continuità iconografica dei personaggi fra le tavole di uno stesso episodio.

⁹ L'accento ai «giovani anni», apparentemente neutro, è un riferimento all'età di Doré, nato nel 1832 e dunque molto più giovane del pittore parmense. Allo stesso modo, il termine «spiritualistica» può alludere alla pratica spiritistica di Scaramuzza.

Nell'indicare inizialmente questi parametri di giudizio, Scarabelli delinea anche un modello di illustratore – omologo visivo del commentare verbale – opportunamente ritagliato sulla figura di Scaramuzza, tanto da apparire come vero e proprio ritratto *en artiste* del parmense, e definisce di conseguenza anche l'atteggiamento analitico che il lettore-osservatore ideale dovrebbe conservare nella considerazione delle edizioni illustrate. Allo stesso tempo, però, il principio della necessaria aderenza (o subalternità) al testo e la dichiarazione della disparità culturale che separa Dante dai suoi illustratori, immancabilmente sconfitti dal confronto con tanta dottrina, risultano funzionali a stabilire un argine di fronte al condizionamento della lettura, dell'interpretazione e della memoria che le immagini sono in grado di esercitare: un argine nei confronti dell'eccessiva rilevanza che l'apparato iconografico può assumere sul piano della ricezione, giungendo a eclissare il testo anziché a illustrarlo¹⁰. Il biasimo della visionarietà di Doré e della reinvenzione di episodi, luoghi e atmosfere da parte dell'illustratore francese, «egoista della propria immaginativa» e «ghiribizzoso infrattor del vero» (Scaramuzza 1870, p. 172 e p. 81), va letto anche alla luce della riflessione sulle prerogative e sui limiti dell'illustrazione libraria in rapporto alla scrittura letteraria sottesa a queste pagine¹¹. Nell'agone fra illustratori si inserisce così un secondo agone fra arti sorelle, poesia e pittura, a tutto vantaggio della prima¹²:

Adunque l'arte del disegno *non è data al capriccio ma al vero*: sia per le cose intellettuali, che per le fisiche, sia per le morali, che per le materiali; e insieme per le opere della natura e per quelle degli uomini, le loro azioni, le loro parole, i loro pensieri. E dico i loro pensieri, a cui giunge l'arte sublime del disegno che non sempre arriva a rappresentare l'espressione della parola: ond'è che sopra tutte le potenze, la letteratura è la sola possibile a reggere i popoli, se tutte le scienze e tutte le arti sono per educarli, in istruirli, incivilirli, improsperarli; la letteratura, ma la vera letteratura, è la guidatrice di tutte scienze e di tutte arti a beneficiare le genti nell'ampiezza delle vite loro. *Dove non sono lettere, ivi è morte* (Scarabelli 1870, p. 172, corsivi miei).

Più che la critica programmatica volta a disconoscere quasi ogni merito delle illustrazioni di Doré, interessa qui notare come i tratti di questa modellizzazione del perfetto illustratore dantesco, comune anche a un altro sostenitore di Scaramuzza,

¹⁰ «Par leur format écrasant», scrive Philippe Kaenel, «les livres illustrés par Doré deviennent en effet des albums qu'on ne lit plus, mais que l'on regarde» (Kaenel 2005, p. 421).

¹¹ Il punto argomentativo sembra così rispondere, insieme ad altri passaggi dei *Confronti critici*, alla recensione elogiativa pubblicata da Théophile Gautier sul *Moniteur universel*, secondo cui Doré «a inventé le climat de l'enfer» (Carrera 2012, pp. 55-56; Pallottino 2021, p. 320).

¹² Cfr. *supra*, n. 3.

Alberto Rondani, trovino riscontro nella prassi compositiva del pittore parmense, autore di un apparato figurativo fra i più ricchi, minuziosi, visivamente efficaci della tradizione iconografica ispirata alla *Commedia* e insieme, appunto, interprete accurato e 'vero espositore' del poema¹³. Benché in apparenza originate da una volontà didascalica circoscritta entro i limiti di una resa elegante della superficie del poema, le tavole di Scaramuzza richiedono al contrario un vigile confronto con il testo di partenza, tradotto verso a verso ma talvolta anche sottilmente disatteso o sviluppato. È lo stesso pittore, d'altra parte, a indirizzare l'osservatore verso un simile processo di lettura nel momento in cui, nell'angolo in basso a destra della tavola-frontespizio che ritrae Dante nell'atto di invocare le Muse, con libro in una mano e penna nell'altra (fig. 1), riporta i versi «vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume [i.e. l'*Eneide*]», rivolti da Dante a Virgilio nel primo canto del poema (*Inf.* I, vv. 83-84). Gli stessi versi, con una minima ma eloquente variazione, figuravano già nell'*Autoritratto*, ora di proprietà del Comune di Sissa, che presenta il pittore sulla soglia dello studio mentre regge con le braccia il libro dei disegni danteschi: «Valgami il lungo studio e il grande amore / che m'han fatto cercar lo suo volume» (Mavilla, 2015 e 2021, e il saggio di Francesco Gallina in questo stesso fascicolo, con riproduzione dell'autoritratto). La presenza in margine alla tavola dantesca, con funzione di esergo autoriale, della stessa citazione che si legge lungo la zoccolatura della parete raffigurata nell'autoritratto giovanile chiude il cerchio della laboriosa impresa illustrativa: la lettura affiancata delle due immagini crea infatti una sovrapposizione non soltanto fra Dante e Virgilio da un lato, Scaramuzza e Dante dall'altro, a sancire lo statuto di guida morale e intellettuale che il pittore parmense riconosce al poeta, ma anche fra i due 'libri' che Dante e Scaramuzza stringono al petto. Lo stesso poema sembra passare idealmente dalle mani di Dante, che lo ha composto, alle mani di Scaramuzza, che lo ha illustrato – nel doppio senso del termine – dopo averlo con lungo impegno e con assidua passione 'cercato'. 'Cercare' significa in questi versi leggere con profondità e cura costante, ricercare i molteplici significati del testo; ed è appunto questo che Scaramuzza, pur con l'umiltà e la 'gentilezza aperta' che gli erano proprie, rivendica per sé, a fronte delle difficoltà che avevano a più riprese avversato il progetto figurativo: aver 'illustrato' Dante con l'attenzione, la delicatezza e la volontà di continuità proprie di un interprete e di un appassionato discepolo¹⁴.

¹³ Per Volkman 1898, p. 120, queste tavole «sono indubbiamente l'illustrazione dantesca più importante che abbia prodotto l'arte italiana del secolo XIX».

¹⁴ Si vedano a riscontro anche il confronto tra Doré e Scaramuzza svolto, con maggiore equilibrio ma comune predilezione per l'illustratore parmense, da Rondani: «quando per contro alzo gli occhi dalle pagine del Poema e li porto sui disegni del pittore parmigiano, egli è come se continuassi a leggere la divina Commedia; continua in me la stessa illusione» (Rondani 1874, p. 151); e la notizia intorno al lavoro di Scaramuzza data nel *Giornale del Centenario di Dante Alighieri* del 10 maggio 1865, n. 46, p. 379: «Questo infine [...] è il più bel commento che aver si possa del Divino Poema; con questo



Fig. 1: Francesco Scaramuzza, ritratto di Dante con in mano la *Commedia*. In basso al centro si legge il verso «O muse, o alto ingegno, or m'aiutate» (*Inf.* II, v. 7); in basso a destra si leggono i vv. 83-84 del primo canto del poema.

Il volto di Gerione

La ricerca da parte di Scaramuzza di un equilibrio tra puntuale visualizzazione del dettato dantesco e introduzione di sottili variazioni iconografiche e interpretative è testimoniata con particolare efficacia – valga qui un solo esempio – dal disegno che raffigura Dante e Virgilio sul dorso di Gerione (fig. 2), «una delle belle tavole, che lo

sparisce ogni difficoltà che esso presenti, e lo si rende agevole anche al più illetterato che sia» (cfr. Querci 2011, p. 51).

Scaramuzza in questa illustrazione diede» (Scarabelli 1870, p. 107)¹⁵. La creatura infernale, ampiamente reinventata da Dante attraverso l'innesto di riferimenti scritturali e modelli zoomorfi nelle succinte tracce di derivazione classica, consente ai due poeti di superare l'ampio scoscendimento che separa il cerchio dei violenti dagli ultimi due cerchi, dominati dalla frode e dal tradimento¹⁶. La raffigurazione di Gerione da parte di Scaramuzza aderisce alla descrizione dantesca, che presenta nei primi versi del canto XVII la «sozza imagine di froda» come figura mostruosa con volto umano, corpo di serpente da cui si protendono due branche bestiali (leonine, secondo alcuni commenti), e coda dotata di un doppio aculeo come quello dello scorpione¹⁷:

E quella sozza imagine di froda
sen venne, e arrivò la testa e 'l busto,
ma 'n su la riva non trasse la coda.

La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto;
due branche avea pilose insin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle. [...]

Nel vano tutta sua coda guizzava,
torcendo in sù la venenosa forca
ch'a guisa di scorpion la punta armava (vv. 7-15 e 25-27).

¹⁵ Tuttavia, continua Scarabelli, «s'è bella questa traduzione della parola nelle linee della figura, voglio che appaia che se è vero che il disegno rende i complessi de' fatti e le parole aiuta, non sempre è sì felice da vincerla dove lo scrittore sia maestro, e bene sappia la sua lingua, e bene sappia usarla».

¹⁶ Molto ampia, naturalmente, la bibliografia relativa al canto XVII e alla figura di Gerione; segnalo, anche per i rimandi agli studi pregressi, alcuni dei contributi più recenti: Gorni 2000, Cachey 2001, Carmina 2005, Di Francesco 2010, Bárberi Squarotti 2011, Corrado 2013a e 2013b, Giglio 2014, Pegorari 2015, Kay 2016, Battistini 2016, Barolini 2018, Ledda 2019, Mercuri 2019, Ferrante 2020, Ardissino 2021, Aversano 2021.

¹⁷ La 'verità' della rappresentazione, misurata in termini di aderenza al testo, è tanto più necessaria in relazione alla raffigurazione della 'immagine' dell'inganno e della falsificazione.



Fig. 2: Dante e Virgilio trasportati da Gerione. Illustrazione di Francesco Scaramuzza per il canto XVII dell'*Inferno*.

Il momento specifico rappresentato nella tavola è però narrato alla fine del canto: Gerione si lancia in volo nell'oscuro strapiombo trasportando sulla schiena i due poeti e compiendo, come gli impone Virgilio (vv. 97-99), un ampio e graduale movimento a spirale verso il basso, in modo da evitare rischi per Dante. Privo di ali, Gerione compie un movimento simile al nuoto, abbracciando la densa aria infernale con le zampe e sospingendosi con i muscoli della coda; Dante, stretto alle «spallacce» (v. 91) della 'fiera pessima' e sorretto dal protettivo abbraccio di Virgilio (seduto dietro di lui, e dunque frapposto tra il discepolo e l'aculeo del mostro, vv. 83-84), percepisce attraverso lo spostamento dell'aria il moto di discesa e di rotazione, finché, ormai in prossimità del terreno, sente lo scroscio provocato dalla cascata del Flegetonte e si sporge per cercare di scorgere il nuovo paesaggio infernale e i nuovi tormentati:

Ella sen va notando lenta lenta;
rota e discende, ma non me n'accorgo
se non che al viso e di sotto mi venta.

Io sentia già da la man destra il gorgo
far sotto noi un orribile scroscio,
per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.

Allor fu' io più timido a lo stoscio,
però ch'i' vidi fuochi e senti' pianti;
ond' io tremando tutto mi raccoscio (vv. 115-123)¹⁸.

La corrispondente tavola di Doré (fig. 3) mostra invece Gerione che, quasi di spalle, si staglia in un orrido paesaggio roccioso come una creatura chimerica, poderosa e terribile, in parte drago e in parte leone (con quattro zampe, come in alcune miniature più antiche in cui Gerione ha sembianza simile alla manticora, ad esempio nel ms. Holkham misc. 48 della Bodleian Library di Oxford), con volto di uomo anziano ripreso dalla tradizione iconografica del mostro e ali demoniache, in una fusione di elementi medievali e romantici che si scosta sensibilmente dai versi del canto – ma che appare forse non troppo distante dal procedimento dantesco di autonoma reinvenzione figurativa e allegorica dei mostri infernali. Aspramente ripresa da Scarabelli in una delle pagine di maggiore *vis polemica* dei *Confronti critici*¹⁹, e destinata anch'essa ad ampia fortuna²⁰, la tavola di Doré coglie il momento iniziale dell'allontanamento dal settimo cerchio e sottolinea, nella concitazione dei corpi dei poeti, il senso di pericolo e la paura tutta umana di Dante nel momento del volo (sul tema cfr. Barucci 2012, pp. 92-96). Al contrario, il disegno di Scaramuzza

¹⁸ In calce alla tavola di Scaramuzza sono riportati i vv. 10-15 e 118-123 del canto XVII.

¹⁹ «Il Doré [...] fece la coda finita in punta perché lesse *punta*, ma non fece niun conto di quel *venenosa forca Che a guisa di scorpion la punta armava* [...]; e fecegli deretane zampe, quando anzi fu avvertito che dopo il petto era come serpente; [...] e fecegli visibili due corna quantunque brevi, che non doveva avere se dovea parer di volto bello e lusinghiero. Vedete che fece un animale a sua posta, e non per alcuno conto quello di Dante, né dove e come Dante lo volle, né dove e quale esser doveva. Questo non è esprimere i concetti danteschi. [...] Quale artista che intenda l'italiano cadrebbe mai in fallo in rappresentare questa scena del trovarsi Dante su Gerione? Nessuno, fuorché Doré che d'Italiano non intende un'acca! [...] Ma il più strano è che avendo letto Virgilio dire 'io voglio esser mezzo', pose sulle spalle di Gerione non Dante ma Virgilio, e Dante dietro, proprio dove Dante non volea». Il tradimento del testo dantesco diventa anche occasione, qui, per una stoccata sarcastica: «se il volgo ignorante non fosse sì numeroso, quant'è per nostra disavventura fra noi, e avesse almeno, fra chi ha denaro da spendere, meno di presunzione di quanto i forestieri hanno di petulanza, vorrebbe prima sapere quanto e quale sia ciò che gli si offre a comprare, né chi volesse spremergli denaro oserebbe cercar ingannarlo con ciò che falso fosse, e avesse apparenza di vero. Ond'è che tanto il Doré quanto chi lo divulga quale miracolo in Italia, meriterebbero appunto di essere portati a questi gironi infernali in cui Dante ha collocato i frodatori» (Scarabelli 1870, pp. 104-106).

²⁰ Appare in filigrana, insieme ad altri modelli, anche nel Gerione 'acquatico' di Amos Nattini, rappresentato di spalle e dotato di cresta anfibia, branche palmate (come nelle figure di Giovanni Stradano e Luigi Ademollo) e corpo di anguilla o murena (con allusione ai vv. 103-105). In un'altra tavola Gerione è raffigurato da Doré nel momento in cui giunge sull'orlo del settimo cerchio.

annulla qualsiasi elemento paesaggistico (a Dante, del resto, non visibile in quel momento) e accentua, grazie al dispiegamento in orizzontale delle braccia di Gerione, che sembrano fluttuare in aria, alle linee strutturali discendenti e all'equilibrio complessivo della composizione, la percezione della lentezza del movimento verso il basso, con effetto di sospensione drammatica; in questo modo, Scaramuzza induce lo sguardo dell'osservatore a soffermarsi a lungo sulla tavola e a cogliere i dettagli della raffigurazione frontale²¹.

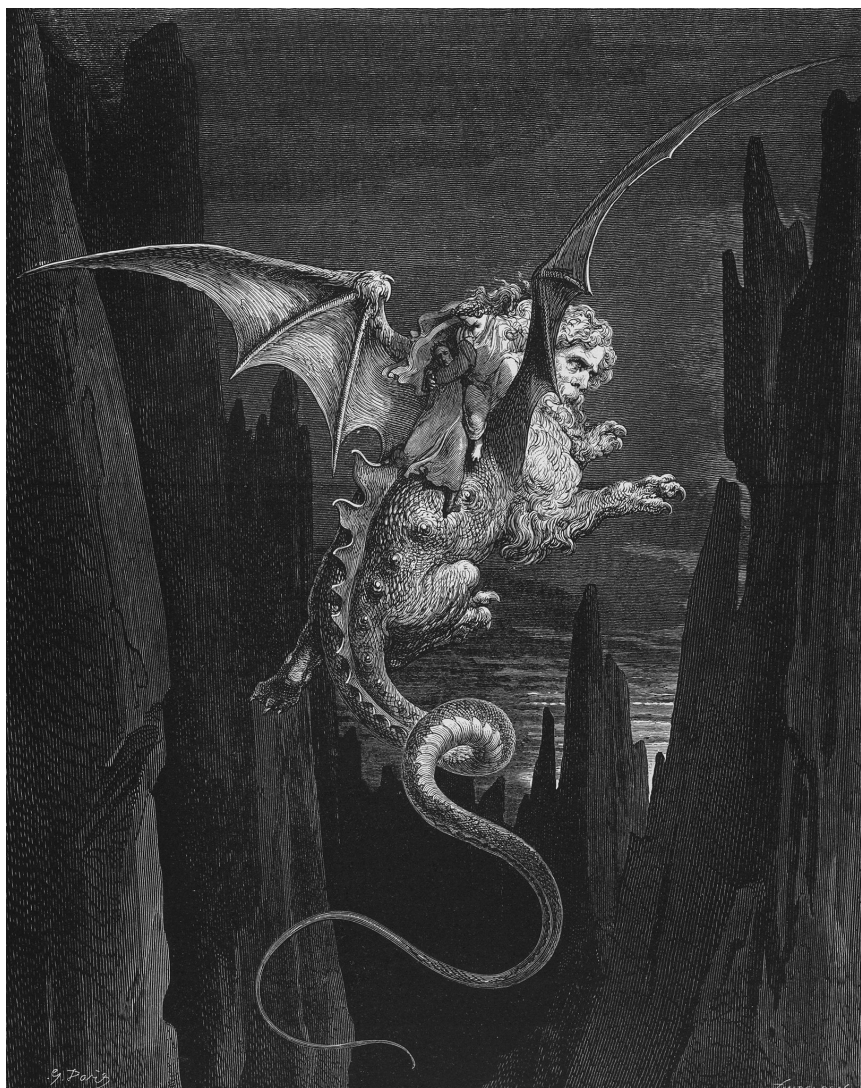


Fig. 3: Dante e Virgilio trasportati da Gerione. Illustrazione di Gustave Doré per il canto XVII dell'*Inferno* (1861).

²¹ Anche laddove colgano uno specifico istante narrativo, le tavole di Scaramuzza presuppongono la 'lunga durata' dell'osservazione e della riflessione, rispecchiando in questo la lentezza compositiva che la tecnica del disegno a penna richiedeva all'artista. Questa ponderata lentezza, frutto di un'elaborazione lunga e costante, è elogiata da Scarabelli, che la oppone all'iperproduttività di Doré: «Questa maledizione del far presto, che muove tanta ammirazione nei volghi, è portata come una lodevole prerogativa del Doré; ma ella è un vizio assai brutto, assai nocivo alla riputazione presso i savi e gl'intelligenti, i quali domandano cose, non presto fatte, ma fatte bene» (Scarabelli 1870, p. 7).

Proprio la lunga durata presupposta dall'immagine finisce per far percepire lo scarto fra la 'bestia malvagia', anello di congiunzione fra la violenza e la frode e compendio della mostruosità medievale, e la complessiva compostezza della raffigurazione. Emblema della commistione caotica delle forme (Barillari 1998), della varietà e della mutevolezza, dell'inganno occulto e spietato, il Gerione dantesco evoca un'area semantica del tutto opposta all'ordine e alla chiarezza: la placida compostezza e la linearità della raffigurazione andranno allora considerate, in primo luogo, come mascheramento del disordine, come corrispettivo della dissimulazione, dell'inganno delle azioni e delle parole, dell'esibizione infida di apparenze virtuose che costituiscono la cornice immorale dei canti di Malebolge. L'equilibrio compositivo è perciò anche espressione di una finzione: una sembianza ingannevole, ipocrita, adeguata alla frode.

La dissimulazione degli intenti oppressivi e l'ostentazione fraudolenta di virtù funzionale al nascondimento del vizio sono temi assecondati anche dalla *dispositio* del corpo di Gerione all'interno della tavola: la conformazione 'a parabola' (forse ispirata dal Gerione di Ademollo) e l'arretramento prospettico del corpo anguiforme conferiscono rilievo alla «faccia d'uom giusto» e al busto umano, sottraendo progressivamente, e simbolicamente, la coda armata di aculeo alla vista. Il volto e le braccia del mostro infernale, in primo piano, costituiscono così il punto d'attrazione dello sguardo: l'occhio dell'osservatore è attirato dalla sembianza mite e «benigna» della figura, non dissimile da quella dei volti di Dante e Virgilio e inserita nell'apparente equilibrio compositivo, ma allo stesso tempo è chiamato a non soffermarsi su queste manifestazioni di benevolenza, a sfuggire alla minaccia dell'amplesso funesto che quelle 'gran braccia' – distese in una sorta di parodia del gesto dell'accoglienza e della fratellanza, in realtà già pronte a chiudersi e a ghermire – prefigurano²². Allontanando dalla superficie della tavola la parte posteriore del corpo di Gerione, disponendo il volto umano verso sinistra e sfruttando l'abitudine di lettura delle immagini da sinistra a destra, Scaramuzza induce l'osservatore a percorrere l'intero corpo di Gerione, a distogliere lo sguardo dalla perniciosa finzione di benevolenza, a considerare attentamente – lentamente – gli aspetti mostruosi, pericolosi, mortiferi dissimulati dall'impressione iniziale per riuscire a scorgere, lontana, all'estremità del corpo-scala del mostro²³, la minaccia della coda pronta a

²² Se il volo di Gerione si compie alternando il movimento delle zampe che 'raccolgono l'aria' a spinte della coda («e quella [la coda] tesa, come anguilla, mosse, / e con le branche l'aere a sé raccolse», vv. 104-105), il dispiegamento della coda all'indietro nella tavola di Scaramuzza può far presagire il successivo movimento delle braccia.

²³ Cfr. *Inf.* XVII, v. 82: «Omai si scende per sì fatte scale» (su cui cfr. Corrado 2013a). Lo smascheramento della violenza della frode attraverso il percorso visivo lungo la scala del corpo di Gerione implica un movimento di vitale risalita opposto al movimento discensionale del mostro. Sulla dilazione retorica della descrizione della coda, qui rispecchiata dall'arretramento prospettico, si veda Cherchi 1988, p. 36.

ferire.

Il processo di osservazione della tavola emula dunque il processo di smascheramento e di critica delle apparenze che la ragione deve necessariamente compiere per difendersi dagli inganni degli uomini: la funzione di protezione incarnata da Virgilio, che ripara il corpo di Dante dai possibili colpi della coda aguzza di Gerione, si riflette nella capacità dell'osservazione, metonimia della capacità di lettura della realtà. La compostezza della tavola corrisponde anche alla possibilità di contrastare, con il sostegno della ragione e degli insegnamenti del poema, il disordine e la finzione oppressiva dei Gerioni terreni, di debellare «l'inconcepibile connubio di un'amicizia che si proclama sincera e di una segreta, micidiale ostilità» (Cristaldi 2019, p. 36), di porre un argine agli «emissari del disordine» che «con i loro inganni e le loro falsità rendono [...] incerto e inaffidabile ogni statuto terreno rivolto a impostare un sistema cognitivo (e di conseguenza etico, religioso, istituzionale) che aspiri a proporsi come universale» (Barillari 1998, p. 45). D'altra parte, lo scorrimento dell'occhio lungo il corpo della fiera, dal volto verso la coda, secondo la formula canonica della *descriptio personae*, asseconda anche la successione di percezioni visive che giungono a Dante al momento della prima apparizione della creatura (Baránski 1996, p. 160), la quale si posa sull'estremità del cerchio lasciando nascosta, allegoricamente, la coda diabolica («e arrivò la testa e 'l busto, / ma 'n su la riva non trasse la coda»).



Fig. 4: Pacino di Bonaguida (attr.), Dante e Virgilio incontrano Gerione sull'orlo del burrato, miniatura del ms. Palatino 313 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze ('Dante Poggiali'), c. 40r. Riproduzione dall'archivio digitale *Illuminated Dante Project* (<https://www.dante.unina.it/public/preview/preview/idMs/249997>).

La fedeltà ai significati letterali e simbolici del poema non implica, inoltre, la mancanza di autonomia interpretativa, che si manifesta attraverso procedimenti di accentuazione e di sottile variazione, a cominciare dall'estensione dei tratti antropomorfi di Gerione (minoritaria nella tradizione anteriore: un esempio, per quanto molto diverso sotto altri riguardi, nel Gerione rappresentato come sorta di sirena nel 'Dante Poggiali', fig. 4; cfr. anche il Gerione del 'Dante urbinato', ms. Urb. lat. 365 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 46r). Nel disegno delle spalle, del busto e delle braccia gli elementi animaleschi appaiono attenuati: le «spallacce» bestiali diventano spalle un po' gracili, adeguate all'espressione dimessa del volto, il petto arabescato lascia emergere fattezze antropomorfe, mentre le «branche [...] pilose» sono sostituite da braccia quasi del tutto umane che terminano con mani adunche. Queste soluzioni da un lato risultano funzionali alla sottolineatura dell'apparenza benevola, umana nel senso più ampio del termine, della creatura infernale (cfr. il v. 11, «tanto benigna avea di fuor la pelle»), nonché all'inquadratura della frode come sovvertimento della mitezza e della fratellanza; dall'altro sollecitano la memoria del lettore a proposito dei riferimenti all'anatomia umana che costellano la prima descrizione dell'orrida fiera («testa», «busto», «faccia», «ascelle», «petto», «omeri») e che costituiscono un retaggio della raffigurazione antica del mostro dal triplice corpo umano²⁴. L'estensione della connotazione antropomorfa a tutta la parte superiore della fiera e l'attenuazione di sembianze e concrezioni bestiali fa di Gerione una figura potenzialmente in grado di suscitare fiducia, condizione essenziale per perpetrare l'inganno e il tradimento. In questo modo, Scaramuzza orienta il lettore a riscontrare nelle forme ibride di Gerione non tanto, secondo l'interpretazione tradizionale, una figura tripartita (uomo, fiera terrestre, serpente) che implica, fra l'altro, una parodia trinitaria, o una figura quadripartita (forma umana, bestia terrestre, serpente e scorpione) che potrebbe alludere a un rovesciamento dei simboli degli evangelisti (su cui cfr. Ledda 2019, pp. 107-108), quanto un sostanziale dualismo fra parte serpentina, con doppio aculeo all'estremità inferiore, e parte umana, con artigli alle due estremità superiori (Battistini 2016). La parodia sacra verterà allora non sul sovvertimento della Trinità o dei vangeli, ma sulla riproposizione in negativo della figura di Cristo: parodia dell'incarnazione, con sostituzione della natura diabolica alla natura divina; e parodia della resurrezione, con capovolgimento dell'ascesa al Paradiso attraverso il movimento a spirale verso il basso che allude alla conformazione dell'Inferno.

²⁴ I tratti umani di Gerione sono visibili anche nella tavola che Scaramuzza dedica all'incontro di Dante con gli usurai: in un marcato dualismo tra forma umana e forma serpentina, sullo sfondo dell'illustrazione si scorge Gerione, in attesa del poeta, appoggiato con le braccia conserte all'orlo roccioso, con la coda uncinata che guizza nel vuoto (ultime riproduzioni in Roffi 2012 e Scaramuzza 2021). La presenza della «sozza imagine di froda» sullo sfondo della tavola, all'estremo del cerchio settimo, ribadisce la funzione di congiunzione tra i peccati di frode e di violenza.

A queste parodie – che troveranno più puntuale espressione nei canti XXIV e XXV dell'*Inferno* attraverso le metamorfosi di Vanni Fucci (resurrezione; ad es. Ledda 2019, pp. 112-120) e di Agnello Brunelleschi e Cianfa Donati (incarnazione; ad es. Ciccuto 2014, pp. 98-99) – si aggiunge la parodia della crocifissione, sottesa, nella visione scaramuzziana, alle lunghe braccia aperte (forse un *unicum* nell'iconografia di Gerione), ai polsi sospesi in aria, alla testa leggermente reclinata, elementi che richiamano l'iconografia del calvario. Anche la parodia della crocifissione è del resto presente nei canti centrali di Malebolge, in particolare nella punizione di Caifa e dei sacerdoti del sinedrio, sommi ipocriti che Dante incontra nel canto XXIII (ad es. Tateo 2014, pp. 796-799). Esito straordinario del talento scaramuzziano per il ritratto dal vero, qui impiegato efficacemente per rendere realistica, quotidiana e accettabile l'immagine stessa della frode, per esprimere la più completa inversione di quel «ver c'ha faccia di menzogna» (*Inf.* XVI, v. 124) che anticipa l'ingresso in scena di Gerione, l'espressione benevola, mite e persino remissiva della fiera iscrive allora nella «faccia d'uom giusto» il volto del Figlio di Dio, il cui sacrificio è manifestazione suprema dell'azione della Giustizia divina per la salvezza degli uomini e della vittoria sulle opere dell'astuto serpente edenico²⁵. La raffigurazione di Scaramuzza induce così a riconoscere nel volto dell'uomo giusto l'espressione assoluta dell'ipocrisia della frode e insieme il sigillo visivo della sua sconfitta: Gerione presenta nel corpo l'impronta della propria condanna. Si ricordi, in proposito, che Gerione, figura liminale collocata tra mondo dei vivi e mondo dei morti (Bettini 2021, pp. 229-234), e anche per questo adatta a incarnare un rovesciamento di Cristo, è sconfitto da Ercole, figura reinterpretata in chiave cristiana come antagonista del male (Cachey 2001, pp. 79-89; sulla correlazione tra Gerione e l'iconografia dell'Anticristo si vedano Friedman 1972 e Fiorentini 2018).

Attraverso questo possibile riferimento, l'illustrazione sollecita una più attenta riflessione sui due peccati – ipocrisia e tradimento – maggiormente implicati nella morte di Cristo e sulle loro conseguenze nella realtà terrena, quotidiana: l'accentuazione dei tratti umani dà corpo figurativo all'«epifania della devianza» incarnata da Gerione – che «non è solo un traghettatore infernale ma esercita la sua azione maligna anche nel mondo dei vivi» (Battistini 2016) – e sottende da un lato la condanna dei comportamenti ipocriti e dei tradimenti, dall'altro l'esortazione alla

²⁵ Il termine 'giusto' «ha una valenza biblica, che va rilevata: è l'uomo che osserva perfettamente le leggi della giustizia di Dio, e per questo subisce persecuzioni e anche morte: di qui la gravità dell'apparenza di Gerione, che si presenta come "uom giusto"» (Bárberi Squarotti 2011, p. 114). Sulla rappresentazione del serpente edenico con volto umano si veda ad es. Fiorentini 2018, pp. 73-76. Su Gerione come inversione del «ver ch'ha faccia di menzogna» si veda tra gli altri Battistini 2016. Il realismo del volto di Gerione è funzionale anche all'avvicinamento dell'opera al lettore dell'epoca, in linea con l'«ansia di comunicazione» che caratterizza le illustrazioni di Scaramuzza e con la proposta interpretativa del poema come modello per l'Italia risorgimentale (Mavilla 2021, pp. 35 e 42). Ritratti e bozzetti di Scaramuzza sono riprodotti in Sgarbi 2003.

rettitudine morale e alla *pietas*, alla reale mitezza e alla solidarietà umana che appaiono per antitesi come segni esteriori della figura di Gerione.

Anche per questo, forse, la composizione della tavola sembra richiamare la forma di una imbarcazione, con il ventre di Gerione in luogo dello scafo, la veste bianca di Virgilio in luogo della vela protesa e gonfiata dal vento, le braccia distese come possibile alberatura: riprendendo le due similitudini nautiche a cui Dante ricorre in relazione a Gerione a inizio e fine canto (vv. 19-20 e soprattutto vv. 100-101: «Come la navicella esce di loco / in dietro in dietro, sì quindi si tolse»), la nave-Gerione si rivela nel contempo allegoria e doppio negativo della navicella-poema, della parola poetica e della sua illustrazione, entrambe ispirate, per quanto possibile, a un principio di verità espressiva ed entrambe dispiegate a beneficio dell'umanità²⁶. Lo sguardo di Dante, che si sporge a scrutare gli abissi del «post-Geryon world» (Barolini 2018) trasportato dalla creatura-poema e sostenuto da Virgilio, diviene così anche uno sguardo rivolto al di fuori della tavola, proteso verso la realtà dell'osservatore: l'illustrazione ricambia lo sguardo, scruta la realtà al di qua della superficie visuale, interroga l'osservatore e lo richiama alla virtù. Tessera autoriflessiva di un *corpus* tutto votato a farsi 'scala' verso la verità, la visione di Gerione, scaturita dalla parola, torna perciò a farsi parola, conversazione continua con il lettore-osservatore, rinviando costantemente al testo di un poema da 'cercare', indagare, commentare, con amore e studio: un poema che deve continuare a dialogare con la contemporaneità e che deve essere fonte di ispirazione per le virtù dell'Italia risorgimentale.

L'autore

Nicola Catelli è ricercatore in Letteratura italiana all'Università di Parma. Ha svolto in precedenza attività di ricerca all'Università di Verona e alla Scuola Normale Superiore di Pisa. I suoi interessi di studio riguardano in particolare la letteratura cavalleresca, la lirica del XVI e del XVII secolo, le forme dell'intertestualità e della parodia, il rapporto tra letteratura e arti visive, la letteratura contemporanea. Ha pubblicato l'edizione delle *Rime* di Pomponio Torelli (2008), e le monografie *Scherzar coi santi. Prospettive comiche sul Sacco di Roma* (2008) e *Parodiae libertas. Sulla parodia nel Cinquecento* (2011). Ha pubblicato inoltre studi su Dante, Luigi Pulci, Ludovico Ariosto, Girolamo Fontanella, Pier Paolo Pasolini, Luigi Malerba e Pier Luigi Bacchini.

e-mail: nicola.catelli@unipr.it

²⁶ Sull'interpretazione di Gerione come momento autoriflessivo del poema si vedano tra gli altri Baránski 1996, Barolini 2003, Kay 2016, Cachey 2019, pp. 82-89, Kriesel 2019, pp. 116-126, Ardissino 2021, pp. 184-187.

Riferimenti bibliografici

- Agazzi, N 1996, 'La Sala Dante della Biblioteca Palatina', in *Francesco Scaramuzza e Dante*, ed. C. Gizzi, Electa, Milano, pp. 35-46.
- Anelli, V (ed) 2009, *Erudito e polemista infaticato e infaticabile. Luciano Scarabelli tra studi umanistici e impegno civile. Atti del convegno di Piacenza, Palazzo Galli, 23-24 maggio 2008*, Tip.Le.Co., Piacenza.
- Ardissino, E 2021, 'Lettura e interpretazione del canto XVII', in *Voci sull'Inferno di Dante. Una nuova lettura della prima cantica*, eds. Z. Baránski & M. A. Terzoli, Carocci, Roma, 3 voll., pp. 377-398.
- Aversano, M 2011, 'Il canto XVII dell'Inferno', in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, ed. A. Cerbo con la collaborazione di R. Mondola, A. Žabjek & C. Di Fiore, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Napoli, t. II, pp. 659-681.
- Bacci, G 2021, 'La *Commedia*: illustrazione e grafica nel Novecento', in *La «Commedia» di Dante nello specchio delle immagini*, ed. L. Bolzoni, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 357-385.
- Baránski, Z 1996, 'Il «meraviglioso» e il «comico» ('Inferno', XVI)', in «*Sole nuovo, luce nuova*». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Scriptorium, Torino, pp. 153-182.
- Bárberi Squarotti, G 2011, 'XVII. E quella sozza immagine di froda', in *Tutto l'Inferno. Lettura integrale della prima cantica del poema dantesco*, FrancoAngeli, Milano, pp. 113-118.
- Barillari, SM 1998, 'Disordine ontologico e strategie figurali: il Gerione dantesco', *L'immagine riflessa*, n.s., vol. 7, n. 1, pp. 39-56.
- Barolini, T 2003, '*Ulisse, Gerione* e l'aeronautica della transizione narrativa', in *La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, traduzione di R. Antognini, Feltrinelli, Milano, pp. 74-109.
- Barolini, T 2018, '*Inferno 17: The Absence of Jews and the Artifex*', in *Commento Baroliniano. Digital Dante*, Columbia University Libraries, New York. Available from: <<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-17>>.
- Barucci, G 2012, '*Simile a quel che talvolta si sogna*'. *I sogni del «Purgatorio» dantesco*, Le Lettere, Firenze.
- Battaglia Ricci, L 2018, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Einaudi, Torino.
- Battistini, A 2016, 'Il «ver c'ha faccia di menzogna» (*Inf. XVII*)', in *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, il Mulino, Bologna, pp. 59-87.
- Bettini, M (ed) 2021, *Il sapere mitico. Un'antropologia del mondo antico*, Einaudi, Torino.
- Cachey, T 2001 'Dante's journey between fiction and truth: Geryon revisited', in *Dante da Firenze all'Aldilà. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000)*, ed. M. Picone, Cesati, Firenze, pp. 75-92.
- Cachey, T 2019, 'Title, Genre, Metaliterary Aspects', in *The Cambridge Companion to Dante's Commedia*, eds. Z. Baránski & S. Gilson, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 79-94.
- Capelli, G & Dall'Olio, E 1974, *Francesco Scaramuzza*, Battei, Parma.

- Carmina, C 2005, '«Ecco la fiera con la coda aguzza». La bestialità nel canto XVII dell'«Inferno»', *Dante*, vol. 2, pp. 99-111.
- Carrera, M 2012, 'La *legende Doré*', in *Divina Commedia. Le visioni di Doré, Scaramuzza e Nattini*, ed. S. Roffi, catalogo della mostra tenuta a Mamiano di Traversetolo, dal 31 marzo al 1 luglio 2012, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 52-117.
- Cherchi, P 1988, 'Geryon's Canto', *Lectura Dantis*, vol. 2, pp. 31-44.
- Ciccuto, M 2014, 'Inferno XXV', in *Lectura Dantis Bononiensis. IV*, eds. C. Galli & E. Pasquini, Bononia University Press, Bologna, pp. 93-107
- Corrado, M 2013a, 'Canto XVII. «Omai si scende per sì fatte scale». Il volo di Gerione e di Dante', in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I-XVII*, eds. E. Malato & A. Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma, pp. 526-572.
- Corrado, M 2013b, 'Il Gerione dantesco fra tradizione mitografica e illustrativa', *Rivista di studi danteschi*, vol. 13, n. 2, pp. 422-433.
- Cristaldi, S 2019, 'Metalinguaggio del comico dantesco', in *Le forme del comico, Associazione degli Italianisti. XXI Congresso Nazionale. Atti delle sessioni plenarie. Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017*, eds. S. Magherini, A. Nozzoli & G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, pp. 15-46.
- Di Francesco, P 2010, 'Gerione nei commenti figurati del Trecento', *Linguistica e Letteratura*, vol. 35, nn. 1-2, pp. 249-311.
- Doré, G 1861a, *L'Inferno di Dante Alighieri colle figure di Gustave Doré*, Paris, Hachette.
- Doré, G 1861b, *L'Enfer de Dante Alighieri avec les dessins de Gustave Doré, traduction française de Pier-Angelo Fiorentino accompagnée du text italien*, Paris, Hachette.
- Doré, G 1868, *Le Purgatoire [Le Paradis] de Dante Alighieri avec les dessins de Gustave Doré, traduction française de Pier-Angelo Fiorentino accompagnée du text italien*, Paris, Hachette.
- Ferrante, G 2020, 'Il paradosso di Gerione', *Rivista di studi danteschi*, vol. 20, n. 1, pp. 113-133.
- Fiorentini, L 2016, 'Il silenzio di Gerione (*Inferno*, XVI-XVII)', *Rivista di storia e letteratura religiosa*, vol. 52, n. 2, pp. 213-240.
- Fiorentini, L 2018, 'Dante e Gerione. Verità, falsità, poesia', *Letteratura e Arte*, vol. 16, pp. 69-84.
- Friedman, JB 1972, 'Antichrist and the Iconography of Dante's Geryon', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 35, pp. 108-122.
- Gallina, F 2020, 'Dante e la cultura medianica', *Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione/Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*, vol. 21, pp. 195-217.
- Ganda, A 2007, '«La fatica immensa che avvicina la lezione dantesca al suo originale». Luciano Scarabelli e il prestito domiciliare interbibliotecario dei codici danteschi (1864-1873)', *Archivio nisseno*, a. 1, n. 1, pp. 67-112.
- Garavelli, E 2011, 'Lusinghe e veleni nel carteggio Tommaseo-Scarabelli', *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 188, n. 623, pp. 428-444.
- Garavelli, E 2018, 'Scarabelli, Luciano', in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XCI, *ad vocem*.
- Giglio, F 2014, 'Di un mostro dantesco: Gerione (If XVII)', in *Il miglior fabbro. Studi offerti a Giovanni Polara*, eds. A. De Vivo & R. Perrelli, Hakkert, Amsterdam, pp. 307-322.

- Gizzi, C 1996, *Francesco Scaramuzza e Dante*, Electa, Milano.
- Gorni, G 2000, 'Canto XVII', in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, eds. G. Güntert & M. Picone, Cesati, Firenze, pp. 233-241.
- Kaenel, P 2005, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Droz, Genève, pp. 391-508.
- Kaenel, P 2021, 'Is not the book illustrator a translator? Dante réinventé par Gustave Doré', *L'Illustrazione*, a. 5, n. 5, pp. 51-72.
- Kay, T 2016, 'Seductive Lies, Unpalatable Truths, Alter Egos' in *Vertical Readings in Dante's "Comedy"*, eds. G. Corbett & H. Webb, Open Book Publisher, Cambridge, pp. 127-149.
- Kriesel, JC 2019, 'Allegories of the Corpus', in *The Cambridge Companion to Dante's Commedia*, eds. Z. Baránski & S. Gilson, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 110-126.
- Landolfi, M 2016, *Francesco Scaramuzza divino interprete di figurazioni dantesche, con documenti inediti*, prefazione di A. De Core, Samnicaudium, Montesarchio.
- Ledda, G 2019, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella «Commedia» di Dante*, Longo, Ravenna.
- Mangiavillano, S 2009, '«La lingua eclettica e nazionale onore e grandezza della nazione». L'opposizione di Luciano Scarabelli alla proposta manzoniana della lingua', in *Erudito e polemista infaticato e infaticabile. Luciano Scarabelli tra studi umanistici e impegno civile. Atti del convegno di Piacenza, Palazzo Galli, 23-24 maggio 2008*, ed. V. Anelli, Tip.Le.Co., Piacenza, pp. 199-208.
- Mavilla, A 2012, '«Un amore che quasi tocca il delirio». Scaramuzza e l'ispirazione dantesca', in *Divina Commedia. Le visioni di Doré, Scaramuzza e Nattini*, ed. S. Roffi, catalogo della mostra tenuta a Mamiano di Traversetolo, dal 31 marzo al 1 luglio 2012, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 118-235.
- Mavilla, A 2021, '«Nato per sentire Dante». Francesco Scaramuzza, interprete e rievocatore del poema dantesco', *L'Illustrazione*, a. 5, n. 5, pp. 29-49.
- Mercuri, R 1984, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella «Commedia» di Dante*, Bulzoni, Roma.
- Mercuri, R 2019, 'Lettura di "Inferno" XVI e XVII', *Revue des études dantesques*, vol. 3, pp. 71-90.
- Montemagno Ciseri, L 2021, *Cerbera e gli altri. I mostri nella «Divina Commedia»*, Carocci, Roma.
- Pagliani, M L 2009, 'Il bello e il vero: Luciano Scarabelli e le arti', in *Erudito e polemista infaticato e infaticabile. Luciano Scarabelli tra studi umanistici e impegno civile. Atti del convegno di Piacenza, Palazzo Galli, 23-24 maggio 2008*, ed. V. Anelli, Tip.Le.Co., Piacenza, pp. 219-253.
- Pallottino, P 2021, 'L'illustrazione dantesca fra neoclassico, romantico e modernismo', in *La «Commedia» di Dante nello specchio delle immagini*, ed. L. Bolzoni, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 317-355.
- Pasquini, L 2020, '«Pigliare occhi, per aver la mente». Dante, la Commedia e le arti figurative', Carocci, Roma.
- Pegorari, D M 2015, 'La lonza svelata. Fonti classiche, cristiane e "interne" dell'allegoria della frode', *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 132, n. 640, pp. 523-541.
- Petrocchi, G 1966-1967, *Dante Alighieri. La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, Mondadori, Milano, 4 voll.

Pinto, R 2018, 'La centralità di Malebolge nel disegno definitivo dell'Inferno', in «Luogo è in Inferno...». *Viaggio a Malebolge*, eds. G. Cappelli e M. De Blasi, UniorPress, Napoli, pp. 13-30.

Querci, E 2011, 'Il culto di Dante nell'Ottocento e le arti', in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, ed. E. Querci, Allemandi, Torino, pp. 35-52.

Roffi, S 2012 (ed), *Divina Commedia. Le visioni di Doré, Scaramuzza e Nattini. Catalogo della mostra tenuta a Mamiano di Traversetolo, dal 31 marzo al 1 luglio 2012*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Rondani, A 1874, *Scritti d'arte*, Grazioli, Parma, pp. 129-247.

Scarabelli, L 1866 (ed), *Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo Della Lana bolognese*, Tipografia regia, Bologna, 3 voll.

Scarabelli, L 1870, *Confronti critici estratti dalle lezioni del professore Luciano Scarabelli per le illustrazioni figurative date all'Inferno dantesco dagli artisti Doré e Scaramuzza*, Tipografia della Società fra gli Opera-tipografi, Parma (rist. 1874, *Confronti critici. Inferno, istituiti dal commendatore Luciano Scarabelli professore di storia e di critica artistica, alle illustrazioni figurative date alla Divina Commedia dagli artisti Doré e Scaramuzza*, Tipografia Giuseppe Tedeschi, Piacenza).

Sgarbi, V 2003, *Francesco Scaramuzza*, catalogo della mostra tenuta a Sissa, Rocca dei Terzi, 13 settembre - 16 novembre 2003, Allemandi, Torino.

Scaramuzza, F 2021, *Francesco Scaramuzza: le tavole per la «Divina Commedia»*, premessa di C. Ossola; testi di V. Sgarbi, L. Bolzoni, S. Verde, Allemandi, Torino.

Tateo F 2014, 'Canto XXIV. Al centro di Malebolge', in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno*, eds. E. Malato & A. Mazzucchi, introduzione di Enrico Malato, prefazione di Gianfranco Ravasi, Salerno Editrice, Roma, vol. 2, pp. 770-801.

Uguccioni, A 2011, 'Gli affreschi della Sala Dante di Francesco Scaramuzza nella Biblioteca Palatina di Parma', in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, ed. E. Querci, Allemandi, Torino, pp. 119-124.

Volkman, L 1898, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia per il dottore Ludovico Volkman*, edizione italiana ed. G. Locella, Olschki, Firenze-Venezia, pp. 178-179.