

Allusioni ovidiane e metamorfosi nei canti XXIV e XXV dell'*Inferno* dantesco

Abstract:

In this lecture I focus on the Ovidian reminiscences and on the characteristics of the three transformations represented in cantos XXIV and XXV of Dante Alighieri's *Inferno*. In the cantos of thieves' all three descriptions are based on Ovid's *Metamorphoses*, and besides these episodes of great importance, there are many other allusions to the poet of the *Metamorphoses*. Analyzing the canto XXV of *Hell*, traditionally regarded as "the canto of emulation," we can not forget the essential role of imitation which is at the same time the necessary basis of emulation. In the case of the three metamorphoses of the pouch of thieves, besides the importance of Ovidian imitations I emphasize the presence of the recurring element of the "sacred parody" deliberately used by the author in the cantos of the Lower Hell.

In questa lettura mi concentro sulle reminiscenze ovidiane e sulle caratteristiche delle tre metamorfosi rappresentate nei canti XXIV e XXV dell'*Inferno* di Dante Alighieri. Nel gruppo di canti dei ladri tutte e tre le metamorfosi sono basate su descrizioni ovidiane, e accanto a questi episodi di grande rilievo, si trovano numerose altre allusioni al poeta delle *Metamorphoses*. Analizzando il canto XXV dell'*Inferno*, considerato tradizionalmente come "il canto dell'emulazione", non possiamo dimenticarci del ruolo essenziale dell'imitazione ch'è allo stesso tempo anche la base necessaria dell'emulazione. Nel caso delle tre metamorfosi della bolgia dei ladri, accanto all'importanza dell'imitazione ovidiana, accentuo la presenza dell'elemento ricorrente della "parodia sacra" utilizzato deliberatamente dall'autore nei canti del basso inferno.

I. La bolgia dei ladri

La descrizione della bolgia dei ladri inizia al verso 61 del canto XXIV, dove i due viaggiatori prima dall'oscurità del fosso sentono voci inadatte a formare parole, e solo dopo si accorgono di un terribile affollamento di serpenti tra cui corrono anime nude e spaventate, annodate dalle serpi. La prima metamorfosi rappresentata viene subito dal pistoiese Vanni Fucci, guelfo nero, quindi nemico politico di Dante, che si trova in questa bolgia per il proprio furto sacrilego. Vanni viene trafitto da un serpente, e subito si accende, arde e cadendo a terra diviene interamente cenere. Quando è a terra in tale stato, la polvere si raccoglie da sola e in un attimo

ritorna ad essere lo stesso uomo di prima. Il canto XXIV si chiude con Vanni profetizzante la cacciata dei guelfi bianchi da Firenze, che comporterà l'esilio di Dante stesso. Nella prima terzina del canto XXV Vanni conclude il suo discorso con un gesto osceno contro Dio che indigna non soltanto Dante che prorompe in un'invettiva contro Pistoia, ma anche il centauro Caco, il guardiano di questo girone. Tre altri spiriti appaiono sulla scena al verso 35, e due di quelli diventano soggetti ad ulteriori metamorfosi. Al corpo di Agnello dei Brunelleschi si avvinghia un rettile di sei piedi (Cianfa Donati) e i due si mescolano in un'unica faccia ibrida che così allo stesso tempo sembra due entità e nessuna. La terza metamorfosi è provocata da un serpentello acceso e nero che trafigge l'ombelico di Buoso Donati. La ferita e la bocca del serpente emettono fumo che accompagna la nuova, duplice metamorfosi la quale deve indurre al silenzio i poeti delle metamorfosi antiche, Lucano e Ovidio. Il serpente e l'anima si trasformano uno di fronte all'altro: il serpente si muta in uomo, e l'uomo in serpente, di grado in grado, uno guardando negli occhi dell'altro. Le tre metamorfosi dei canti XXIV e XXV diventano sempre più complicate e richiedono una descrizione sempre più dettagliata: la prima occupa cinque terzine, la seconda dieci, e la terza, con una terzina conclusiva, viene descritta in venti terzine.

La chiusura della bolgia dei ladri avviene nei primi 12 versi del canto XXVI con un'invettiva contro Firenze. Le invettive contro le città in questo episodio costituiscono una cornice narrativa, e accentuano e inquadrano la tematica politica che è marcatamente presente in questi canti. La profezia di Vanni Fucci è di un nemico politico, che annuncia la sconfitta del partito di Dante e dai ladri del canto XXV quattro sono stati guelfi neri. Il tema politico viene accentuato dalle allusioni ai miti tebanici, quale città che divenne l'esempio spaventevole della lotta interna, della guerra fratricida.

II. Alcuni esempi per l'imitazione ovidiana

L'imitazione del testo classico – secondo la definizione di Michelangelo Picone (Picone, 1993: 120-121) – serve al poeta moderno per presentare un termine analogo a quello che lui vuole descrivere. L'imitazione è quindi un espediente stilistico che aiuta la descrizione dell'oggetto. L'emulazione invece instaura un dialogo polemico con quel particolare testo: non è più una questione stilistica, ma un fatto ideologico attraverso il quale il poeta moderno lancia la sua sfida allo stesso modello che sta imitando. È l'elemento della *novitas* quello che accerta la vittoria del poeta. L'emulazione nel caso di Dante annuncia la vittoria del senso più alto e più pieno raggiunto dalla poesia nuova cristiana nei confronti dei poemi classici profani.

L'emulazione suscita l'effetto della "stereofonia semantica": ci fa sentire anche l'"altra" voce, quella del poeta classico, senza la quale il poeta moderno non riuscirebbe a sortire il risultato armonico voluto.

Nel gruppo di canti dei ladri, come vedremo, tutte e tre le metamorfosi sono basate su descrizioni ovidiane, e accanto a questi episodi di grande rilievo, si trovano numerose altre allusioni al poeta delle *Metamorphoses*. Analizzando il canto XXV dell'*Inferno*, considerato tradizionalmente come "il canto dell'emulazione", non possiamo dimenticarci del ruolo essenziale dell'imitazione ch'è allo stesso tempo anche la base necessaria dell'emulazione.

La descrizione della bolgia comincia con il superamento di un antecedente classico: il deserto della Libia che è pieno dei diversi tipi di serpenti. "Più non si vanti Libia con sua rena; / ché se chelidri, iaculi e faree / produce, e cencri con anfisibena..." – dice il narratore Dante nei versi 85-87 del canto XXIV. Il deserto libiano fu il paesaggio dei guerrieri della *Farsaglia* di Lucano, ma il mito d'origine dei tanti tipi di serpenti che si trovano proprio in quel deserto africano, lo troviamo anche nel quarto libro delle *Metamorfosi*: *Quando, [Perseo] tornando vincitore, si trovò a volare sopra il deserto Libico, alcune gocce di sangue caddero dal capo della Gorgone, e il suolo le ricevette, dando vita da esse a molti tipi di serpenti.* (vv. 617-620)

Più evidente è l'influenza ovidiana nella rappresentazione dantesca di Caco che riecheggia più fortemente i versi dei *Fasti* che la descrizione virgiliana nell'*Eneide*. Caco secondo la tradizione mitografica non fu un centauro, ma le espressioni che lo designano nell'*Eneide*: *semihomo* (VIII, 194) e *semifer* (v. 267) in Ovidio e in Stazio sono attributi dei centauri (per es. *semihomines Centauri* nelle *Metamorfosi*, XII, 536). Alla raffigurazione dantesca di Caco quindi poteva contribuire una falsa interpretazione causata dall'ambiguità del lessico degli autori antichi. Due elementi della descrizione dantesca (XXV, 16-33) dimostrano che l'ispirazione evidentemente fu tratta dal primo libro dei *Fasti*.¹ Nell'*Eneide* Caco muore strangolato da Ercole, mentre nei *Fasti* Caco viene ammazzato dalla clava di Ercole. Quest'ultima versione si ripete nel canto XXV: "sotto la mazza d'Ercule, che forse / gliene diè cento, e non senti le diece" (vv. 32-33) – racconta il Virgilio dantesco. Teodelinda Barolini (1993 : 181) nota l'importanza di questa riscrittura e scelta dal punto di vista dei superamenti poetici in questo episodio: se Ovidio come poeta (almeno in questo canto) ha un ruolo maggiore del Virgilio poeta, allora l'appello al tacere indirizzato a Lucano e Ovidio può comprendere anche il superamento di Virgilio. Ma questo non può essere interpretato più ampiamente del superamento di Virgilio, scrittore delle metamorfosi.

¹ Per una comparazione dettagliata dei due episodi vedi: Paratore, 1968 : 93-94.

La descrizione ovidiana della storia di Caco ed Ercole non ha ispirato Dante soltanto nel modo di morire di Caco, ma anche il fumo erompente dalla bocca del mostro diventa una caratteristica della metamorfosi dantesca. In Ovidio: "[Caco] in opera pone / l'arte paterna, ond'egli fiamme spadendo / dalla bocca sonante a lui [cioè a Ercole] si oppone: / cui quando manda fuori, sembra l'orrendo / Tifeo spirare, e scender dalle cime / Della fornace Etnea fulmin tremendo" (vv. 571-574).² In Dante: *Elli 'l serpente e quei lui riguardava; / l'un per la piaga e l'altro per la bocca / fummavan forte, e 'l fummo si scontrava.* (Vv. 91-93)

Madison U. Sowell (1991 : 42) vede un'allusione a Ovidio nella parola in rima „naso” (v. 45) che oltre al suo significato letterale può richiamare anche il nome di Publio Ovidio Nasone; aumentando fino a tre, con questa, le denominazioni del poeta latino (accanto all'*Inf.* IV, 90, e *Inf.* XXV, 97).

Il verso “Né O si tosto mai né I si scrisse” (XXIV, 100) secondo alcuni studiosi² si collega con la storia di Io delle *Metamorfosi* ovidiane (I, 583-750). Analogie motiviche tra l'episodio ovidiano e quello dantesco rafforzano quest'idea. Io, che similmente a Salmace e Aretusa (tutte e due legate a questo canto dantesco) è una ninfa fluviale, ed essendo oggetto dell'amore di Giove, per gelosia di Giunone viene trasformata in una giovenca bianca. Nella sua nuova forma bestiale perde anche la capacità di parlare („*invece di lamenti la sua bocca emetteva muggiti il cui suono la atterriva, per quanto fosse la sua voce*”), come la voce prorompente dal fosso dei ladri è inadatta a formar parole. Io, per farsi conoscere dal padre, Inaco, ha scritto il nome nella polvere („in polvere”, v. 649.); e nel canto XXIV, quattro versi dopo l'espressione “Né O ... né I”, Vanni Fucci ritorna in se stesso dalla polvere (*la polver*). Derby Chapin nel suo saggio (1971 : 20-30) presenta quattro manoscritti di commenti medievali a Ovidio (di Giovanni del Virgilio e di Albrecht van Halberstadt), i quali designano il monogramma di Io come un'orma di uno zoccolo a unghia fessa: con una “i” disegnata dentro la “O”. La scrittura della “O” e “I” insieme quindi poteva essere un'impronta familiare ai lettori medievali di Ovidio e dei commenti a esso.

L'Erinne dai capelli serpenti, la cui descrizione si trova in *Met.* IV, 490 ssg., e alla quale troviamo un richiamo nella figura di Caco che sulle spalle porta un gran cumulo di serpenti, è mandata da Giunone per inseguire Io sofferente nella forma di giovenca. Il tormento causato dall'Erinne la persegue fino alla riva di Nilo, dove la sua preghiera disperata impietosisce Giove, il quale con la sua promessa a Giunone ottiene che Io riacquisisca le fattezze umane. Questa trasformazione dall'animale in essere umano è l'unica di questo tipo

² Baldelli, 1997 : 27, Chapin, 1971 : 19, Cioffi, 1994 : 77-100 .

nel poema ovidiano e come l'antecedente mitologico delle metamorfosi in due direzioni ha una particolare importanza per questi canti infernali. Sia il lessico che la logica degli elementi della trasformazione ovidiana hanno influenzato una parte della terza metamorfosi dantesca, dove è Francesco de' Cavalcanti che si trasforma da serpente in uomo.

III. Le tre metamorfosi descritte nei canti XXIV e XXV dell'*Inferno*

La prima metamorfosi è quella dell'incenerimento e della ricomposizione istantanea di Vanni Fucci (XXIV, 100-105) – dopo essere stato trafitto da un serpente –, che viene illustrato dal paragone dell'incenerimento e della rinascita della fenice (vv. 106-111) descritto anche da Ovidio nel libro XV delle *Metamorfosi*. I versi danteschi riprendono molti particolari dal testo ovidiano, però questo non deve essere considerato l'unica sua fonte, come ritengono alcuni studiosi (per. es.: Basile, 2004 : 25). Per capire come diventa un mito del tutto positivo una pena infernale, dobbiamo tenere presente anche una descrizione del *Libro della Scala di Maometto*. Nel paragrafo 143 del capitolo LV si legge del quarto territorio dell'aldilà islamico („Alhurba”). Questa terra è stata popolata di enormi serpenti infernali da Dio („hanc terram replevit Deus serpentibus inferni”). I denti di questi serpenti contengono veleno talmente forte che un solo dente sarebbe capace di *distruggere* e ridurre in *cenere* anche il maggiore monte del mondo („majorem montem tocius mundi cum unico solum dente ... *destrueret et reduceret in cinerem*”).³ Il lessico dantesco sembra riprendere questa descrizione: „com'el s'accese e arse, e *cener* tutto / convenne che cascando divenisse; e poi che fu a terra si *distrutto*...” (XXIV, 101-103).

Per un'interpretazione completa della pena di Vanni Fucci è necessario esaminare le enciclopedie e i bestiari medievali riguardante il mito della fenice. Già nell'*Epistola I ad Corinthios* di Clemente Romano, e nel *Fisiologo* del secolo II appare l'interpretazione che collega questo mito di origine araba con la morte e resurrezione di Cristo. Per l'età di Dante questo paragone diventa parte di una tradizione esegetica dettagliata⁴, che appare soprattutto nei bestiari medievali, per esempio nel *De bestiis et aliis rebus* di Pseudo Ugo di San Vittore (PL 177, 48-49). Questa tradizione dimostra che il paragone della fenice nel passo dantesco per l'autore e il lettore contemporaneo evocava l'allegoria cristologica. L'apparizione di una tale similitudine, che enuncia la resurrezione di Cristo e dei credenti, nel contesto infernale e

³ Maria Corti menziona questo capitolo della *Scala di Maometto* ma lo descrive inesattamente come se fosse il dannato (e non il monte) che viene distrutto e ridotto in cenere dal morso del serpente. (Corti, 2003 : 378).

⁴ Vedi, tra tanti altri esempi: Rabano Mauro: *De Universo*, PL 111, 246; per altri riferimenti e per la dettagliata storia interpretativa della fenice: Besca, 2010 e Zambon – Grossato, 2004.

nel caso del bestemmiatore pistoiese non può essere interpretata che come un *exemplum* parodistico. (Skulsky, 1981 : 120) L'incenerimento e ricomposizione istantanea che ciclicamente si ripete non è altro che un'imitazione grottesca della morte unica e rinascita eterna di Cristo e dei beati.

La seconda metamorfosi dei canti XXIV e XXV è causata dall'avvinghiarsi di un serpente (Cianfa Donati) al corpo di Agnello dei Brunelleschi e consiste nel loro confondersi sino a formare un essere ibrido con membra "che non fuor mai viste". La scena viene introdotta da una similitudine ovidiana superata "Ellera abbarbicata mai non fue / ad alber sì ..." (vv. 58-59; *Met.* IV, 365); e la metamorfosi dantesca trova il suo antecedente nella descrizione ovidiana della congiunzione dei corpi della ninfa Salmace e di Ermafrodito (*Met.*, IV, 356-379). Anche in questo episodio si può scoprire l'elemento della parodia sacra che viene rivelata (Gross, 1985 : 66) dalla stretta relazione lessicale con una terzina purgatoriale (XXXI, 124-126). L'apostrofe al lettore nei versi 46-48 del canto XXV („Se tu se' or, lettore, a creder lento / ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia, / ché io che 'l vidi, a pena il mi consento.") viene ripetuta in una sua variante in questa terzina del *Purgatorio*: „Pensa, lettor, s'io mi maravigliava, / quando vedea la cosa in sé star queta, / e ne l'idolo suo si trasmutava". La terzina descrive il grifone che negli occhi smeraldini di Beatrice cambia aspetto, mostrando ora l'una, ora l'altra sua natura. Il grifone, essendo un essere a due nature (di leone e di aquila), nei canti del Paradiso terrestre simboleggia e definisce la doppia natura di Cristo "ch'è sola una persona in due nature" (*Pg.*, XXXI, 81). La stretta relazione lessicale è evidente e richiede di essere interpretata: la duplicità della natura di Cristo – che nello stesso tempo e in una figura è due, divino e umano – diventa terribile parodia e duplice negazione nella mostruosa unione infernale di Cianfa e Agnel: "Vedi che già non se' né due né uno" (69); "due e nessun l'immagine perversa / pare" (vv. 77-78).

Nei versi 97-98 del canto XXV Dante menziona gli episodi ovidiani di Aretusa (*Met.*, V, 572-641) e di Cadmo (*Met.*, IV, 571-603). Mentre la trasformazione di Aretusa in sorgente sembra essere rammentata solo per costruire la rima, quella di Cadmo è stata una fonte importante per la descrizione della metamorfosi del Buoso dantesco. La terza metamorfosi è la più complessa tra quelle di questi canti ed è descritta più dettagliatamente delle prime due, tanto che la sua importanza e novità poetica viene annunciata dalle terzine ben note che iniziano con "Taccia Lucano...". Questa metamorfosi contiene due trasformazioni che avvengono simultaneamente, ma vanno in direzioni opposte: quella dell'uomo che diventa

serpente e quella del serpente che diventa uomo. I dannati durante le metamorfosi si guardano e vedono l'altro come la propria antitesi: i cambiamenti dell'altro mostrano come in uno specchio il contrario della propria trasmutazione. In tutti e due i casi è innegabile l'influsso ovidiano: mentre Buoso trova l'antecedente nella figura di Cadmo, la descrizione della metamorfosi di Guercio de' Cavalcanti può avere una fonte in quella di Io. Dal corpo di Io, ritrasformandosi da giovenca in ninfa, "scivolano via le setole" (*Met.* I, 739), dal corpo di Guercio il fumo che accompagna le metamorfosi "il [pel] dipela" (v. 120). Il muso di Io si ritrae (v. 741), e Guercio "il [muso] trasse ver' le tempie" (v. 124). A Io ritornano le spalle e le mani di un tempo (v. 741), e Guercio "volse le novelle spalle" (v. 139) a Buoso. Ma mentre Io timidamente riprova a formulare le parole umane (I, 745-746), Guercio dicendo la prima frase dopo la trasformazione, "parlando sputa" (v. 138). L'episodio di Io è antecedente e contrappunto positivo, in quanto la fanciulla ottiene con la sua preghiera di riprendere la sua forma originale e in modo definitivo, mentre la metamorfosi dei ladri è solo temporanea, solo un passaggio nelle loro sofferenze.

L'espressione „trasmutar” appare due volte nel canto XXV, e tutte e due le volte si riferisce alla terza metamorfosi: nei versi 100-101 (“due nature mai a fronte a fronte non trasmutò sì”) e nei versi 142-143 (“Così vid’ io la settima zavorra mutare e trasmutare”). La terzina purgatoriale sopra citata (XXXI, 124-126) ripete anche questo verbo (“ne l’idolo suo *si trasmutava*”), ma già con un significato totalmente diverso: questa metamorfosi sembra muoversi già verso il *trasumanar* del canto I del *Paradiso*. Si deve notare la relazione antitetica e parodistica che si instaura tra il *trasmutar* infernale e quello purgatoriale. La trasformazione che si rispecchia negli occhi di Beatrice è un mistero divino che prefigura la trasumanazione, divinizzazione del protagonista; mentre il *trasmutar* infernale significa la perdita dell’aspetto umano, e l’abbruttimento. La terza metamorfosi è un’antitesi parodistica anche della trasformazione dell’anima che rispecchiando la gloria divina diviene sempre più simile a Dio: come viene dichiarata nella *II Lettera ai Corinzi* (Skulsky 1981 : 120) “E noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l’azione dello Spirito del Signore.” (2 Cor 3.18)

Eszter Draskóczy
Szegedi Tudományegyetem
eszter.draskoczy@gmail.com

Bibliografia

- Baldassarro Lawrence, «Metamorphosis and Redemption in *Inferno* XXIV», *Dante Studies*, XCIX, 1981, 89-112.
- Baldelli Ignazio, «Le "fiche" di Vanni Fucci», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 114, CLXXIV (1997), 565, 1-38.
- Barolini, Teodolinda, *Il miglior fabbro: Dante e i poeti della Commedia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, 179-181.
- Barolini Teodolinda, Stile e narrativa nel basso Inferno dantesco, in: *La Commedia senza Dio: Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Feltrinelli, Milano, 2003, 110-141.
- Basile Bruno, (a cura di), *La fenice: da Claudiano a Tasso*, Carocci, Roma, 2004.
- Besca Marianna Martina, «La fenice infernale: una nota sul bestiario cristiano e parodia sacra nella bolgia dei ladri (*Inf.* xxiv, 97-111)», *L'Alighieri*, 35 (2010), 133-152.
- Camerino Giuseppe Antonio, «"Se fior la penna abborra". *Inferno* XXV e le invenzioni del mutare e trasmutare», *Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*, X (2009), pp. 75-98.
- Chapin Derby, «Io and the Negative Apotheosis of Vanni Fucci», *Dante Studies* LXXXIX, (1971).
- Cioffi Caron Ann, «The anxieties of Ovidian influence: theft in *Inferno* XXIV and XXV», *Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society*, CXIII (1994), 77-100.
- Clemente Romano, Epistola I ad Corinthios, in *Bibliotheca Sanctorum Patrum [...]*, curante Iosepho Vizzini. «Series Prima Patres Apostolici», vol. I, *Doctrina Duodecim Apostolarum*, tip. Forzani, Roma, 1901, cap. xxiv-xxv-xxvi.
- Corti Maria, La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico, in *Scritti su Cavalcanti e Dante: La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Einaudi, Torino, 2003, 365-379.
- Floriani P., «"Mutare" e "trasmutare": alcune osservazioni sul canto XXV dell'*Inferno*», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 89, CXLIX (1972), 466-467, 324-332.
- Gross Kenneth, «Infernal metamorphoses: an interpretation of Dante's "counterpass"», *Modern Language Notes*, 100 (1985), 1, 42-69.
- Guthmüller Bodo, Canto XXV, in Georges Güntert e Michelangelo Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis*, 1: *Inferno*, F. Cesati, Firenze, 2000, 345-357.
- Guthmüller Bodo, *'Transformatio moralis' e 'transformatio supernaturalis' nella 'Commedia' di Dante*, Milano, Vita e pensiero, 2001, 61-77.
- Il libro della scala di Maometto*, traduzione di Rossi Testa Roberto; note al testo e postfazione di Saccone Carlo, SE, Milano, 1997.
- Ledda Giuseppe, *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Longo, Ravenna, 2002, 70-75.
- Lucchesi Valerio, «Giustizia divina e linguaggio umano metafore e polisemie del contrappasso dantesco», *Studi Danteschi*, LXIII (1991), pp. 53-126.
- Morini L. (a cura di), *Bestiari Medievali*, Torino, Einaudi, 1996.
- Momigliano Attilio, Il significato e le fonti del canto XXV dell'*Inferno*, in Getto G. (a cura di), *Lecture dantesche*, vol. I, Firenze, 1961.
- Muresu Gabriele, *I ladri di Malebolge. Saggi di semantica dantesca*, Roma, Bulzoni, 1990, 9-50.
- Ovidio Nasone Publius, *Le metamorfosi*, BUR, trad. di G. Faranda Villa, note di R. Corti, Milano 2001.
- Padoan Giorgio, Caco, in *Enciclopedia Dantesca*, Bosco Umberto (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1984, vol. I, 741-742.
- Paratore Ettore, Ovidio e Dante, in *Nuovi saggi danteschi*, Roma, Angelo Signorelli Editore, 1973, 92-100.

- Paratore Ettore, *Il canto XXV dell'Inferno*, in *Tradizione e struttura in Dante*, Sansoni, Firenze, 1968, 250-280.
- Picone Michelangelo, L'Ovidio di Dante, in Iannucci Amilcare A. (a cura di), *Dante e la „bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica*, Longo Editore, Ravenna, 1993, 107-144.
- Rossini Antonio, *Dante and Ovid: A Comparative Study of Narrative Techniques*, University of Toronto, 2000.
- Skulsky Harold, Thieves and Suicides in the "Inferno": Metamorphosis as the State of Sin, in *Metamorphosis. The Mind in Exile*, Harvard University Press, Cambridge, 1981, 114-128.
- Sowell Madison U., Dante's nose and Publius Ovidius Naso: a gloss on "Inferno" 25.45, in *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*, Medieval Renaissance Text Society, Binghamton, 1991, 35-49.
- Tomassini Adele, *Il mito di Cadmo da Ovidio a Dante: serpenti e metamorfosi nella bolgia dei ladri*, tesi di laurea, Università di Bologna, 2004.
- Zambon Francesco, *L'alfabeto simbolico degli animali: i bestiari del medioevo*, Luni, Milano, 2001.
- Zambon Francesco – Grossato A., *Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, Marsilio, Venezia, 2004.