Strutture antitetiche e metamorfosi nel canto XIII dell'*Inferno*

Megjelent: *Strutture antitetiche e metamorfosi nel canto XIII dell'*Inferno, Dante Füzetek VII, 2012, 55-76.
http://jooweb.org.hu/dantisztika/publishing/7.pdf

All'inizio del canto XIII Dante e Virgilio entrano in un bosco che nella sua contrapposizione ai boschi mondani si richiama alla "selva oscura" del I canto: gli alberi di questo bosco sono "di color fosco", con rami "nodosi e 'nvolti" in cui non crescono frutti ma punte spinose e velenose. Dante, su invito di Virgilio, strappa un ramicello di un albero; dal ramo esce sangue, e il tronco reagisce rimproverando Dante per la sua crudeltà: „Uomini fummo, e or siam fatti sterpi" – dice la pianta con voce che esce insieme al sangue attraverso la ferita del ramo. Qui, a prima vista, sembra molto forte l'influenza dell'antecedente virgiliano dell'episodio, ma, analizzando l'intero canto, è possibile notare come esso sia cosparso di molteplici richiami a Ovidio. Nella seconda parte di questo saggio mi occuperò delle allusioni ovidiane disseminate nel canto dei suicidi prestando una particolare attenzione alle differenze tra le metamorfosi ovidiane e quelle dantesche. La prima parte sarà invece dedicata alle stutture antitetiche che costituiscono lo strumento retorico dominante in questo canto noto proprio per la sua retoricità.

I. Retorica e dolore: le strutture antitetiche

I.1. Il canto XIII ha una notevole popolarità critica, e tra i più di cento letture e saggi[1] a esso dedicati, è possibile trovare non pochi contributi che si occupano anche dell'aspetto linguistico-retorico del canto. Per menzionarne solo alcuni eccellenti: Leo Spitzer[2] scrive per primo sul linguaggio ibrido – si deve notare subito che in questo canto uno dei motivi conduttori è l'ibridismo, la natura doppia: dal centauro Nesso, attraverso le arpie e Minosse[3], fino agli uomini-piante. Accanto a Spitzer, János Kelemen[4] si concentra sulle caratteristiche della genesi del linguaggio, scoprendo un paralellismo nel carattere di contrappasso che la produzione del linguaggio ha nel caso di Ulisse e in quello degli uomini-piante. Gabriele Muresu nel suo saggio intitolato *La selva dei disperati*[5] analizza le espressioni linguistiche

[1] Fonte: www.danteonline.it (Bibliografia)
[2] SPITZER, Leo, *Il canto XIII dell'Inferno*, 1965, pp. 223-248.
[3] Vedi la sua descrizione in: *Inf.*, V, 4-12.
[4] KELEMEN, János, *A nyelvi moralitás: a nyelvi contrappasso* ("***Moralità linguistica: il contrappasso linguistico***") in: *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók (*"***Dante filosofo. Spedizioni estetiche e linguistiche***")*, 2002, pp. 122-127.
[5] ("Inf." XIII), in: *Rassegna della letteratura italiana*, 99 (1985), pp. 5-45.

che caratterizzano l'atmosfera del canto in generale, e in particolare quella della selva; John C. Barnes[6] si occupa a sua volta sopratutto delle differenze fra il modo di esprimersi di Virgilio e quello di Pier della Vigna. Ettore Paratore[7] e Ignazio Baldelli[8], polemizzando con le tesi di Spitzer, mettono in rilievo i mezzi retorici utilizzati da Pier della Vigna e che danno forma alla sua personalità. Sulla scia di Parodi e Pietro Mazzamuto[9], in base a ricerche sull'epistolario di Piero, sono poi maturati i saggi di William A. Stephany[10] e Claudia Villa[11].

Gli autori di questi articoli distinguono dunque più aspetti del linguaggio e del modo di parlare nel canto. Tenendo in vista l'intero canto, ci si accorge della coloritura particolare causata in parte dall'uso delle parole onomatopeiche: il lessico dei primi trenta versi con i suoi "nessi consonantici nodosi e stridenti"[12] (per es. *bosco / fosco; bronchi / tronchi; stecchi con tosco; aspri sterpi*) esprime perfettamente lo spavento provocato dal paesaggio.

La peculiarità linguistica, atmosferica e iconica di questo canto si mostra anche sul livello lessicale: troviamo una gamma talmente vasta di espressioni di disperazione, dolore e infelicità, che non può essere superata da nessun altro canto dell'*Inferno*. Gabriele Muresu conta dodici verbi relativi all'espressione o alla causa del dolore (per es. *gemere* (v. 41), *piangere* (v. 131), *dilacerare* (v. 128)); otto nomi di significato luttuoso (per es. *dolore* (v. 102), *guai* (v. 22), *morte* (vv. 66 e 118)); e dieci aggettivi cupi (per es. *tristo* (vv. 12, 69, 142, 145), *mesto* (v. 106), *fosche* (v. 4)).[13] Sono oscuri, "nodosi e 'nvolti", coperti da "stecchi con tòsco" non soltanto gli alberi del secondo girone del settimo cerchio ma anche le parole che li descrivono, e le radici mentali di tutto ciò: i pensieri nell'anima dei suicidi, protagonisti afflitti di questo canto. Questo orrendo ambiente naturale dipinto con un lessico esclusivamente cupo, vuol essere nel suo complesso segno della disperazione dei suicidi, secondo quanto avvertiva Pietro di Dante sulla scorta di un passo di San Bernardo: "homo absque gratia ut desperans est velut arbor silvestris, ferens fructus quibus porci infernales (ut Harpiae hic) pascuntur".[14]

---

[6] *Inferno XIII*, in*: Dante soundings*, 1981, pp. 28-58.
[7] *Analisi retorica del canto di Pier delle Vigne*, 1968, pp. 178-220.
[8] *Il canto XIII dell'"Inferno"*, 1970, pp. 33-45.
[9] *L'epistolario di Pier della Vigna e l'opera di Dante*, 1967, pp. 201-25.
[10] *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'"Elogio di Federico II e "Inferno XIII",* 1989, pp. 37-62.
[11] *Canto XIII*, 2000, pp. 183-191.
[12] ANGELINI, Cesare, *Canto XIII*, 1971, p. 430.
[13] *La selva dei disperati*, 1985, pp. 8-9. Un'altra analisi basata al lessico denotante orrore e lutto del canto si trova nel saggio di Ettore Paratore che conta 117 termini dedicati a costituire e sottolineare questa coloritura speciale (pp. 198-200).
[14] Pietro Alighieri (1340-42), commento ai versi 1-9. Cita anche: ANGIOLILLO, 1996, 102.

Mettendo a fuoco le figure parlanti del canto vediamo come lo stile caratteristico del loro parlare dà forma alle loro personalità. Il modo di esprimersi di Pier della Vigna è una delle prove della sua identità: la struttura considerata delle epistole e l'arco delle perifrasi ornate si riflettono nel primo monologo di Pier della Vigna nel cui lessico si mischiano poi i termini tecnici della caccia che fu attività gradita al suo signore, Federico II.[15] Il linguaggio tipico di Piero a cui si accostano lo stile denso di figure retoriche in tutto il canto e l'eloquenza del suicida fiorentino, l'ultimo personaggio che appare nel canto, sono in relazione antitetica con le disadorne spiegazioni virgiliane e con il tacere tremante del Dante viaggiatore. Inoltre, questo stile retorico costituisce un contrasto con la produzione del linguaggio da parte degli ibridi uomini-piante.[16] Il parlare dei suicidi si connette al dolore: le piante sono capaci di parlare solo attraverso le loro ferite – quindi Dante non deve cogliere ramicello dal cespuglio soltanto per dare possibilità a Virgilio di dimostrare che l'*Eneide* non sia una *mera favola*[17], ma il suo atto ha anche una precisa funzione concreta. Il carattere di contrappasso di questa dolorosa produzione del linguaggio viene messo in particolare evidenza da Spitzer nel saggio intitolato *Moralità linguistica: il contrappasso linguistico*: "si esprime una concezione ragionata nella pena dei suicidi, siccome gettando la vita, si nega in sé l'essenza umana. Dall'essenza umana è inscindibile la capacità di parlare (possiamo ricordarci: "solo all'uomo è data la capacità di parlare")."[18] Nella sua interpretazione Spitzer sottolinea il carattere ibrido della lingua dei suicidi (metà umana, metà vegetale).[19]

Ma queste pur notevoli differenze e la varietà stilistica tra gli interlocutori non spezzano l'unità del canto, perché sia le descrizioni che i discorsi vengono tenuti insieme da un doppio sistema interno che da una parte consta di una rete logica di antitesi e paralellismi (questo costituisce la struttura del canto), dall'altra è costituito da una rete tematica di allusioni classiche e immagini ripetute (come per es. quelle della caccia o della natura ibrida).

I.2. Le strutture antitetiche

Una parte delle interpretazioni del canto XIII accentua le contrapposizioni presenti nel canto: Giorgio Petrocchi[20] nota la bipolarità caratteristica ch'è frutto di un attento lavoro retorico-

---

[15] Il trattato sulla caccia col falcone di Federico è il *De arte venandi cum avibus* a cui si trovano contributi interessanti nella monografia *Il volo della mente: falconeria e sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico 2., Dante* di Daniela Boccassini.

[16] SPITZER, *Il canto XIII dell'Inferno*, 1965, pp. 223-248.

[17] Così viene interpretato questo atto di Dante da D'OVIDIO (1932, pp. 215, 217) e da BIOW (1991, pp. 45-61) nel suo saggio intitolato *From Ignorance to Knowledge: The Marvelous in „Inferno" 13*.

[18] KELEMEN, 2002, pp. 125-126.

[19] SPITZER, 1965, pp. 229-230.

[20] *Canto XIII*, 1986, pp. 231-242.

stilistico. Angelo Jacomuzzi[21] dichiara che l'antitesi è il principio fondamentale nella strutturazione del discorso, e che tra le figure retoriche è quella che appare con maggior frequenza nel canto. Altri studiosi sottolineano invece l'importanza della negazione: secondo Georges Güntert l'ibridismo nel canto non è basato su una mescolanza ordinaria di due nature, ma è caratterizzato da una negatività reciproca:[22] gli uomini-piante devono esistere senza la parola umana (sostituita da un doloroso linguaggio arboreo), senza la capacità di muoversi che è propria di ogni essere animato eccetto quelli vegetali, ma essi non sono dotati neanche dall'unico vantaggio della vita vegetale, quello di essere insensibili al dolore. Luigi Scorrano nel suo saggio intitolato *"Inferno" XIII: un orizzonte di negazione* cerca di dimostrare come nel canto la retorica della negazione prevale anche sopra le strutture antitetiche. Secondo Scorrano nei versi 4-6 il primo emistichio, aperto dalla negazione, aggetta fortemente sull'altra metà della struttura versale, in parte debilitando la vigoria dell'avversativa. Inoltre, secondo lo studioso, le forme verbali in costruzione negativa, che dominano il canto (vedi nei versi: 23, 36, 49, 56, 65, 74, 80, 84), contribuiscono a rafforzare questo "orizzonte della negazione".[23] John C. Barnes è d'accordo con Scorrano che "non" è la parola chiave di tutto il canto[24]; infatti "non" in posizione iniziale di canto si ha unicamente nell'*Inferno,* e qui anzi tale negazione si ripete tre volte all'inizio delle prime tre terzine del canto. Nell'analogia tra peccato e pena (quelli che respingono da sè stessi la vita, all'aldilà sono costretti di esistere in un'impotente forma vegetale, e non gli sarà ridata la forma umana neanche nel giorno del Giudizio Universale) – che è una soluzione caratteristica di Dante –, funziona con certezza e con convinzione il principio della negazione. Secondo l'interpretazione di Scorrano la negazione della vita di Piero è ciò che implica la retorica della negazione. Ma dobbiamo notare che nel canto si trovano diversi tipi di negazione, i quali forse non sono perfettamente paragonabili tra loro. La negazione della vita in questo contesto non è altro che il rifiuto dell'unica possibilità data, mentre la base delle negazioni della seconda terzina è indiscutibilmente un'antitesi: l'essenza della contrapposizione non è il rifiuto del bosco verde e vivo, ma la descrizione di una selva fosca e velenosa. Le negazioni in questa parte della descrizione producono l'impressione di essere di fronte soltanto a una parodia di un bosco verde e reale; mentre al posto della mera parodia troviamo un paesaggio esistente e ricco di significati che non vengono più conosciuti attraverso negazioni. Leo Spitzer nota che l'atmosfera morale-stilistica del canto è caratterizzata dalla tortura, dalla scissione, dallo

[21] *Il palinsesto della retorica*, 1972, pp. 53-54.
[22] *Mito e poesia*, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997, 42.
[23] 2001, p. 11.
[24] *Inferno XIII*, 1981, p. 30.

sdoppiamento, in una parola, dalla disarmonia.[25] Ed esiste un mezzo retorico più adatto dell'antitesi a rappresentare questa scissione?

La (già menzionata) seconda terzina del canto – che rappresenta la particolare atmosfera e stile del tredicesimo –, è composta di tre antitesi, le quali contrappongono la piacevolezza del paesaggio realistico all'orrore che pervade il paesaggio simbolico. Il risalto dato all'anafora e la descrizione della selva fosca con ogni probabilità derivano dall'*Hercules furens* di Seneca: „Horrent opaca fronde nigrantes comae /... Non prata viridi laeta facie germinant, / Nec adulta lenti fluctuat zephyro seges; / Nec ulla ramos sylva pomiferos habet".[26] Le tre opposizioni, la triplice ripetizione del "non" iniziale e del connettivo "ma" da un lato rendono monotona la costruzione delle frasi, ma dall'altro contribuiscono a creare un'intensificazione che culmina nella terza opposizione, meno esposta delle altre, in cui vengono messe in contrapposizione le spine velenose con la dolcezza dei frutti. Nei versi 8-9 sono le "fiere *selvagge*" e i „luoghi *cólti*" a costituire un contrasto. Le contrapposizioni successive (nei versi 20-21 tra l'autenticità dell'esperienza e l'incredibilità delle storie lette e nei versi 22-23 tra le due esperienze sensoriali: "Io *sentia* d'ogne parte trarre guai / e *non vedea* persona che 'l facesse;") servono di transizione dalla descrizione mitica al doloroso monologo di Piero. L'antitesi efficacissima fra la piccolezza dell'atto di Dante ("Allor porsi la mano un poco avante / e colsi un ramicel da un gran pruno)[27] e la terribilità dell'effetto ("e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?». // Da che fatto fu poi di sangue bruno)[28] viene notata da alcuni studiosi.[29] Piero nei suoi primi gridi di dolore identifica così sé stesso e i suoi compagni di pena: Uomini fummo, e or siam fatti sterpi (v. 37) – mettendo in contrasto il loro stato naturale di prima con il degradato stato di adesso. Nella spiegazione di Virgilio (vv. 46-51) ritorna il tema dei versi 22-23, costituendo un'antitesi tra la possibile, ma mancata, credibilità della storia di Polidoro da parte di Dante ("S'elli avesse potuto *creder* prima ... ciò c'ha veduto pur con la mia rima") e la *cosa incredibile*. La prima terzina (vv. 55-57) del discorso di Piero è pervasa dalla gentilezza raffinata e formulata con lo stile elevato che furono proprii del letterato Pier della Vigna. Questo linguaggio ricercato sta in posizione nettamente antitetica rispetto ai suoi gridi di dolore registrati poco prima nel testo. Nella sua auto-presentazione[30] (in realtà è una perifrasi) si può osservare una figura etymologica antitetica (*serrando e diserrando*); e un

[25] SPITZER, 1965, pp. 232 e 235.
[26] Vv. 689-700. Ed.: Charles Beck, Boston, James Munroe and Co., 1845, p. 32.
[27] Vv. 31-32. Vedi la differenza tra l'incertezza dell'atto dantesco e il modo violento con cui Enea strappa ben tre volte dal cespuglio di mirto di Polidoro (III, vv. 27-40).
[28] Vv. 33-34.
[29] Per. es.: ANGELINI, 1971, p. 434 ; Antonio Cesari.
[30] Vv. 58-63.

contrasto doloroso[31] tra l'aggettivo posto in rilievo sintattico e metrico, a chiusura di verso („sì *soavi*") e il mutamento tragico che seguirà. Comincia qua la divisione ("dal secreto suo quasi ogn' uom tolsi") tra Piero e gli altri uomini di corte che condusse all'invidia verso di lui e, attraverso l'invidia, alla sua caduta. La parola *fede* ritorna tre volte (vv. 21, 62 e 74) nell'episodo, rafforzando così la sua importanza nell'interpretazione dantesca, la cui sostanza non è altro che il contrasto ingiusto tra le azioni e le conseguenze: "fede portai al glorïoso offizio, / tanto ch'i' ne perde' li sonni e ' polsi". L'antitesi acuta e grave tra la fede di Piero e il suo risultato del tutto negativo, la perdita delle notti tranquille e infine della vita stessa, costituisce il nucleo della tragedia di Piero. Dal verso 64 inizia la descrizione perifrastica dell'invidia personificata, che viene nominata soltanto nel verso 78 (*retardatio nominis*). Le più ricche di artifici retorici sono le due terzine dei versi 67-72: l'impiego di tali mezzi sottolinea che la tragedia di Piero giunge qui al suo culmine. Nei versi 67-68 la triplice ripetizione del verbo "infiammare" („*infiammò* contra me li animi tutti; / e li *'nfiammati infiammar* sì Augusto") e il netto contrasto tra Piero e gli "animi tutti" costituiscono il *crescendo* delle peripezie di Piero che trova l'apice nella duplice antitesi del verso 69: „*lieti onor* tornaro in *tristi lutti*", in cui i due nomi e i due aggettivi, sia separatamente sia nei rispettivi sintagmi, stanno in contrapposizione tra loro. La narrazione dell'ultima decisione di Piero (vv. 70-72) si compone di una catena di quattro antitesi di cui le più forti sono quelle sottolineate da giochi di parola: „per *disdegnoso* gusto, ... fuggir *disdegno*"; *ingiusto* fece me contra me *giusto*. Nell'espressione "*me contra me*"[32] un'unità (*me*) paradossalmente contrasta con sé stessa, mentre il gerundio *credendo* – il verbo *credere* viene ripetuto otto volte nel canto[33] – accentua la tragica illusione del gesto. Il credere di Piero sta in contrapposizione con la realtà della giustizia divina e rievoca i passi XVII, XIX, XXII e XXIII della *De Civitate Dei* di Agostino che trattano "la morte volontaria per il timore del disonore" che rende il suicida "tanto più colpevole quando si uccise, quanto più fu incolpevole nella vicenda per la quale ritenne di doversi uccidere". Natalino Sapegno nel suo commento[34] sottolinea l'artificiosità della costruzione del primo racconto di Piero, che richiede un notevole sforzo di comprensione da parte dei viaggiatori e dei lettori. La comprensione deve necessariamente precedere il giudizio degli ambigui processi mentali che portano al suicidio. Il secondo discorso di Piero (vv. 93-108), invece, è già privo di artifici retorici; la spiegazione è chiara e

[31] CHIAVACCI LEONARDI, p. 232.
[32] L'affermazione di Piero è contraria al concetto tomistico secondo cui il suicidio non è contro la persona che lo commette, ma contro Dio e lo stato: il suicidia "iniuriam quidem facit non sibi, sed civitate et Deo". (*Summa Theologiae*, II, II, 59, 3, 2).
[33] Tre volte nel verso 25, poi nei versi 46, 71, 81 e110. JACOMUZZI, 1972, p. 65.
[34] SAPEGNO, 1985, pp. 147-148.

tendente a una immediata comprensibilità. In questo brano troviamo due distinte antitesi che indicano le differenze tra la sorte nell'aldilà dei suicidi e quella delle altre anime. I versi 97-98, che spiegano che le anime dei suicidi non hanno un luogo prestabilito in questo girone, ma vengono gettate casualmente nella selva, mettono in contrasto i negatori della vita con le altre anime giudicate da Minosse, in quanto negli altri cerchi e gironi i peccatori sono variamente divisi e raggruppati secondo il loro peccato. Francesco da Buti spiega così questa soluzione dantesca: „la desperazione non à gradi: imperò che in pari grado è ognuno che si dispera".[35] Nel verso 104 si amplia lo spettro dell'opposizione: nel giorno del giudizio tutte le anime riprenderanno i loro corpi (*Joel* 3,2); eccetto i suicidi che non li riavranno, in nome della giustizia, in quanto essi hanno distrutto l'unità organica fra l'anima e il corpo.

Nella rappresentazione degli scialacquatori, altri peccatori del canto, domina più il nesso logico dell'analogia che quello dell'antitesi. Parallelamente alla prima illusione dei sensi nei versi 22-23, si sente un contrasto tra l'avvenimento previsto e quello che verifica nei versi 109-118: davanti a Dante, che sente i rumori di una caccia, si svolge una scena contraria al consueto, dato che al posto del cinghiale fuggono due anime graffiate. Tra i due gruppi di peccatori si nota l'analogia (sono distruttori della vita e delle proprie cose), mentre tra le loro pene si genera un rapporto antitetico: i suicidi sono diventati muti e immobili a causa della loro trasformazione in cespuglio, invece gli scialacquatori – nudi, perché si sono spogliati dai beni temporali[36] –, fuggono gridando fortemente davanti alle nere cagne infernali.

II. La pianta sanguinante del canto XIII: l'antecedente virgiliano, le metamorfosi mitiche di Ovidio e quella etica di Dante

I. 1. La fonte virgiliana dell'episodio si trova nel terzo libro (vv. 22-68) dell'*Eneide*, a cui peraltro lo stesso Dante accenna nel verso 48 del canto. La struttura e la situazione di base della storia dantesca e di quella virgiliana sono fondamentalmente conformi, e la somiglianza tra le scene si mostra tanto nell'atteggiamento degli autori quanto nel comportamento degli eroi: nella pietà verso il miserabile stato umano espresso dal grido proveniente dalla terra/dal tronco, e nell'orrore che viene provato sia dall'eroe virgiliano (vv. 29-30, 39) sia da quello dantesco (vv. 44-45) e da cui scaturisce il sentimento di pietà. La differenza più notevole tra le due scene concerne l'elemento della metamorfosi: il mirto cresce sopra il corpo di Polidoro (le parole che quest'ultimo rivolge a Enea indubbiamente escono dal terreno, dal profondo di

[35] Nel suo commento ai versi 91-108.
[36] Jacopo Alighieri (1322), nel commento ai versi 115-117.

un tumulo[37]; mentre le anime dei suicidi vivono all'interno di una pianta – secondo la legge del contrappasso il loro corpo umano è stato sostituito da un corpo vegetale e le loro membra sono diventate foglie, sensibili al dolore, ma incapaci di muoversi. Nel caso dell'antecedente virgiliano non si tratta dello stesso tipo di metamorfosi „diretta" (da uomo in pianta) che troviamo in Ovidio, e neppure di quella „indiretta", dantesca, che sta a indicare una diversa modalità di imprigionamento dell'anima. Ma anche se non è il corpo di Polidoro a trasformarsi in mirto, siamo comunque di fronte a una metamorfosi: da un lato perché i dardi che hanno trafitto il suo corpo, radicandosi nel terreno, danno origine a un cespuglio di corniola e di mirto;[38] dall'altro lato perché la pianta, avendo vicino l'anima, che è l'essenza dell'umanità, diventa simile al corpo umano, e ciò si rende evidente nel sangue che ne esce fuori e nella sensazione del dolore.

L'altra importante differenza tra l'antecedente virgiliano e la riscrittura di Dante è il motivo della punizione. Mentre Polidoro ha sofferto una morte violenta e la sua sopravvivenza in forma di pianta terrena non è il risultato dei suoi atti precedenti, la nuova esistenza dei suicidi danteschi viene invece determinata in ogni particolare dalla pena, che è la conseguenza dell'atto commesso. Il cespo di Polidoro non è prigione dell'anima, ma una sorta di lapide del giovane ingiustamente ucciso. Non trovo convincente l'opinione di Giovanni Fallani[39] (e di altri), secondo i quali il giovane troiano riceverebbe in questa trasformazione "un compenso alle sue pene, per volere degli dèi", perché la conclusione dell'episodio virgiliano consisterà nella descrizione della cerimonia di sepoltura di Polidoro (vv. 62-68), nella quale viene sepolta anche l'anima (vv. 67-68), per poter riposare finalmente in pace. Dunque la sua metamorfosi ha più il significato di un aiuto temporaneo ricevuto dagli Dei che non quello di una vera ricompensa.

I.2. Nella descrizione della metamorfosi del canto XIII – come indica D'Ovidio[40] –, Dante si è ispirato non soltanto a Virgilio ma anche all'autore delle *Metamorfosi*. In Ovidio troviamo numerosi esempi di trasformazioni in piante (dalla storia di Dafne fino a quella di Filemone e Bauci)[41], ma soltanto in tre casi si tratta di piante sanguinanti. Nel caso delle Eliadi piangenti il fratello Fetonte si tratta di una metamorfosi non ancora completata ed è per questa ragione

[37] *Eneide*, III, 39-40: „gemitus lacrimabilis imo / auditur tumulo".
[38] III, vv. 45-46: "Hic confixum ferrea texit / telorum seges et iaculis increvit acutis". ('una ferrea selva di dardi / qui mi trafisse e tutto il mio corpo ha coperto, / ed alta in rami pungenti è cresciuta').
[39] Commento al verso 37.
[40] *Canto di Pier della Vigna.*
[41] Vedi: *Ivi*, pp. 127-130, HARSÁNYI, *Növénnyéváltozások Ovidius "Metamorphosis"-aiban*, ('*Metamorfosi vegetali in Ovidio*') 1908.

che i loro rami sanguinano e si mostrano in grado di parlare mentre stanno assumendo una forma vegetale, e la loro madre, Climene, tenta di strappare i loro corpi dai tronchi. Invece, a metamorfosi ultimata, quando la corteccia copre le loro labbra, esse tacciono, e non sono capaci di esprimersi in altro modo che con le lacrime diventate gocce d'ambra.[42] Mentre nel mito di Driope[43] che coglie dei fiori purpurei da un albero di loto, ignara del fatto che in quell'albero si era trasformata la ninfa Loti; e nel mito di Erisittone[44] che consapevolmente, in spregio agli Dei, abbatte la quercia del bosco sacro a Cerere sotto la quale si nasconde una ninfa carissima alla divinità, si tratta di metamorfosi compiute da lungo tempo, e il sangue e la parola sono i segni indiscutibili dell'essenza umana rimasta nella figura vegetale.

Analizzando le metamorfosi dantesche del canto XIII dell'*Inferno* e quelle ovidiane dobbiamo porre l'accento su alcune differenze fondamentali. Leo Spitzer[45] nota una differenza notevole tra la metamorfosi in Ovidio e in Dante, per quel che riguarda il processo stesso attraverso cui la metamorfosi si compie: quando, in Ovidio, una persona vivente *diventa* una pianta (coi piedi che si irrigidiscono in radici, la chioma che si trasforma in fogliame, ecc.) vi è una identità ininterrotta tra la persona come totalità e la pianta in cui essa viene trasformata. Nel caso dei suicidi di Dante, invece, il corpo e l'anima sono stati disgiunti dall'atto del suicidio e l'unica parte che sopravvive è l'anima. Ciò è confermato dal fatto che nel giorno del Giudizio queste anime non riprenderanno il loro corpo, ma ne rimarranno prive, e i loro corpi saranno appesi al "pruno" della propria anima.

Ci sono altre due differenze importanti tra le metamorfosi ovidiane e quelle dantesche delle anime del canto XIII, differenze su cui richiama l'attenzione Michelangelo Picone nel suo saggio intitolato *Dante e i miti* [46]. La fantasia dell'*auctor* classico[47] non aveva infatti mai contemplato l'ipotesi della trasformazione dell'uomo in pianta *irreale*, alienata dall'ordine naturale (una pianta dalle fronde non verdi ma scure, da rami non diritti ma contorti, e che al posto di frutti porta spine velenose[48]). E mentre le *Metamorfosi* sono interessate a spiegare ciò che precede la trasformazione, per esempio delle Eliadi in pioppi,[49] la *Commedia* invece è interessata a rivelare ciò che segue la trasformazione dei suicidi in piante, ad evidenziare cioè

---

[42] *Met.*, II, 340-366.
[43] *Met.*, IX, 334-93.
[44] *Met.*, VIII, 738-84.
[45] *Op. cit.*, 223.
[46] M. PICONE, *Dante e i miti*, in: (a cura di) M. PICONE – T. CRIVELLI, *Dante. Mito e poesia*, 1997, pp. 21-32.
[47] *Ivi*, pp. 25-26.
[48] Vv. 4-6.
[49] I pioppi, che ora crescono lungo la riva del Po, furono una volta le sorelle di Fetonte che piansero la rovinosa caduta del fratello dal cielo.

come funziona la giustizia divina. Se le *Metamorfosi* sono un poema eziologico, che vuol conoscere le cause prime, la *Commedia* è un poema escatologico, che vuole capire le consueguenze ultime delle cose. Le Eliadi diventando pioppi terminano la loro esistenza infelice; i suicidi invece assumendo la natura vegetale iniziano una esistenza di infelicità senza fine.

Si può notare anche una differenza nell'aspetto narrativo: mentre Dante è testimone del risultato della metamorfosi vegetale dei suicidi e ne dà un'autentica descrizione sul piano narrativo, Ovidio svolge soltanto il ruolo di raccoglitore di miti, e, facendoli raccontare dai suoi personaggi, come accade in alcuni casi, ne rafforza il carattere fiabesco e li allontana da sé.

Prendendo in considerazione soltanto le descrizioni delle metamorfosi, non sembra convincente l'esistenza di uno stretto collegamento tra quelle del canto XIII e le metamorfosi vegetali ovidiane. In base alla struttura della storia, all'atteggiamento degli autori e alle reazioni emotive degli eroi, sembra ovvio che noi lettori siamo testimoni del compimento del modello virgiliano. Ma non si può trascurare la fitta rete di allusioni ovidiane di cui il canto è intessuto dal primo all'ultimo verso. Nel primo verso viene citato il centauro Nesso, la cui storia era nota a Dante tramite Ovidio[50], come viene confermato sia dalla sua mansione di traghettatore del Flegetonte, col compito di aiutare i poeti della *Commedia* ad attraversare il fiume di sangue bollente, sia dalle scelte lessicali del canto XII dell'*Inferno*:[51] per es. la „bella Deianira" (v. 68) dantesca è la è „pulcherrima virgo" delle *Metamorfosi* (IX, 9); e anche l'uso delle varianti della parola "guado" richiamano la storia ovidiana: al Nesso forte ed esperto di guadi (IX. 108: „Nessus ... membrisque valens scitusque *vadorum*") viene chiesto da Virgilio di mostrare „dove si *guada*" (XII. 94); e questa parola sarà poi riecheggiata, anche se solo fonicamente, persino nell'ultima parola nel canto (XII, 139): „Poi si rivolse e ripassossi 'l *guazzo*).

Anche le trasformazioni in piante sanguinanti comportano inevitabili associazioni alle metamorfosi ovidiane. L'antecedente ovidiano, la descrizione della morte di Meleagro[52], „aut dedit aut visus *gemitus*[53] est ille dedisse / *stipes* et invitis correptus ab ignibus *arsit*"[54] dei versi 40-42 („Come d'un stizzo verde ch'arso sia / da l'un de' capi, che da l'altro geme") è già stato fatto notare da Lynne Press nel suo saggio *Modes of Metamorphosis in the «Comedia» :*

---

[50] *Met*., IX, 98-272.
[51] Vedi: G. IZZI , "Nesso", in *Enciclopedia Dantesca*, 1984, vol. IV, p. 42.
[52] 2007, p. 232.
[53] La parola *gemitus* apparisce anche nella storia del Polidoro nell'Eneide (III, 39).
[54] *Met*., VIII, 513-514: « Questo [lo tizzone] manda un gemito, o così sembra, poi brucia in mezzo alle fiamme, che par nn vogliano attaccarlo. »

The case of «Inferno» XIII. Ma la studiosa non considera un elemento fondamentale del richiamo: il motivo della punizione. Il Polidoro virgiliano soffre da innocente la sua morte, mentre nelle storie ovidiane la metamorfosi appare anche come pena, o almeno come conseguenza delle azioni del soggetto che subisce la trasformazione. Le Eliadi, che piangono il fratello, si radicano nella loro tristezza inestinguibile; Driope ed Erisittone – ignari o consapevoli che siano – offendono un potere alto (i prediletti degli Dei). Meleagro (il fratello di Deianira), dopo la caccia al cinghiale di Calidonia, uccide due suoi zii e così sua madre, Alteia, per vendicarsi dei suoi fratelli, getta nel fuoco lo stizzo a cui le Moire avevano dato la stessa lunghezza di vita assegnata al Melegro neonato.[55] Nell'esempio di Meleagro il lettore della *Commedia* si imbatterà nel canto XXV del *Purgatorio* ("Se t'ammentassi come Meleagro / si consumò al consumar d'un stizzo" [56]), dove la parola *stizzo* – che ha solo queste due occorrenze nell'opera (*Inf.* XIII, 40 e *Purg.* XXV, 22) – dà un'indubitabile conferma del suo collegamento al mito ovidiano di Meleagro, rafforzando e accentuando così il carattere di allusione della sua presenza nel canto XIII.

L'importanza sostanziale del motivo della punizione emerge non soltanto dal paragone tra la storia dantesca e quella ovidiana, ma anche dal fatto che esso offre un antecedente per l'inserimento delle metamorfosi nel sistema morale. Le metamorfosi dantesche dell'*Inferno* – al contrario di quella virgiliana, e diversamente dal modello mitico di Ovidio – si fondano su basi etiche (descritte da Boezio, a cui Dante fa esplicitamente riferimento nel *Convivio*[57]): „E però chi da la ragione si parte, e usa pur la parte sensitiva, non vive uomo, ma vive bestia; sì come dice quello eccellentissimo Boezio". Dunque le metamorfosi infernali sono in ogni caso conseguenze del peccato, cioè degradazioni che si mostrano nella disumanizzazione dell'atteggiamento e delle fattezze. La causa delle trasformazioni del canto XIII veniva già indicata dai primissimi commentatori: da Jacopo Alighieri[58] nel 1322 e da Jacopo della Lana negli anni 1324-28 – cito le parole di quest'ultimo:

> Or fa tale transmutazione Dante per allegorìa, ch'elli dice: l'uomo quando è nel mondo è animale razionale, sensitivo e vegetativo: quando ancide sè stesso, el conferisce a cotale morte solo la possanza dell'anima razionale e sensitiva, e però ch'hanno colpa in tale offesa, son privi di quelle due possanze; rimangli solo la vegetativa.[59]

[55] vv. 451-455.
[56] vv. 22-23.
[57] II, VII, 4.
[58] Jacopo ALIGHIERI (1322), commento ai versi 1-3 del canto XIII dell'*Inferno* .
[59] JACOPO DELLA LANA (1324-28), *Proemio.*

Un'altra interessante e convincente interpretazione è presente nei saggi di William A. Stephany[60] e di Claudia Villa[61] secondo i quali la metamorfosi in pianta di Petrus de Vinea è fondamentalmente determinata dal suo nome[62] e da un luogo del libro di Ezechiele (17,2-10). Il gioco etimologico e interpretativo con il nome di Pier della Vigna e le allusioni bibliche è già presente in epistole scritte nella corte di Federico II: nell'epistola HB 107 – lettera elogio di Pier della Vigna all'imperatore, analizzata da Stephany –, e in un'altra epistola HB 2, scritta dal giovane notaio Nicola della Rocca che organizza la lode di Piero intorno all'etimologia del suo nome.[63] Nei passi biblici leggiamo di un'aquila che *stroncò il ramo* (Ez. 17,2) di un cedro – un movimento che possiamo riconoscere nell'atto di Dante, e degli animali (arpie e cagne nere) che spezzano e feriscono i cespugli dei dannati. E l'aquila "*scelse un germoglio del paese e lo depose in un campo da seme*; lungo il corso di grandi acque, lo *piantò* come un salice, *perché germogliasse e diventasse una vite* estesa, poco elevata che verso l'aquila volgesse i rami e *le radici* crescessero sotto di essa. *Divenne una vite*..." (Ez., 17,5-6, corsivi miei) che ricorda la sorte delle anime dei suicidi dopo il giudizio di Minosse. Ma dopo l'allegorico tradimento della vite biblica (si rivolge verso un'altra aquila) essa è raggiunta da una profezia tragica:*"O non seccherà del tutto* non appena l'avrà sfiorata il vento d'oriente? Proprio *nell'aiuola dove è germogliata, seccherà*!". (Ez., 17,10, corsivi miei) che può essere interpretata come profezia parabolica della sorte di Pier della Vigna.

Una ulteriore allusione ovidiana del canto XIII traspare nell'episodio degli scialacquatori inseguiti e sbranati da nere cagne demoniache, episodio che si rifà alla storia di Atteone che, trasformato in cervo, fu sbranato dai propri quaranta cani da caccia.[64] Cercando un collegamento con la soluzione dantesca, Lodovico Castelvetro, nel suo commento del 1570,[65] menziona l'interpretazione allegorica del capitolo *De Actaeone* del *De incredibilibus historiis* di Palèfato che narrava che Atteone s'era rovinato trascurando il suo patrimonio, intento tutto alla caccia, "sicchè lo proverbiassero d'essersi lasciato mangiare dai proprii cani". L'editore del commento di Castelvetro, Franciosi[66] afferma che Dante poteva conoscere la descrizione di Fulgenzio (III, 3) dove si legge che Atteone, avendo troppo amato la caccia e sentitane

---

[60] *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'"Elogio di Federico II e "Inferno XIII",* pp. 37-62.
[61] *Canto XIII*, 2000, pp. 183-191.
[62] Nella corrispondenza di Vigna e dei suoi contemporanei si trovano numerosi giochi di parole col suo nome – la raccolta di questi brani era già cominciata da Huillard-Bréholles.
[63] VILLA, p. 187.
[64] *Met*., III, 145-252.
[65] Al verso 109.
[66] L. CASTELVETRO 1570: *[Inferno 1-29 only] Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco*, ora per la prima volta data in luce da G. FRANCIOSI. Modena, Società tipografica, 1886. Lo cita: D'OVIDIO, *Op. cit.*, pp. 162-163.

l'inanità, si disanimò**,** e il suo cuore divenne come un cuor di cervo. Ma pur abbandonando la caccia, mantenne la passione per i cani, per la quale sprecò ogni suo avere, e così si disse che era stato divorato dai suoi cani. Un brano del mito ovidiano di Atteone, dove sono descritti gli ultimi gemiti dolorosi del giovane cacciatore, è strettamente collegato alle caratteristiche della produzione del linguaggio nel canto XIII: „gemit ille sonumque, / etsi non hominis, quem non tamen edere possit / cervus".[67] Le ultime parole del cacciatore non sono né umane né di cervo: ma parla nella lingua ibrida e degradata con cui le anime-piante dantesche emettono e sanguinano i loro lamenti.

Anche l'anonimo suicida fiorentino del canto XIII, non identificato neppure dai commentatori[68] – che si presenta con le parole "Io fei gibetto a me de le mie case"[69]– può avere un precedente ovidiano nella persona d'Ifide, che similmente al fiorentino s'impicca alla porta di casa[70]. Se si accetta che anche in questo punto è presente un'influenza ovidiana, bisogna concludere che il canto, così come si è aperto, si chiude con un'allusione all'antico poema delle metamorfosi.

Eszter Draskóczy

Bibliografia

ANGELINI, C., *Canto XIII*, in: *Lectura Dantis Scaligera*, in: *Lectura Dantis Scaligera I.*, Le Monnier, Firenze 1971, 428-445.

ANGIOLILLO, Giuliana, *La nuova frontiera della tanatologia*. *Le biografie della* Commedia, Vol. 1., Olschki, Firenze 1996, 101-109.

BALDELLI, I., *Il canto XIII dell'"Inferno"*, in: *Nuove Letture Dantesche*, Casa di Dante in Roma, Felice Le Monnier, Firenze 1970, 33-45.

BARNES, J. C., in: *Inferno XIII*, in: *Dante soundings : eight literary and historical essays*, edited by David Nolan, Irish academic press, Dublin 1981, 28-58.

Anglicus, *De proprietatibus rerum : texte latin et réception vernaculaire*, Turnhout : Brepols, 2005.

BIGI, E., "Pier della Vigna", in: *Enciclopedia Dantesca*, in *Enciclopedia Dantesca*, Instituto della Enciclopedia italiana, Roma 1984, vol. IV, 511-516.

BIOW, D., *From Ignorance to Knowledge: The Marvelous in „Inferno" 13*, in: *The Poetry of Allusion.* a cura di R. Jacoff, J.T. Schnapp, Stanford University Press, Stanford 1991, 45-61.

---

[67] Vv. 237-238.

[68] Le due supposizioni con le quali i commentatori antichi e moderni hanno cercato di identificare tale personaggio sono le seguenti: da un lato potrebbe trattarsi di Lotto degli Agli, priore di Firenze nel 1285, e podestà di Trento nel 1287 dall'altro di Rocco dei Mozzi, di ricca famiglia caduto in miseria, entrambi suicidi. Boccaccio e Benvenuto sono propensi a credere che Dante ne abbia taciuto il nome, essendo tale mania una colpa assai frequente nella sua città. **(**FALLANI-ZENNARO, 1996, 110.)

[69] v. 151.

[70] *Met.*, XIV, 733-741: „…ad postes ornatos saepe coronis / umentes oculos et pallida bracchia tollens, / cum foribus laquei religaret vincula summis, / "haec tibi serta placent, crudelis et impia!" dixit / inseruitque caput, sed tum quoque versus ad illam, / atque onus infelix elisa fauce pependit. / icta pedum motu trepidantum aperire iubentem / visa dedisse sonum est adapertaque ianua factum / prodidit. …"

CASSELL, Anthony Kimber, *Pier della Vigna metamorphosis: iconography and history*, in: *Dante, Petrarch, Boccaccio : studies in the Italian Trecento in honor of Charles S. Singleton*, ed. by A. S. Bernardo and A. L. Pellegrini, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, Binghamton 1983, 31-76.
CLAY, D., *The Metamorphosis of Ovid in Dante's Comedia*, in: (a cura di) Picone, M. – Crivelli, T., *Dante. Mito e poesia*, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997, 69-85.
DEL VIRGILIO, G., *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, F. Ghisalberti, L. S. Olschki, Firenze 1933.
D'ORLÉANS, A.: *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo 12*., Ghisalberti, F., Hoepli, Milano 1932.
D'OVIDIO, F., *Canto di Pier della Vigna*, in: *Ugolino, Pier della Vigna, i simoniaci*, A. Guida, stampa Napoli 1932, 117-278.
FRECCERO, J., *Il segno di Satana*, in *Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna 1989, 227-244.
GARLANDIA, G. di, *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo 13*., a cura di F. Ghisalberti, Casa ed. G. Principato, Messina 1933.
HARSÁNYI P., *Növénnyéváltozások Ovidius "Metamorphosis"-aiban*, Győri Ujság Könyvnyomda és Kiadóvállalat, Győr 1908.
IZZI, G., *Nesso*, in *Enciclopedia Dantesca*, Instituto della Enciclopedia italiana, Roma 1984, vol. IV, 42.
KELEMEN J., *A nyelvi moralitás: a nyelvi contrappasso*, in: *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, Atlantisz, Budapest 2002, 122-127.
LEDDA, G., *Dante e le metamorfosi della visione*, "Griseldaonline", n. VIII (2008-2009).
LEDDA, G., *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*, Longo, Ravenna 2002.
NOVATI, Francesco, *Freschi e minii del Dugento*, Milano, Casa Ed. L. F. Cogliati, 1925, pp. 57-81.
OVIDIO NASONE, P., *Lettere di eroine*, BUR, trad., note di GP. Rosati, Milano 2001.
OVIDIO NASONE, P., *Le metamorfosi*, BUR, trad. di G. Faranda Villa, note di R. Corti, Milano 2001.
PARATORE, E., "Ovidio" in *Enciclopedia Dantesca*, Instituto della Enciclopedia italiana, Roma 1984, vol. IV, 225-236.
PARATORE, E., *Ovidio e Dante*, in *Nuovi saggi danteschi*, Signorelli, Roma 1973, pp. 45-100.
PETROCCHI, G., *Canto XIII*, in: *Lectura Dantis neapolitana, Inferno*, dir. P. Giannantonio, Loffredo, Napoli 1986, 231-242.
PICONE, M., *Dante e i miti*, in *Dante. Mito e poesia*, 1997, pp. 21-32.
PICONE, M., *L'Ovidio di Dante*, in: *Dante e la „bella scola" della poesia*. *Autorità e sfida poetica*, (a cura di) A. A. Iannucci, Longo Editore Ravenna 1993, 107-144.
, L., *Modes of Metamorphosis in the « Comedia » : The case of « Inferno » XIII*, in : (ed. by) Barnes, J. C. – Petrie, J., *Dante and His Literary Precursors. Twelve Essays*, Four Courts Press, Dublin 2007, 201-220.
ROSSINI, A., *Dante and Ovid. A comparative study of narrative techniques*, in «Dissertation Abstracts International», LXI, University of Toronto, Toronto 2000.
SPITZER, Leo, *Il canto XIII dell'Inferno*, in: *Letture Dantesche: Inferno* (Vol. I), a cura di G. Getto, Sansoni, Firenze 1965, 223-248.
STEPHANY, W. A., *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'"Elogio di Federico II e "Inferno XIII",* in: *Studi americani su Dante*, a cura di: G. C. Alessio e R. Hollander, F. Angeli, Milano 1989, 37-62.

STEPHANY, William A., *Dante's Harpies: „Tristo annunzio di futuro danno"*, in: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, 1991, 37-44.
VAZZANA, *S., Ovidio è il terzo (Indice dei luoghi ovidiani della "Commedia"*, in *Dante e "la bella scola"* 2002, pp. 123-151.
VILLA, Claudia, *Canto XIII*, *Lectura Dantis Turicensis*, 1: *Inferno*, (a cura di G. Güntert e M. Picone), F. Cesati, Firenze 2000, 183-191.
VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. Cetrangolo, Bompiani, Milano 1994.

Commenti:

Jacopo ALIGHIERI (1322): *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri*, pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro [Giulio Piccini]. Firenze, R. Bemporad e figlio, 1915.
Pietro ALIGHIERI **(**1340-42), *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum...* [ed. Vincenzo Nannucci]. Florentiae, G. Piatti, 1845.
Graziolo BAMBAGLIOLI (1324), *Commento all'«Inferno» di Dante* a cura di Luca Carlo Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998.
BENVENUTO DA IMOLA (1375-80): *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita. Florentiae, G. Barbèra, 1887.
Giovanni BOCCACCIO (1373-75), *Esposizioni sopra la Comedia di Dante, a cura di Giorgio Padoan*, vol. VI of Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, a cura di Vittore Branca. Milano, Mondadori, 1965.
BOSCO/REGGIO (1976): DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1976, 501-514.
BUTI (1385-95): *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Allighieri*, editor: Crescentino Giannini, Fratelli Nistri, Pisa, 1858-62. Electronic version of Purgatorio and Paradiso courtesy of Lexis Progetti Editoriali, 2001.
CASTELVETRO, Lodovico 1570: *[Inferno 1-29 only] Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco*, ora per la prima volta data in luce da Giovanni FRANCIOSI. Modena, Società tipografica, 1886.
CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria, Dante Alighieri: *Commedia, Inferno*, Bologna, Zanichelli, 2001.
GUIDO DA PISA (1327-28[?]): *Guido da Pisa's Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*. Edited with Notes and an Introduction by Vincenzo Cioffari. Albany, N.Y., State University of New York Press, 1974.
JACOPO DELLA LANA (1324-28): *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di Luciano Scarabelli. Bologna, Tipografia Regia, 1866-67.
DEL LUNGO (1931): DANTE, *La Divina Commedia, Inferno*, commentata da Isidoro del Lungo, Firenze, Le Monnier, 1931, 346-353.
FALLANI/ZENNARO (1996): *La Divina Commedia a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro*, Roma, Newton & Compton editori, 228-233.
LANDINO, Cristoforo (1481), *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, under the direction of Paolo Procaccioli, editorial director Francesca Ferrario, 1999.
LONGFELLOW, Henry Wadsworth, *The Divine Comedy of Dante Alighieri, Notes to Inferno*, Boston, Houghton, Mifflin and Company, 1895, 149-152.
MARAMAURO, Guglielmo (1369-73), *Expositione sopra l'"Inferno" di Dante Alighieri*, a cura di Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo. Padua: Antenore, 1998.

PIETROBONO**,** Luigi (1946), *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Luigi Pietrobono*, 4a edizione, Torino, Società Editrice Internazionale, ristampa 1982.
SAPEGNO (1985): DANTE, *La Divina Commedia*, *Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985, 141-153.
I commenti si trovano sul sito http://dante.dartmouth.edu