

DANTE FÜZETEK

A Magyar Dantisztikai Társaság folyóirata



Budapest, 2012

DANTE FÜZETEK

QUADERNI DANTESCHI

A MAGYAR DANTISZTIKAI
TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

PERIODICO DELLA SOCIETÀ
DANTESCA UNGHERESE

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITATO DI REDAZIONE

GIUSEPPE FRASSO

BÉLA HOFFMANN

ARNALDO DANTE MARIANACCI

ANTONIO SCIACOVELLI

JÓZSEF TAKÁCS

FELELŐS SZERKESZTŐK / REDATTORI

NORBERT MÁTYUS

JÓZSEF NAGY

FŐSZERKESZTŐ / REDATTORE CAPO

JÁNOS KELEMEN

BORÍTÓTERV / DESIGN DELLA COPERTINA

BALÁZS KELEMEN, PÁL SZABÓ Z.

ISSN 1787–6907

A kiadvány a hálózati hivatkozás (link) megadásával változatlan formában
és tartalommal szabadon terjeszthető, nyomtatható és sokszorosítható.

Il materiale può essere utilizzato, condiviso e stampato liberamente citando
precisamente la fonte.

MAGYAR DANTISZTIKAI TÁRSASÁG
1088 BUDAPEST, MÚZEUM KRT. 4/C

SOMMARIO – TARTALOM

GÉZA SALLAY: Dante e Virgilio nei canti I e II dell' <i>Inferno</i>	1
JÓZSEF NAGY: Alle porte della città di Dite. Analisi dei canti VIII e IX dell' <i>Inferno</i>	19
DRASKÓCZY ESZTER: Strutture antitetiche e meta- morfosi nel canto XIII dell' <i>Inferno</i>	55
BÉLA HOFFMANN – JÁNOS KELEMEN: Il canto XXVI dell' <i>Inferno</i>	77
AURÉL PONORI THEWREWK: Dante e l'astronomia medievale	125
JÓZSEF NAGY: Foscolo e Leopardi esegeti di Dante	137
TIHAMÉR TÓTH: Leopardi e Dante	165
MÁRK BERÉNYI: La lettura contemporanea di Dante	175
JÓZSEF NAGY – JÓZSEF TAKÁCS: Cronaca – Attività della Società Dantesca Ungherese	181
	187

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

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 saggi¹ 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 Spitzer² scrive per primo sul linguaggio ibrido – si deve notare subito che in questo canto uno dei motivi conduttori è l'ibridismo, la natura

1 Fonte: www.danteonline.it (Bibliografia).

2 Spitzer, Leo, *Il canto XIII dell'Inferno*, 1965, pp.223-248.

doppia: dal centauro Nesso, attraverso le arpìe e Minosse,³ fino agli uomini-piante. Accanto a Spitzer, János Kelemen⁴ si concentra sulle caratteristiche della genesi del linguaggio, scoprendo un parallelismo 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 che caratterizzano l'atmosfera del canto in generale, e in particolare quella della selva; John C. Barnes⁶ si occupa a sua volta soprattutto delle differenze fra il modo di esprimersi di Virgilio e quello di Pier della Vigna. Ettore Paratore⁷ 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. Stephany¹⁰ 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 a

3 Vedi la sua descrizione in *Inf.*, V, 4-12.

4 János Kelemen, "A nyelvi moralitás: a nyelvi contrappasso" in Kelemen, *A filozófus Dante. Művészeti és nyelvelméleti expedíciók*, 2002, pp.122-127.

5 ("Inf." XIII), in *Rassegna della letteratura italiana*, 99 (1985), pp.5-45.

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 Cesare Angelini, *Canto XIII*, 1971, p.430.

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

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

13 *La selva dei disperati*, 1985, pp.8-9. Un'altra analisi basata sul 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, p.102.

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.

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 deve solo cogliere un ramicello dal cespuglio per rendere possibile 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, giacché 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).

16 Spitzer, *Il canto XIII dell’Inferno*, 1965, pp.223-248.

17 Così viene interpretato questo atto di Dante da D’Ovidio (1932, p.215, p.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 cfr. Spitzer, 1965, pp.229-230.

I.2. *Le strutture antitetiche*

Una parte delle interpretazioni del canto XIII accentua le contrapposizioni presenti nel canto: Giorgio Petrocchi²⁰ nota la bipolarità caratteristica ch'è frutto di un attento lavoro retorico-stilistico. Angelo Jacomuzzi²¹ 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 prevalga 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: "non" è la parola chiave di tutto il canto;²⁴ infatti "non" in posizione iniziale di canto si ha unicamente nell'*Inferno*, e qui tale negazione si ripete addirittura tre volte

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

21 *Il palinsesto della retorica*, 1972, pp.53-54.

22 *Mito e poesia*, Atti del secondo Seminario dantesco internazionale, Franco Cesati Ed., Firenze, 1997, p.42.

23 Luigi Scorrano, *Il Dante fascista. Saggi, letture, note dantesche*, Longo, Ravenna, 2001, p.11.

24 *Inferno XIII*, 1981, p.30.

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 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 sdoppiamento, in una parola, dalla disarmonia.²⁵ Ed esiste un mezzo retorico più adatto dell'antitesi per 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

25 Spitzer, 1965, pp. 232 e 235.

26 Vv. 689-700. Ed. by Charles Beck, Boston, James Munroe & Co., 1845, p.32.

ripetizione del “non” iniziale e del connettivo “ma” da un lato rendono monotona la costruzione delle frasi, dall’altro però contribuiscono a creare un’intensificazione che culmina nella terza opposizione, meno esposta delle altre, in cui vengono contrapposte le spine velenose con la dolcezza dei frutti. Nei versi 8-9 sono le “fiere *selvagge*” e i „luoghi *colti*” 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 da transizione tra la descrizione mitica e il doloroso monologo di Piero. L’antitesi molto efficace 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 è stata 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 col 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-presentazione³⁰ (che in realtà è una perifrasi) si può osservare

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.

una figura etimologica antitetica (*serrando e diserrando*); e un contrasto doloroso³¹ 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 glorioso 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 parole: „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,

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 suicidio “*iniuriam quidem facit non sibi, sed civitate et Deo*”. (*Summa Th.*, II, II, 59, 3, 2).

mentre il gerundio *credendo* – il verbo *credere* viene ripetuto otto volte nel canto³³ – 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 commento³⁴ 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 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 disperazione 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

33 Tre volte nel verso 25, poi nei versi 46, 71, 81 e 110. Jacomuzzi, 1972, p.65.

34 Sapegno, 1985, pp.147-148.

35 Nell’uso commento ai versi 91-108.

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 temporali³⁶ – 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 nell'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 un tumulo;³⁷ mentre le anime dei suicidi vivono all'interno di una pianta –

36 Jacopo Alighieri (1322), nel commento ai versi 115-117.

37 *Eneide*, III, 39-40: „gemitus lacrimabilis imo / auditur tumulo”.

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 sia nel sangue che ne esce fuori, che 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 Fallani³⁹ (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

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.

quello di una vera ricompensa.

I.2. Nella descrizione della metamorfosi del canto XIII – come indica D’Ovidio⁴⁰ –, 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 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 Driope⁴³ che coglie dei fiori purpurei da un albero di loto, lei è ignara del fatto che in quell’albero si era trasformata la ninfa Loti; e nel mito di Erisittone⁴⁴ 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 Spitzer⁴⁵ 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

40 *Canto di Pier della Vigna*.

41 Vedi: *Ivi*, pp.127-130, Harsányi, *Növényé változások Ovidius "Metamorphosis"-aiban*, ('Metamorfosi vegetali in Ovidio'), 1908.

42 *Met.*, II, 340-366.

43 *Met.*, IX, 334-93.

44 *Met.*, VIII, 738-84.

45 *op. cit.*, 223.

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* classico⁴⁷ 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 velenose⁴⁸). E mentre le *Metamorfosi* sono interessate a spiegare ciò che precede la trasformazione (per esempio delle Eliadi in pioppi⁴⁹), la *Commedia* è interessata a rivelare ciò che *segue* la trasformazione dei suicidi in piante, ad evidenziare cioè 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,

46 M. Picone, *Dante e i miti*, in M. Picone-T. Crivelli (a c. di), *Dante. Mito e poesia*, 1997, pp.21-32.

47 M. Picone, *Dante e i miti*, in *Dante. Mito e poesia*, 1997, pp.21-32.

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.

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 gemitus⁵³ est ille dedisse / stipes et invitatis correptus ab ignibus

50 *Met.*, IX, 98-272.

51 Vedi: G. Izzi , Nesso in *Enciclopedia Dantesca*, 1984, vol. IV, p.42.

52 cfr. *Dante and His Literary Precursors. Twelve Essays*, (ed. by J.C. Barnes–J. Petrie), Four Courts Press, Dublin, 2007, p.232.

53 La parola *gemitus* appare anche nella storia del Polidoro nell'Eneide (III, 39).

*arsit*⁵⁴ dei versi 40-42 („Come d'un stizzo verde ch'arso sia / da l'un de' capi, che da l'altro gemi“) è già stato fatto notare da Lynne Press nel suo saggio *Modes of Metamorphosis in the «Comedia» : 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 propria 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 supremo (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 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 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

54 *Met.*, VIII, 513-514: «Questo [lo tizzone] manda un gemito, o così sembra, poi brucia in mezzo alle fiamme, che par non vogliano attaccarlo».

55 vv. 451-455.

56 vv. 22-23.

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 eccellenzissimo 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 Alighieri⁵⁸ nel 1322 e da Jacopo della Lana negli anni 1324-28 – cito le parole di quest’ultimo:

Or fa tale transmutazione Dante per allegoria, 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

Un’altra interessante e convincente interpretazione è presente nei saggi di William A. Stephany⁶⁰ e di Claudia Villa,⁶¹ secondo i quali la metamorfosi in pianta di Petrus de Vinea è fondamentalmente determinata dal suo nome⁶² e da un luogo del libro di Ezechiele (17,2-10). Il gioco etimologico e interpretativo col nome di Pier della Vigna e le allusioni bibliche sono già presenti in epistole scritte nella corte di Federico II: nell’epistola HB 107 – lettera elogio di Pier della Vigna all’imperatore, analizzata da Stephany –, e nell’epistola HB 2, scritta dal giovane notaio Nicola

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*.

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.

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.

Un'ulteriore allusione ovidiana del canto XIII traspare nell'episodio degli scialacquatori inseguiti e sbranati da cagne nere 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 1570⁶⁵ 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, Franciosi⁶⁶ afferma che Dante poteva conoscere la descrizione di Fulgenzio (III, 3) dove

63 Villa, p.187.

64 *Met.*, III, 145-252.

65 Al verso 109.

66 L. Castelvetro (1570): *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco...*, Società tipografica, Modena, 1886. Lo cita: D'Ovidio, *op. cit.*, pp.162-163.

si legge che Atteone, avendo troppo amato la caccia e sentitane 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 commentatori⁶⁸ – 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 Accettando che anche in questo luogo sia presente un'influenza ovidiana, la conclusione necessariamente è che il canto, così come si è aperto, si chiude con un'allusione all'antico poema delle metamorfosi.

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 tacito il nome, essendo tale mania una colpa assai frequente nella sua città (cfr. Fallani-Zennaro, 1996, p.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 aprire iubentem /visa dedisse sonum est adapertaque ianua factum/ prodidit. ...”

Bibliografia

- ANGELINI, Cesare, *Canto XIII*, in *Lectura Dantis Scaligera I.*, Le Monnier, Firenze 1971, pp.428-445.
- ANGIOLILLO, Giuliana, *La nuova frontiera della tanatologia. Le biografie della Commedia*, Vol. 1., Olschki, Firenze 1996, pp.101-109.
- BALDELLI, Ignazio, *Il canto XIII dell' "Inferno"*, in *Nuove Letture Dantesche*, Casa di Dante in Roma–Felice Le Monnier, Firenze 1970, pp.33-45.
- BARNES, J. C., *Inferno XIII*, in *Dante soundings: eight literary and historical essays*, (ed. by David Nolan), Irish Academic Press, Dublin, 1981, pp.28-58.
- ANGLICUS, *De proprietatibus rerum: texte latin et réception vernaculaire*, Brepols, Turnhout, 2005.
- BIGI, Emilio, *Pier della Vigna*, in *Enciclopedia Dantesca*, Instituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1984, vol. IV, pp.511-516.
- BIOW, Douglas, *From Ignorance to Knowledge: The Marvelous in „Inferno“ 13*, in *The Poetry of Allusion* (ed. by R. Jacoff, J.T. Schnapp), Stanford U.P., Stanford, 1991, pp.45-61.
- 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, pp.31-76.
- CLAY, Diskin, *The Metamorphosis of Ovid in Dante's Comedia*, in, *Dante. Mito e poesia* (a c. di M. Picone-T. Crivelli), Franco Cesati, Firenze, 1997, 69-85.
- DEL VIRGILIO, Giovanni, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, F. Ghisalberti, L. S. Olschki, Firenze, 1933.
- D'ORLÉANS, Arnolfo: *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo 12.*, (Fausto Ghisalberti), Hoepli, Milano, 1932.
- D'ovidio, F., *Canto di Pier della Vigna*, in: *Ugolino, Pier della Vigna, i simoniaci*, A. Guida, stampa Napoli, 1932, pp.117-278.
- FRECCERO, J., *Il segno di Satana*, in *Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna, 1989, pp.227-244.
- GARLANDIA, Giovanni di, *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo 13.* (a cura di F. Ghisalberti), Principato, Messina, 1933.
- HARSÁNYI, P., *Növénnyé változások Ovidius "Metamorphosis"-aiban*, Győri Ujság Könyvnyomda és Kiadóvállalat, Győr, 1908.

- IZZI, G., *Nesso*, in *Enciclopedia Dantesca*, Instituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1984, vol. IV, p.42.
- KELEMEN, J., *A nyelvi moralitás: a nyelvi contrappasso [La moralità del linguaggio: il contrappasso linguistico]*, in Kelemen, *A filozófus Dante. Művészeti- és nyelvelméleti expedíciók [Il Dante filosofo. Itinerari estetici e linguistici]*, Atlantisz, Budapest, 2002, pp.122-127.
- LEDDA, G., *Dante e le metamorfosi della visione*, "Griseldaonline", n. VIII (2008-2009).
- LEDDA, Giuseppe, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*, Longo, Ravenna, 2002.
- NOVATI, Francesco, *Freschi e minii del Dugento*, L. F. Cigliati, Milano, 1925, pp.57-81.
- OVIDIO NASONE, Publio, *Lettere di eroine* (trad. e note di G.P. Rosati), BUR, Milano, 2001.
- OVIDIO NASONE, Publio, *Le metamorfosi* (trad. di G. Faranda Villa, note di R. Corti), BUR, Milano, 2001.
- PARATORE, Ettore, *Ovidio in Enciclopedia Dantesca*, Instituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1984, vol. IV, pp.225-236.
- PARATORE, Ettore, *Ovidio e Dante*, in *Nuovi saggi danteschi*, Signorelli, Roma, 1973, pp.45-100.
- PETROCCHI, Giorgio, *Canto XIII*, in *Lectura Dantis neapolitana, Inferno* (dir. P. Giannantonio), Loffredo, Napoli, 1986, pp.231-242.
- PICONE, Michelangelo, *Dante e i miti*, in *Dante. Mito e poesia*, Firenze 1997, pp.21-32.
- PICONE, Michelangelo, *L'Ovidio di Dante*, in *Dante e la „bella scola“ della poesia. Autorità e sfida poetica*, (a c. di) A.A. Iannucci, Longo, Ravenna, 1993, pp.107-144.
- PRESS, Lynne, *Modes of Metamorphosis in the «Comedia»: The case of «Inferno» XIII*, in *Dante and His Literary Precursors. Twelve Essays*, (ed. by J.C. Barnes-J. Petrie), Four Courts Press, Dublin, 2007, pp.201-220.
- ROSSINI, Antonio, *Dante and Ovid. A comparative study of narrative techniques*, in *Dissertation Abstracts International*, LXI, University of Toronto, Toronto, 2000.
- SCORRANO Luigi, *Il Dante fascista. Saggi, letture, note dantesche*, Longo, Ravenna, 2001.
- SPITZER, Leo, *Il canto XIII dell'Inferno*, in *Lettture Dantesche: Inferno*, Vol. I (a cura di G. Getto), Sansoni, Firenze, 1965, pp.223-248.

- STEPHANY, William A., *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'Elogio di Federico II e Inferno XIII*, in *Studi americani su Dante* (a c. di G. C. Alessio e R. Hollander), F. Angeli, Milano, 1989, pp.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*, Stanford 1991, pp.37-44.
- VAZZANA, S., *Ovidio è il terzo (Indice dei luoghi ovidiani della "Commedia")*, in Vazzana, *Dante e "la bella scola"*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 2002, pp.123-151.
- VILLA, Claudia, *Canto XIII*, in *Lectura Dantis Turicensis*, vol. 1: *Inferno*, (a c. di G. Güntert e M. Picone), F. Cesati, Firenze, 2000, pp.183-191.
- VIRGILIO, *Eneide* (a cura di E. Cetrangolo), Bompiani, Milano, 1994.

Commenti

- ALIGHIERI Jacopo (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]), R. Bemporad e figlio, Firenze, 1915.
- ALIGHIERI Pietro (1340-42), *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum...* [ed. Vincenzo Nannucci], G. Piatti, Florentiae, 1845.
- BAMBAGLIOLI Graziolo (1324), *Commento all'«Inferno» di Dante* (a c. di Luca Carlo Rossi), Scuola Normale Superiore, Pisa, 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), G. Barbèra, Florentiae, 1887.
- BOCCACCIO, Giovanni (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, U./REGGIO G. (1976): DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno* (a c. di Umberto Bosco e Giovanni Reggio), Le Monnier, Firenze, 1976, pp.501-514.
- BUTI (1385-95): *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di*

- Dante Alighieri (ed. by 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). Società tipografica, Modena, 1886.
- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria (a c. di), DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, Zanichelli, Bologna, 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. State University of New York Press, Albany (N.Y.), 1974.
- JACOPO DELLA LANA (1324-28): *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese* (a c. di Luciano Scarabelli), Tipografia Regia, Bologna, 1866-67.
- DEL LUNGO, Isidoro (1931): DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno* (commentata da Isidoro del Lungo), Le Monnier, Firenze, 1931, pp.346-353.
- FALLANI, G./ZENNARO, S. (1996): *La Divina Commedia* (a c. di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro), Newton & Compton, Roma, pp.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*, Houghton, Mifflin & Company, Boston, 1895, pp.149-152.
- MARAMAURU, Guglielmo (1369-73), *Expositione sopra l'"Inferno" di Dante Alighieri* (a c. di Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo), Antenore, Padua, 1998.
- PIETROBONO, Luigi (1946), *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Luigi Pietrobono* (4. ed.), Società Editrice Internazionale, Torino, ristampa 1982.
- SAPEGNO, N. (1985), DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno* (a c. di Natalino Sapegno), La Nuova Italia, Firenze, 1985, pp.141-153.