

Università degli Studi di Szeged  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Programma di Dottorato in Letteratura

Eszter Draskóczy

**Metamorfosi, allusioni ovidiane e strutture antitetiche nella *Commedia* di  
Dante**

Tesi di Dottorato  
Prospetto della tesi

**Tutore:** Prof. József Pál

Szeged, 2014

**In cotutela:** Alma Mater Studiorum Università di Bologna,  
DOTTORATO DI RICERCA IN CULTURE LETTERARIE, FILOLOGICHE, STORICHE

**Cotutori:** Prof. Gino Ruozi, Prof. Giuseppe Ledda

## **L'argomento della dissertazione, gli obiettivi e i metodi**

Il mio lavoro consiste in una serie di analisi che si concentrano principalmente sulla varietà dei riferimenti ovidiani e sulla rielaborazione dantesca di alcuni elementi ovidiani nella *Commedia* di Dante. Sebbene l'influenza ovidiana sia una questione ampiamente analizzata nella bibliografia dantesca, non può tuttavia essere considerata un argomento pienamente sviscerato per due ragioni: da un lato a causa della quantità e della molteplicità dei riferimenti, dall'altro perché nelle mie analisi sono riuscita a includere vari aspetti che non sono stati trattati prima (come ad esempio il legame tra la teologia della malattia e i canti XXIX-XXX dell'*Inferno*), oppure non sono stati affrontati con la dovuta accuratezza dalla letteratura specialistica su Dante (ad esempio, l'influsso della *Scala di Maometto* sui canti XXIV-XXV dell'*Inferno*). Uno degli ambiti più importanti in cui si manifesta l'influsso delle *Metamorfosi* di Ovidio è quello delle trasformazioni descritte da Dante: gli uomini-vegetale del XIII canto e gli uomini-serpente dei canti XXIV-XXV dell'*Inferno* ne sono esempi evidenti ma non unici. Un altro punto focale della mia attenzione è costituito dall'esame ora retorico, ora logico in alcuni canti e passaggi danteschi, ossia del contrasto, ovvero del rovesciamento nel contrario. Il ruolo dell'antitesi e delle strutture antitetiche non sono prese in esame dalla bibliografia dantesca, fatta eccezione per alcune letture che lo rilevano come fenomeno retorico.

Nel titolo della tesi di dottorato si individuano due grandi temi: i riferimenti ovidiani e i temi delle metamorfosi dantesche si collegano gli uni agli altri in maniera piuttosto stretta, tanto da poterli considerare una cosa sola, mentre la questione delle strutture antitetiche merita una trattazione a parte. Nella mia dissertazione non intraprendo un'indagine esaustiva dei temi indicati nel titolo (ciò non sarebbe neppure possibile entro tali limiti di spazio), ma prendo in esame canti e insiemi di canti che mostrino rilevanza dal punto di vista di almeno uno degli ambiti trattati o che possano essere interpretati come un peculiare spaccato delle due tematiche.

Il mio scopo era la comprensione delle intenzioni dell'autore, sia nel caso della *imitatio* e della *aemulatio* ovidiana, sia in quello delle strutture basate sul contrasto. Ho ritenuto che uno dei compiti più importanti del mio lavoro fosse quello di fornire un'interpretazione plausibile per l'epoca di Dante dei miti ovidiani presenti nella *Commedia*: a tal fine le fonti principali sono costituite dai commenti a Ovidio dei secoli dal XII al XIV e i primi commenti di Dante. Nel corso delle analisi ho rivolto una particolare attenzione ai commenti a Dante del Trecento, poiché l'opinione di questi autori – pur non fornendo interpretazioni del tutto accettabili –

rispecchia l'orizzonte dei lettori colti contemporanei, ovvero l'insieme delle credenze che Dante si aspettava dai suoi lettori. Ma naturalmente la mia dissertazione non si ferma agli strumenti interpretativi dei commenti del Trecento: il mio obiettivo è presentare alcune particolarità dell'opera ricorrendo anche ai risultati della letteratura più recente e commentarle mettendo a fuoco alcuni aspetti scelti di volta in volta.

### **Struttura della dissertazione, principali linee di riflessione**

La dissertazione si compone di otto capitoli, al cui interno si diramano talvolta dei sottocapitoli. Il I capitolo offre una panoramica generale, ma ricca di esempi e riflessioni sul tema della dissertazione, sulle questioni che pone e sulle direzioni in cui si muove. Nel capitolo II della dissertazione, che ho dedicato alle metamorfosi vegetali, presento tre trasformazioni vegetali sostanzialmente differenti tra loro, scelte dalle tre cantiche sulla base di punti nodali rilevanti dal punto di vista dell'argomento. Fra le trasformazioni bestiali ho scelto di dedicare nel III capitolo un'analisi dettagliata a quelle che si trovano nei canti XXIV-XXV dell'*Inferno*. Il IV capitolo scruta al microscopio l'elemento della malattia come metamorfosi nella bolgia dei falsari, in relazione agli influssi ovidiani e biblici, integrando nel discorso il contesto culturale dell'epoca. Il V capitolo consiste da un lato in un esperimento interpretativo che dimostra come il motivo conduttore del XXXIV canto dell'*Inferno* sia il “rovesciamento nel contrario”, e il suo principio strutturante sia il contrappunto. L'altro scopo del capitolo è quello di presentare la storia del giudizio di Giuda fino al medioevo e nel medioevo che ha determinato la raffigurazione di Giuda da parte di Dante e dei commentatori. I capitoli dal VI all'VIII riguardano il ruolo delle figure mitiche dotate di significato figurale che accompagnano il viaggio dantesco. Nel VI capitolo prendo in esame il mito degli eroi che si librano nell'aria, Fetonte, Dedalo e Icaro nella *Divina Commedia* e nei testi di Ovidio. Il VII capitolo presenta l'Ulisse metamorfico e le peculiarità dell'uso della metafora del mare – con particolare riguardo ai *Tristia* di Ovidio come possibile antecedente – e tratta inoltre la figura di Giasone, che nell'*Inferno* viene punito per le sue seduzioni, mentre nel *Paradiso* diviene il simbolo del viaggio per mare coronato da successo e del compimento di un'impresa sovrumana. Nell'VIII capitolo esploro la tematica narrativa di Orfeo, poeta che discende negli inferi, all'interno dell'opera dantesca.

Presento alcune linee di riflessione suddivise per capitoli: nel sottocapitolo I.1 fornisco una breve storia della ricezione di Ovidio nel medioevo, il cui scopo è illustrare dove e in quale interpretazione Dante abbia potuto incontrare le opere dell'autore antico. Il sottocapitolo I.2

tratta del modo in cui Dante si confronta con Ovidio. Il sottocapitolo I.3 attraverso una serie di esempi letterari mostra in quali generi Dante può avere incontrato tecniche basate sull'opposizione. La conclusione del I capitolo è costituita dall'analisi del canto XXVII del *Paradiso*, che insieme agli altri canti analizzati nel seguito della dissertazione è esemplare per la presenza spiccata e congiunta della costruzione basata sull'antitesi, della metamorfosi e delle allusioni ovidiane; al tempo stesso il canto XXVII del *Paradiso* prepara la fase estrema della metamorfosi del personaggio di Dante, così come il passaggio a un nuovo livello dei contrasti dell'ordine del mondo, il cui culmine è l'ultimo canto della *Commedia*.

## II. Metamorfosi vegetali nella *Commedia*

Il sottocapitolo II.1 esamina le strutture antitetiche e le allusioni ovidiane del XIII canto dell'*Inferno*. Uno dei motivi dell'ornamentazione retorica del canto è che l'eroe del canto, Pier della Vigna, autore di una raccolta di epistole che servì da modello per le scuole di retorica, impiegava egli stesso volentieri figure retoriche. L'altro motivo è che questo canto presenta il girone dei suicidi, di coloro che rinnegano la vita; di coloro per cui i due mondi contrapposti, quello del sì e quello del no, finiscono nel momento della scelta uno accanto all'altro sui due piatti della bilancia e poi l'anima e il corpo di coloro che scelgono il no restano divisi in due per l'eternità. Dunque l'impiego delle strutture logico-retoriche antitetiche raffigura il destino dei personaggi del canto.

La metamorfosi vegetale del canto XIII dell'*Inferno* rappresenta una delle trasformazioni tipicamente infernali nelle quali viene evidenziato l'influsso degradante del peccato, su una base etica di derivazione boeziana. Ciò fu palese già per i commenti del '300:

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. (Jacopo della Lana)

Nell'episodio di Pier della Vigna, a prima vista, sembra molto forte l'influenza dell'antecedente virgiliano (*Eneide* III, 22-68), ma, analizzando l'intero canto, è possibile notare come esso sia cosparso di molteplici richiami a Ovidio.

La metamorfosi in pianta di Petrus de Vineia è fondamentalmente determinata dal suo nome e da un luogo del libro di Ezechiele (17,2-10). Ma nella sorte ultraterrena dei suicidi è presente anche un altro importante motivo vegetale di origine biblica, il fico che nel Vangelo di Matteo Gesù fa seccare:

Gesù] Recandosi la mattina in città, ebbe fame. Vista sulla via una pianta di fico, si avvicinò ad essa; ma non vi trovò che foglie; allora, rivolto ad essa, disse: "Non avvenga più che tu porti frutto, in eterno!". E all'istante il

fico seccò (Mt 21.18-19)

Rispetto a questo, una delle figure contrapposte a Vigna, lo stesso Dante, colpito da un simile rovescio di fortuna (da persona stimata diviene un accusato e un perseguitato) si comporta in maniera opposta in mezzo ai colpi della sventura. Ciò viene confermato dalla profezia di Brunetto Latini (*Inf.* XV, 61-66), dove lo stesso Dante viene indicato dal sintagma *dolce fico*, al quale chiaramente si contrappone l'immagine biblica del fico inaridito che evoca la sorte ultraterrena di Pier della Vigna.

## II.2. Miti ovidiani e metamorfosi vegetali nei canti del Paradiso Terrestre

La parte del *Purgatorio* più densa di miti ovidiani, di metamorfosi vegetali e di richiami biblici è costituita dai canti del Paradiso Terrestre, nel quale viene attribuito un ruolo singolare anche agli elementi vegetali, dovuto principalmente alla tematica del giardino dell'Eden e dell'Età dell'Oro. Dante richiama pure l'attenzione sugli errori topografici dei poeti antichi (soprattutto Ovidio e Virgilio) (*Pg.* XXVIII, 139-144), i quali credevano che l'età dell'oro avesse avuto luogo nel Parnaso. L'importanza della Proserpina ovidiana non può essere trascurata nella creazione della figura di Matelda. (*Pg.* XXVIII, 49-51. *Met.* V, 341-408)

Dante lo dichiara espressamente:

Tu mi fai rimembrar dove e qual era  
Proserpina nel tempo che perdette  
la madre lei, ed ella primavera".

Nella descrizione di Ovidio Proserpina è una fanciulla che coglie fiori proprio come Matelda (così come Lia nel sogno del canto XXVII), e la prossimità della natura, il legame con i motivi vegetali sono sottolineati dall'interpretazione dei commenti a Ovidio. Il periodo precedente al ratto di Proserpina è quello dell'età dell'oro, della pienezza della fertilità vegetale. È questo lo stato ideale anche per la vegetazione, che cessa irrimediabilmente al momento del ratto della fanciulla innocente. A separare Dante da Matelda è solo un fiumicello largo tre passi, ma egli lo detesta più di quanto Leandro, nella celebre storia ovidiana, detesti l'Ellesponto agitato da onde selvagge che lo separa da Ero, il suo amore. (*Pg.* XXVIII, 70-75; *Heroides* XVIII-XIX.)

A due miti contenenti anche elementi vegetali si fa riferimento per due volte nell'insieme di canti sul Paradiso Terrestre: nella storia di Piramo e Tisbe e in quella di Argo che si addormenta ascoltando il mito di Pan e Siringa. Questi riferimenti non sono importanti solo in sé, ma valgono da esempio dal punto di vista del riutilizzo dantesco dei miti, e diventano altresì modelli delle trasformazioni di Dante durante il suo viaggio. Il primo riferimento al mito di Piramo e Tisbe (*Met.*, IV, 55-166) lo troviamo ai versi 37-42 del XXVII canto, quando nel suo viaggio Dante deve attraversare il muro di fuoco della settima cornice: dall'altra parte

c'è già Beatrice ad attenderlo (versi 34-43). Ma il viaggiatore, che ha già visto morire degli esseri umani arsi vivi, non ha nessuna intenzione di entrare nel fuoco, nonostante Virgilio lo rassicuri che quel fuoco non gli farà alcun male. È allora che il poeta antico gli rivela che Beatrice lo aspetta dall'altra parte del muro di fuoco. Solo il nome dell'amata è capace di far svanire il terrore di Dante: ha su di lui lo stesso effetto che ebbe su Piramo morente il nome della sua amata. La descrizione dantesca estrapola solo questo momento dall'episodio ovidiano, e cita quasi letteralmente i versi 145-146. Ciò prova che il peraltro diffusissimo romanzo *Piramus et Thisbé*, risalente al XII secolo, originariamente in provenzale, ma tradotto in latino, non era a portata di mano di Dante quando scrisse questi versi. Un altro argomento decisivo che dimostra come Dante attinga alle *Metamorfosi* di Ovidio si trova proprio nell'elemento della metamorfosi vegetale. Nei versi danteschi nell'istante in cui Piramo muore il gelso diventa *vermiglio* (35-39), come l'originale ovidiano: „madefactaque sanguine radix / *purpureo* tinguunt pendencia mora colore”<sup>1</sup>; mentre nel romanzo *Piramus et Thisbé* nell'istante in cui Piramo muore il gelso da bianco diventa nero: “Sur le branches raie il sans: / Noircist le fruit qui estoit blans. / Tous tens avoit esté la more / Blanche dusque a icele ore ; / Adont reçut noire coulour / En testomoine de douleur.” (787-792)

Il riferimento più importante ad Argo Panoptes, il gigante incaricato dalla gelosa Giunone di sorvegliare Io con i suoi cento occhi, e che Mercurio fa addormentare narrandogli il mito di Pan e Siringa è la rievocazione della sua morte: “S'io potessi ritrar come assonnaro / li occhi spietati udendo di Siringa, / li occhi a cui pur vegghiar costò sí caro; // come pintor che con essempro pinga, / disegnerei com'io m'addormentai”. In questo caso dunque l'addormentarsi di Argo del mito ovidiano serve per Dante da modello (*essempro*) per ritrarre il suo proprio, in quanto gli occhi si chiudono ad ambedue per la dolcezza di un canto. Accanto al richiamo ovidiano (*Met.* I, 668-723), che serve a illustrare l'assopirsi del Dante-personaggio, in questi versi il Dante-autore rende anche manifesto il suo modo di usare i miti dell'antichità, che non riguarda solo il passaggio in questione, ma la tecnica imitativa dell'intera *Commedia*.

Non è un caso che Dante evochi il mito di Pan e Siringa nei versi che rivelano il suo modo di rapportarsi ai modelli antichi. Arnolphe d'Orléans nel suo commento medievale a Ovidio interpreta infatti questa storia nel modo seguente: Siringa è il simbolo delle arti greche, mentre Pan rappresenta quelle di Roma. Il fatto che Pan insegue e raggiunga Siringa mostra come i romani si sforzassero di far proprie le arti greche, mentre Siringa tramutata in fistola, che da quel momento in poi viene suonata da Pan, non è altro che l'arte greca usata dai romani

---

<sup>1</sup> vv. 126-127. Corsivi miei.

e da quest'uso trasformata.

### II.3. Miti vegetali, significato figurale e incoronazione poetica nel canto I del *Paradiso*

La cantica del *Paradiso* comincia con due allusioni a metamorfosi ovidiane, tutt'e due legate a forze divine, ma tra le quali – anche se lo stesso Dante non lo rende esplicito – si sente un contrasto significativo. L'episodio di Marsia (*Met.*, VI, 382-400) che, sconfitto da Apollo nella sfida musicale, fu legato ad un albero e scorticato, viene menzionato da Dante nel canto I del *Paradiso* nella sua invocazione poetica ad Apollo (vv. 19-21). Ed è la figura mitologica di Glauco (*Met.* XIII, 898-968) ad essere scelta da Dante per illustrare la trasformazione opposta a quella bestiale e cioè l'ascesa e l'accesso al regno di Dio: “Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba / che 'l fé consorto in mar de li altri dèi. // Trasumanar significar per verba / non si poria; però l'esempio basti / a cui esperienza grazia serba.” (67-72) Sappiamo che il ricorso ai miti antichi, sebbene stringato, conciso, non è mai casuale e il mito chiamato in causa ha sempre un certo significato strutturale nel poema. Nelle due metamorfosi menzionate nel canto I del *Paradiso* possiamo osservare la contrapposizione tra le diverse sentenze divine: la punizione crudele dell'antico dio della musica è motivata dalla sua superbia e presunzione. Mentre il trasumanare vissuto dal personaggio-Dante, nell'innalzarsi al cielo attraverso la sfera del fuoco, viene illustrata tramite l'esempio di Glauco, ed è il risultato della grazia divina.

Questi due esempi mitologici hanno entrambi un carattere fortemente figurale, ma sono di segno diverso: il primo (quello di Marsia) è negativo, il secondo (quello di Glauco) è positivo. Mentre Marsia sfida superbamente e follemente la divinità, Dante ne invoca umilmente l'aiuto; chiede di essere svuotato, liberato dalla corporeità dei propri limiti umani, per divenire vaso nel quale possa soffiare l'ispirazione divina. Marsia è citato quindi come una sorta di figura rovesciata di Dante, e a questo mito ovidiano sarà sovrapposto un modello figurale biblico. Infatti, quando Dante chiede al dio di essere fatto *vaso* della virtù divina, allude evidentemente al modello di san Paolo – che è designato più volte nel poema proprio con l'epiteto biblico di *vas electionis* (Act 9, 15): «lo vas d'elezione» (*Inf.* II, 28); «il gran vasello / de lo Spirito Santo» (*Par.* XXI, 127-128) –: dunque il modello classico ovidiano viene rovesciato e corretto in senso cristiano grazie all'integrazione del modello biblico.

### III. Rimandi alle metamorfosi ovidiane nei canti XXIV e XXV dell'*Inferno* dantesco

La prima metamorfosi è quella dell'incenerimento e della ricomposizione istantanea di Vanni Fucci (XXIV, 100-105) – dopo essere stato trafitto da un serpente –, che viene illustrato dal paragone dell'incenerimento e della rinascita della fenice (vv. 106-111) descritto anche da

Ovidio nel libro XV delle *Metamorfosi*. Questa prima metamorfosi richiama anche un episodio luciano, quello delle morti di due personaggi morsi da serpenti durante l'attraversamento del deserto libico, come descritto nella *Pharsalia*, IX, 763-804. La maggior parte dei commentatori che stabilisce il rapporto Sabello-Vanni Fucci, cade in errore sostenendo che Sabello venga "incenerito" per il morso del serpente.

I versi danteschi sulla fenice riprendono molti particolari dal testo ovidiano (*Met.* XV, 392-400), però questo non deve essere considerato l'unica sua fonte, come ritengono alcuni studiosi. Per capire come diventa il mito della fenice del tutto positivo una pena infernale, dobbiamo tenere presente anche alcuni episodi infernali del *Libro della Scala di Maometto*. Per un'interpretazione completa della pena di Vanni Fucci è necessario esaminare anche le enciclopedie e i bestiari medievali riguardante il mito della fenice. Questa tradizione dimostra che il paragone della fenice nel passo dantesco per l'autore e il lettore contemporaneo evocava l'allegoria cristologica. L'apparizione di una tale similitudine, che enuncia la resurrezione di Cristo e dei credenti, nel contesto infernale e nel caso del bestemmiatore pistoiese non può essere interpretata che come un *exemplum* parodistico. L'incenerimento e ricomposizione istantanea che ciclicamente si ripete non è altro che un'imitazione grottesca della morte unica e rinascita eterna di Cristo e dei beati.

#### IV. Intertesti ovidiani e biblici, scienza medica e simbolismo teologico nella bolgia dei falsari: la peste di Egina emulata dalla lebbra e scabbia dei falsari di metallo

Nei canti XXIX-XXX dell'*Inferno* sono puniti i falsari e la loro pena – in modo unico nell'*Inferno* – è la malattia. I falsari di metalli sono puniti con la lebbra insieme a croste scabbiose. La rabbia castiga i falsari di persona, i falsari di moneta diventano idropici, e questo morbo fa tenere aperte le labbra di Maestro Adamo "come fa l'*etico*"; e la *febbre aguta* è la pena dei falsari di parola. Secondo l'interpretazione generale del senso del contrappasso: la malattia altera e corrompe l'aspetto dei falsari, come loro alterarono la natura di ciò che falsificarono. Per capire meglio il giudizio dantesco e il senso del contrappasso, relativi ai singoli morbi, bisogna confrontare queste descrizioni con i loro ipotesti letterari (in questo caso le *Metamorfosi* di Ovidio e la Bibbia) e con le associazioni contemporanee illuminate dallo sfondo teologico.

Nei canti della bolgia dei falsari troviamo molti richiami espliciti a figure e avvenimenti ovidiani: dalla peste di Egina (XXIX, 58-66; *Met.* VII, 523-660) al volo di Dedalo (XXIX, 116; *Met.* VIII, 183-235); dall'incenerimento di Semele (XXX, 2; *Met.* III, 253-315) alla follia di Atamante (XXX, 4-12; *Met.* IV, 416-562), e a quella di Ecuba

Hecubára (XXX, 13-23; *Met.* XIII, 481-568); sino agli amori folli e agli inganni tragici perpetrati da Mirra (XXX, 37-41; *Met.* X, 298-502) e subiti da Narciso (XXX, 128; *Met.* III, 339-510). I paralleli con i canti dei ladri e la fitta rete di allusioni ovidiane accentuano il carattere metamorfico della pena dei falsari.

Sorprendentemente i commenti e i saggi non menzionano gli antecedenti biblici in connessione a questo episodio dantesco. Nell'Antico Testamento appare l'arcaica considerazione della lebbra come una punizione divina individuale (*Num* 12, 15; *2 Re* 5, 1-27). Al contrario degli esempi dell'Antico Testamento, nel Nuovo la lebbra non appare mai come una punizione, ma diventa una malattia guarita dal miracolo divino. I sinottici narrano come Cristo guarisce subito un lebbroso e, secondo il racconto di Luca, Cristo ha anche guarito una volta dieci lebbrosi.

L'unica altra menzione in connessione alla lebbra della *Commedia* si trova nel XXVII dell'*Inferno* – molto vicina ai canti dei falsari –: «...Costantin chiese Silvestro /.. a guerir de la lebbre» (vv. 94-97). Secondo la leggenda, l'imperatore Costantino presentava dei sintomi di lebbra, da cui fu guarito nel momento del battesimo. Quindi, i miracoli del Nuovo Testamento e la guarigione sono presenti come modelli antitetici nella pena dantesca. Giacché, tenendo presenti le storie dei risanamenti immediati, diventa veramente grave la sorte immutabile di queste anime.

Sulla malattia troviamo considerazioni polivalenti e ambigue nella teologia medievale, che Dante sicuramente teneva presenti, scrivendo i canti dei falsari: non sparisce il concetto arcaico della malattia come castigo divino (es. Gregorio Magno; San Geronimo). L'infermità, tramite questo concetto, diventa il segno esterno del peccato. Dall'altro lato, molti teologi sono consapevoli che le miserie della condizione umana si riconducono al peccato originale: «Dio ... quando fece l'omo, per la sua grazia lo fece impassibile et immortale. .. Ma per lo peccato del primo homo... unde venne che l'omo potesse avere febbre, ferite et altre pene» – dice Giordano da Pisa. Questo vuol dire che l'*infirmis*, dopo il peccato originale, divenne lo *status* del genere umano. Il venir meno della salute del corpo (*sanitas*) può portare altresì alla salvezza dell'anima (*salus animae*), perché l'infermità funziona come avvertimento, figura della morte, avvicinando così il sofferente a Dio. Oltre all'interpretazione della malattia come castigo divino e avvertimento, le sofferenze evocano anche un'interpretazione cristologica nel pensiero medievale: accanto alla figura del „Christus medicus” è presente anche quella del „Christus patiens” (Mt. 25.36), di cui si trova un ricordo iconografico particolare sull'altare di Isenheim.

V. Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV dell'*Inferno*. La rappresentazione di Giuda in Dante e nei commenti antichi

La struttura contrastante è presente già nella funzione del canto XXXIV, dal momento che esso ha il duplice scopo narrativo di concludere la prima cantica – che termina esattamente col sessantanovesimo verso, “è da partir, ché tutto avem veduto”, cioè a metà dei 139 contenuti nel canto – con la rappresentazione di Lucifero e dei sommi peccatori umani nei loro tormenti eterni; e di segnare il passaggio al Purgatorio. La citazione del solenne inno latino („Vexilla regis”) può essere considerata solo come un contrasto parodistico (ciò viene sottolineato dall’aggiunta della parola “inferni”), dato che essa introduce la figura di Lucifero, vinto proprio con l’inno trionfante del suo vincitore. Gli elementi della struttura contrapposta li possiamo notare sia sul luogo del canto sia nel tempo del suo svolgimento. I nostri poeti, Dante e Virgilio, passano da un emisfero all’altro in un batter d’occhio, e ciò comporta un mutamento di direzione tra il su e il giù.

Il viaggio nell’inferno è iniziato la sera del Venerdì Santo (8 aprile) del 1300, e i poeti sono arrivati dinanzi a Lucifero la notte del Sabato Santo. Alle stelle invece arriveranno la mattina della Domenica di Pasqua. Le parole dell’inno, che sono diventate parte della liturgia del Venerdì Santo, e i giorni di Pasqua, rievocano ai lettori la Passione di Cristo. Però anche questo può essere inteso come una contrapposizione: nell’anniversario della Passione di Cristo, Dante ha la visione dell’impero dell’eterna sofferenza, ma di fronte alle pene patite ingiustamente da Gesù, i tormenti dell’inferno appaiono come punizioni giuste. E di fronte al motivo dell’assoluzione della pena (Gesù che assolve l’umanità dal peccato originale), nell’inferno le anime si trovano davanti al fatto che i loro peccati non potranno mai essere perdonati.

Il motivo della struttura contrapposta si evidenzia soprattutto nel destino (metamorfosi) dei due protagonisti del canto (Lucifero e Giuda), dato che tutti e due, nelle estremità del loro stato, sono esseri sovraumani. C’è una distanza infinita tra il loro passato e il loro presente, che per Lucifero non è solo astratta: dal cielo egli è caduto nella profondità dell’inferno; lui che era portatore di luce, l’angelo più bello e sapiente, è diventato il portatore dell’oscurità, turpe e impotente. Dalla vicinanza a Dio è arrivato alla più grande distanza possibile da lui, da suo incaricato è diventato suo nemico. Lo stesso possiamo dire di Giuda: da uno degli eletti apostoli di Cristo, dal custode del suo denaro, è diventato il suo traditore. Come Lucifero da Dio, così Giuda ha raggiunto la massima distanza da Cristo.

Il contrasto tra la precedente bellezza di Lucifero e la sua attuale mostruosità viene evidenziato due volte durante il canto (vv. 18 e 36). Nella figura del Satana dantesco accanto

alla struttura contrapposta domina l'elemento della parodia sacra: ogni sua caratteristica può essere interpretata come copia grottesca di Dio, Cristo oppure della Santa Trinità. Nelle sue tre teste si nota l'antitesi della Santa Trinità; le descrizioni reali, le quali accentuano la sua impotenza, lo rendono una contraffazione miserabile di Dio; l'immagine di Lucifero ghiacciato nelle sporche acque del Cocito ricorda la figura di Cristo che si immerge nelle acque del Giordano al momento del suo battesimo. Gli elementi parodistici della descrizione dantesca sottolineano il fatto che Lucifero aspirò a diventare simile a Dio: il suo contrappasso è, infatti, diventare una copia miserabile, una caricatura grottesca del Signore. Questo messaggio rispecchia la presa di posizione della teologia cristiana a partire dalle opere polemiche di Agostino contro i manichei, secondo cui il Male non è l'antitesi equivalente del Bene, ma può esserne solo la negazione, essendo il Bene l'unico valore assoluto.

Gli elementi parodistici della descrizione dantesca sottolineano il fatto che Lucifero nella sua aspirazione volle diventare simile a Dio, e il suo contrappasso è di diventare una copia miserabile, una caricatura grottesca del Signore. E questo messaggio rispecchia la presa di posizione della teologia cristiana dalle opere polemiche di Agostino contro i manichei, secondo cui il Male non è l'antitesi equivalente del Bene, ma può essere solo la negazione del Bene, l'unico valore assoluto.

#### VI. Miti ovidiani del viaggio nella *Commedia* I: Fetonte, Icaro e Dedalo

All'inizio di Malebolge (canti XVII-XVIII) Dante evoca tre miti ovidiani. Nel XVII canto dell'*Inferno* la paura provata da Dante-personaggio in groppa a Gerione supera quella di Fetonte (*Met.* II, 106-108) e di Icaro (*Met.* VIII, 223-230) nel momento della loro caduta. Il ruolo di Fetonte in mezzo all'*Inferno*, prima della discesa nel Malebolge, può essere definito come simbolo negativo: l'uomo ambizioso, ma destinato al fallimento serve da ammonimento a Dante durante il suo viaggio che lo porterà in mezzo ai colpevoli di vera malvagità umana.

All'inizio del XVII canto del *Paradiso* (1-6) – creando stretti legami intratestuali con quello che emerge nel XVII dell'*Inferno* – il mito del figlio del Febo Apollo serve di nuovo per descrivere la situazione del Dante-personaggio. Dante vuole chiedere una profezia sul suo destino al proprio antenato Cacciaguada: questo suo senso di disorientamento è paragonabile a quello di Fetonte che, dopo essere stato offeso da Epafo che ne aveva messo in dubbio i natali, corre da sua madre Climene per esigere da lei una risposta certa (*Met.* I, 747-764). Anche Dante si rivolge al suo avo con una richiesta che riguarda il proprio destino, ma a differenza dello sguardo concentrato sul passato di Fetonte, egli cerca di conoscere il proprio futuro. È indubbio che Fetonte, che pagò con la propria vita per poter chiarire il mistero dei suoi natali,

qui ricopra nuovamente il ruolo della figura negativa: evitando i suoi errori Dante potrà agire correttamente e potrà ottenere la possibilità di attingere alla conoscenza soprannaturale del futuro. Il mito ovidiano collocato all'inizio del XVII canto svolge anche un'altra funzione importante: in tal modo prima della profezia del proprio esilio Dante evoca quale suo predecessore Ovidio, il grande poeta condannato anch'egli all'esilio. Il parallelo tra l'esilio di Dante e di Ovidio viene confermato poco più avanti con il richiamo a un altro mito ovidiano. Secondo la profezia di Cacciaguida (46-48) il mito di un eroe citato anche da Ovidio (*Met.* XV, 493-546) descrive con il metodo dell'analogia il destino di Dante: il giovane innocente diffamato dalla spietata matrigna è costretto ad abbandonare la sua patria („mihi mens interrita mansit / exiliis contenta suis”, 514-5). Ed è esattamente questa la sorte che attende anche Dante.

La prima menzione di Icaro nella *Commedia* si trova accanto a quella di Fetonte (*Inf.* XVII, 109-111): l'autore tratta le due figure ponendole sullo stesso piano, e durante il suo viaggio Dante le supera entrambe con la sua paura. In realtà Ovidio accenna solo alla paura di Fetonte,<sup>2</sup> di quella di Icaro non fa parola nelle *Metamorfosi*: egli leva il suo grido verso il padre solo quando il mare lo inghiotte (VIII, 229-230). Tuttavia – e questo non è stato ancora messo in evidenza dalla letteratura specialistica – nella storia dell'*Ars Amatoria* Ovidio descrive anche la paura del giovane Icaro, il che rende verosimile che Dante conoscesse bene anche questo passaggio ovidiano (II, 87-92):

Territus a summo despexit in aequora caelo:  
 Nox oculis pavido venit oborta metu.  
 Tabuerant cerae: nudos quatit ille lacertos,  
 Et trepidat nec, quo sustineatur, habet.  
 Decidit, atque cadens 'pater, o pater, auferor!' inquit,  
 Clauserunt virides ora loquentis aquae.

Gli autori che hanno interpretato questo episodio concordano nell'affermare che per il viaggiatore Dante al livello macrotestuale sia Fetonte, sia Icaro compagno come “modelli da correggere”. In contrapposizione alla loro *hybris* Dante deve rappresentare l'umiltà per non ripetere la loro tragedia. Il viaggiatore cristiano inverte anche l'ordine prima *ascensus*, poi *descensus* dei giovani pagani: egli dapprima discende all'Inferno e soltanto dopo, purificato, si eleva verso i cieli. Da questo punto di vista costituisce un modello negativo anche Dedalo, che nella *Commedia* Dante rappresenta come l'esempio di una guida votata al fallimento, in

---

<sup>2</sup> II, 178-183: Ut vero summo despexit ab aethere terras  
 infelix Phaethon penitus penitusque iacentes,  
 palluit et subito genua intremuere timore  
 suntque oculis tenebrae per tantum lumen obortae,  
 et iam mallet equos numquam tetigisse paternos,  
 iam cognosse genus piget et valuisse rogando.

contrapposizione alle sue tre efficienti guide.

Nel *Paradiso* possiamo osservare anche altri due luoghi in cui Beatrice e Dante appaiono rispettivamente come un Dedalo e un Icaro corretti:<sup>3</sup> nel XV canto Cacciaguida parla di Beatrice in questi termini („mercé di colei / ch'a l'alto volo ti vesti le piume” 53-54). Nel canto XXV invece Dante descrive Beatrice quasi con le stesse parole: (“E quella p̄a che guidò le penne / de le mie ali a così alto volo” 49-50). Le espressioni di („alto volo; „alto fine”, *Pd.* XXII, 35; „alto disio”, *Pd.* XXII, 61, XXX, 70) nella *Commedia* e nella letteratura patristica-teologica indicano tutte il viaggio che conduce l'anima verso Dio.

Il Dedalo di Dante viene citato con una perifrasi nel canto VIII del *Paradiso* (“quel che, volando per l'aere, il figlio perse” 126): questi versi al tempo stesso proclamano il successo dell'uomo creatore e il fallimento del genitore. Dal contesto però diviene chiaro che qui l'interlocutore di Dante sta elencando i vari tipi di antiche occupazioni. Nel caso di Dedalo sorge la domanda: quale ramo del genio poliedrico di Dedalo ha in mente Dante? Per rispondere a questa domanda ci viene in aiuto il riferimento al XXIX canto dell'*Inferno* (112-117):

Vero è ch'i' dissi lui, parlando a gioco:  
"I mi saprei levar per l'aere a volo";  
e quei, ch'avea vaghezza e senno poco,  
volle ch'i' li mostrassi l'arte; e solo  
perch' io nol feci Dedalo, mi fece  
rdere a tal che l'avea per figliuolo.

Il “fare Dedalo” (*perch'io nol feci Dedalo*) nel testo da un lato ha un significato molto concreto: Griffolino non fu in grado di insegnare a volare ad Albero, mentre Dedalo fu capace di volare e di insegnarlo al figlio nel racconto mitologico. È anche evidente che si parla del processo di invenzione – realizzazione – e del suo insegnamento, che non è possibile neppure per un uomo intelligente e ingegnoso come Griffolino, ma solo ed esclusivamente per un genio. Nelle *Metamorfosi* Ovidio caratterizza per la prima volta Dedalo, l'inventore e costruttore del labirinto, in questi termini: “Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis” (VIII, 159). Non a caso Dedalo viene menzionato nel canto dei falsari: nel XXIX-XXX canto i falsari contemporanei a Dante (accanto a Griffolino ci sono Capocchio e Mastro Adamo) furono tutti uomini dalle eccellenti capacità intellettive, e la falsificazione in sostanza non è altro che l'imitazione della natura, come emerge dalla confessione al tempo stesso triste e ironica di Capocchio: “com'io fui di natura buona scimia” (XXIX, 139). Anche l'essenza dell'invenzione di Dedalo scaturisce dall'imitazione della natura: osservando il volo degli uccelli egli trae ispirazione per escogitare il metodo di fuga dall'esilio cretese, e seguendo

---

<sup>3</sup> Brownlee, *Dante e Ovidio*, 2012.

fedelmente la struttura delle ali e delle penne costruisce le ali d'uccello. I falsari del decimo girone dell'Inferno, al contrario di Dedalo, imitano la natura con lo scopo di trarre in inganno il prossimo: il loro fine non è rinnovare la natura e l'arte con l'ausilio dell'imitazione, ma l'impiego cattivo dell'imitazione. Nel canto XXIX Dedalo fa da contrappunto in primo luogo a Griffolino, ma anche a tutti gli altri falsari.

Ci si chiede se Dedalo possa essere considerato come la figura dell'autore, così come ha suggerito Robert Brownlee in una sua lezione. Pur non seguendo il ragionamento di Brownlee<sup>4</sup> (non sono d'accordo con lui nel fondere il duplice senso di “penne” come penne d'uccello e strumenti di scrittura), ma giungo alla stessa conclusione. Da un lato, secondo l'*Ars poetica* di Orazio anche la poesia è un'arte basata sull'imitazione, cosa della quale Dedalo è grande maestro. Dall'altro lato, i primi 105 versi del II libro dell'*Ars amatoria* di Ovidio sono dominati dall'episodio di Dedalo e Icaro, dove il Dedalo ovidiano è inequivocabilmente il carattere dello stesso artista Ovidio. Ovvero si tratta dell'*alter ego* poetico, della figura dell'autore antico che funge da modello per Dante. Nel II libro dell'*Ars amatoria* si trova ancora un altro elemento di importanza cruciale dal punto di vista di Dante: l'episodio di Dedalo e Icaro, ossia il grande mito del volo, viene menzionato accanto ai miti di Giasone e Medea e di Odisseo e Circe, vale a dire i grandi miti della navigazione. Per Dante infatti questi due insiemi mitologici e metaforici sono legati gli uni agli altri da molteplici fili.

## VII. Il *topos* del mare tempestoso e i grandi navigatori

In relazione alla figura di Ulisse ho ritenuto importanti tre criteri, poiché essi sono inscindibilmente connessi all'argomento del capitolo – i viaggiatori ovidiani nella *Commedia* – e a uno dei temi principali della dissertazione, l'elemento della metamorfosi: essi costituiscono le radici ovidiane dell'Ulisse dantesco, della sua metamorfosi e nel discorso delle antitesi. In questo riassunto tratto la questione di quest'ultima.

Un elemento importante della retorica dell'Ulisse ovidiano è la composizione antitetica, e questo sarà lo strumento prediletto anche della retorica dell'Ulisse dantesco. La negazione multipla con cui dichiara di aver scelto la libertà della via della conoscenza rispetto agli obblighi familiari (“né dolcezza di figlio, né la pietà del vecchio padre, né 'l debito amore”) riecheggia l'elenco dell'eroismo di Aiace nel passo ovidiano: „...*nec* me lacrimae luctusque timorque / tardarunt , quin corpus humo sublime referrem”. (282-83)

Al verso 99 contrappone i *vizi umani* e il *valore*. La descrizione dello stretto di

---

<sup>4</sup> Brownlee, *Dante e Ovidio*, 2012.

Gibilterra, quando “*da la man destra mi lasciai Sibia, /da l'altra già m'avea lasciata Setta*” (100-101, le odierne Siviglia e Ceuta), è inequivocabilmente presa da Ovidio, insieme alla tendenza bipolarizzante della descrizione, benché non provenga dai libri che trattano delle avventure di Ulisse (XIII-XIV), ma dall'episodio di Dedalo e Icaro, il che al tempo stesso rafforza pure il legame tra le due storie nella concezione dantesca:

et iam Iunonia laeva  
parte Samos (fuerant Delosque Parosque relictæ)  
dextra Lebinthos erat fecundaque melle Calymne,  
cum puer audaci coepit gaudere volatu  
deseruitque ducem caelique cupidine tractus  
altius egit iter. (*Met.* VIII. 220-225.)

Nel XXVI canto dell'*Inferno* le accuse che Dante muove a Ulisse in sostanza coincidono con i capi d'accusa di Aiace nel racconto di Ovidio: nel XIII libro delle *Metamorfosi* il duello verbale tra Aiace e Ulisse (per aggiudicarsi le armi di Achille) presenta la figura di Ulisse. Aiace, il tradizionale guerriero greco, che in guerra si distingue per la sua forza e l'abilità di maneggiare la spada, denigra lungamente Ulisse per i suoi furti, le sue furbizie, i suoi inganni (5-122). Tra le accuse di Aiace figurano anche quelle per cui Ulisse sconta la sua punizione ultraterrena nell'ottava bolgia dell'ottavo cerchio. Aiace paragona Ulisse a Sisifo (secondo alcune versioni del mito Sisifo era il padre biologico di Ulisse) nel furto e nella truffa („quid sanguine cretus / *Sisyphio furtisque et fraude simillimus illi*” 31-32): la truffa è il peccato dei dannati del Malebolge dantesco. Il furto del Palladio (la statua di Atena che proteggeva Troia) non è menzionato da Omero, ma Aiace ne fa accenno: „*rapta ... Pallade*” (99). Anche prima di nominare Ulisse, quando i viaggiatori vedono soltanto le anime avvolte dalle fiamme, Dante pone la parola “furto” in posizione di rima per illustrare lo spettacolo che si offre ai suoi occhi:

“tal si move ciascuna per la gola / del fosso, ché nessuna mostra 'l furto, / e ogni fiamma un peccatore invola. / Io stava sovra 'l ponte a veder surto, / sì che s'io non avessi un ronchion preso, / caduto sarei giù sanz'esser urto.” (40-45).

Sia i peccati di Ulisse, sia le sue virtù – la sapienza, l'acutezza d'ingegno, le capacità retoriche – trovano menzione nei libri XIII-XIV delle *Metamorfosi* e anche nell'episodio dantesco. Espressioni che si riferiscono all'esperienza e alla ricerca di nuove esperienze di Ulisse si ritrovano sia nel testo dantesco, sia in quello ovidiano: „*experientis Ulixei*” (*Met.* XIV 159), e

vincer potero dentro a me l'ardore  
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto  
e de li vizi umani e del valore; (*Inf.* XXVI, 97-99).

Il peso della scelta di Ulisse viene espresso da Dante con un “trittico sentimentale” (“né

dolcezza di figlio, né la pietà / del vecchio padre, né l' debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta” 94-96);<sup>5</sup> questa stessa tripartizione compare nella prima epistola delle *Eroidi*: Penelope elenca i tre motivi per cui Ulisse dovrebbe evitare la guerra: sua moglie, il vecchio Laerte, il piccolo Telemaco:

Tres sumus inbelles numero, sine viribus uxor  
Laertesque senex Telemachusque puer. (97-98)

Le concordanze più spiccate tra l'Ulisse ovidiano e quello dantesco si rintracciano nella *orazione piccola*. La premessa del verso che precede l'orazione e che la colloca nel tempo “Io e' compagni eravam vecchi e *tardi*” (106) è chiaramente il passaggio ovidiano con il quale Macreao conclude la narrazione dei fatti avvenuti sull'isola di Circe:

resides et desuetudine tardi  
rursus inire fretum, rursus dare vela iubemur,  
ancipitesque vias et iter Titania vastum  
dixerat et saevi restare pericula ponti:  
pertimui, fateor, nactusque hoc litus adhaesi.' (*Met.* XIV, 436-440.)

Nei brani relativi delle *Metamorfosi* Ulisse esprime in numerose occasioni la superiorità dell'intelletto sul corpo, e anche la figura dantesca incita i suoi compagni a ricordare la loro origine, poiché non sono nati per vivere come bestie, ma per perseguire la virtù e la conoscenza – contrapponendo in maniera esplicita il modo di vivere umano a quello animale:

Considerate la vostra *semenza*:  
fatti non foste a viver come *bruti*,  
ma per seguir *virtute e canoscenza*. (118-130).

Secondo i versi di Ovidio, ciò che distingue l'uomo dall'animale è il viso volto verso le stelle (contrariamente agli animali che volgono il muso verso terra):

pronaque cum spectent animalia cetera terram,  
os homini sublime dedit caelumque videre  
iussit et erectos ad sidera tollere vultus  
(*Met.* I, 84-6).

L'uomo che si volge verso le stelle diventerà l'emblema della *Commedia* dantesca, dato che ogni cantica si conclude nominando le stelle.

3 . L'esempio di Giasone è peculiare, poiché, dopo una breve apparizione negli inferi, nel *Paradiso* troviamo due riferimenti a questa figura; anche nel *Fiore* l'autore lo menziona in tre occasioni. Il motivo del giudizio e della punizione del Giasone nel canto XVIII dell'*Inferno* e nel *Fiore* è da cercarsi in due epistole delle *Eroidi* (le lettere di Ipsipile e di Medea). Ma il Giasone del *Paradiso* appare ormai come un viaggiatore baciato dal successo, e come tale, simboleggia il viaggiatore Dante. La prospettiva del *Paradiso* dantesco evoca quella di uno dei commentatori medievali di Ovidio, Giovanni del Virgilio, che attribuisce esclusivamente

---

<sup>5</sup> Picone: 159.

all'ingegno acuto di Giasone la soluzione delle prove (VII, 2).

### VIII. Orfeo, poeta e viaggiatore dell'aldilà

Dante nomina Orfeo solo due volte nelle sue opere: nel *Convivio* ne fa l'esempio dello stile allegorico (II, i, 1-4); nel limbo invece lo menziona tra i grandi pensatori dell'antichità (*Inf.* IV, 139-141). Sebbene l'interpretazione allegorica dei versi ovidiani fosse piuttosto diffusa a partire da Orazio, la definizione rende verosimile che Dante abbia attinto da commentatori di Ovidio d'epoca medievale. Arnolphe D'Orléans illustra la musica di Orfeo capace di domare le bestie con queste parole: „cantu suo i. sua predicatione feras i. efferos homines mitigavit, bruta animalia sapientes instruxit” (Ghisalberti (ed.), 1932, 228). Similmente una glossa anonima agli *Integumenta Ovidii* di Johannes de Garlandia: „Per Orpheum adducentem arbores cantu lire habemus homines stultos. Per liram loquelam qua illos docuit.” (Ghisalberti (ed.), 1933, 67.) Questi commentatori di Ovidio, proprio come lo stesso passaggio ovidiano ritengono che la caratteristica più importante di Orfeo siano le sue capacità retoriche.

Il commento di Benvenuto da Imola del 1375-80 (ai versi *Inf.* IV.139-140) sulla base dei *Saturnalia* di Macrobio fornisce una spiegazione allegorica della capacità di Orfeo di ammansire animali, piante e pietre: gli uomini possono essere leoni per la loro superbia, lupi per la loro violenta cupidigia, tigri per la loro crudeltà disumana, maiali per i loro osceni desideri sessuali. Nel canto I dell'*Inferno*, quando il viaggiatore Dante incontra la lonza che simboleggia la lussuria, il leone che incarna la superbia e la lupa che rappresenta l'avidità insaziabile (I, 31-60), non è ancora in grado di affrontare da solo queste bestie-peccato. Ossia, considerando il passo di Macrobio che illustra le prodezze di Orfeo, all'inizio della *Commedia* il Dante-personaggio non riesce ad eguagliare Orfeo che con il suo canto (con la sua eloquenza) è in grado di ammansire coloro che sono stati ridotti a uno stato subumano dal loro peccato.

Nell'*Inferno* troviamo Orfeo nel nobile castello del limbo, tra i grandi dell'età antica, nel gruppo dei filosofi:

e vidi il buono accoglitore del quale,  
Diascoride dico; e vidi Orfeo,  
Tullio e Lino e Seneca morale; (*Inf.* IV, 139-141)

Anche questa scelta dantesca è motivata dall'interpretazione allegorica che va da Orazio a San Tommaso: il suo ruolo nello sviluppo della civiltà e la sua saggezza sono le due qualità grazie alle quali diventerà membro della “filosofica familia”, insieme a Cicerone e a Seneca. Nel suo commento a questi versi Benvenuto da Imola già traccia un parallelo tra Dante e

Orfeo. Sia il poeta trace che il poeta fiorentino sono discesi all'inferno per salvare la propria anima (secondo lui, il significato allegorico di Euridice è la capacità razionale di Orfeo, la sua "anima rationalis") e hanno placato tutti i mostri degli Inferi, vale a dire hanno imparato a vincere i peccati e a sfuggire ai tormenti dei peccati. "Ma Dante non si voltò mai a guardare all'indietro, ossia non tornò ai suoi peccati alla stregua di un cane, mentre Orfeo, che non mantenne la regola prescritta, e in tal modo perdette del tutto la sua anima, e così il nuovo errore fu più grave del precedente." Ovvero in questo paragone ormai Dante supera e corregge Orfeo che, secondo l'interpretazione allegorica, è recidivo nel peccato. La storia di Orfeo e di sua moglie nell'aldilà è un forte modello tematico-narrativo nel rapporto tra Dante e Beatrice, Beatrice ed Euridice sono entrambe – per usare un'espressione virgiliana – "moritura puella" (*Georg.* IV, 458), ma mentre Orfeo tenta di salvare Euridice (senza riuscirci), Beatrice salva davvero Dante. Ovvero Dante e Beatrice, scambiandosi i ruoli, riscrivono il mito del poeta trace e della sua amata.

Eppure il ruolo dell'Orfeo dantesco non si esaurisce in questi due brevi riferimenti: la peculiarità della figura di Orfeo è data dal fatto che è al tempo stesso un poeta e un uomo che discende negli inferi, e in questa sua qualità costituisce l'unico precedente mitologico greco-romano del Dante-personaggio. L'altro scopo del mio capitolo è una breve comparazione tra le tematiche narrative del poeta trace disceso agli inferi e del poeta fiorentino disceso agli inferi, mettendo in evidenza i possibili influssi della vicenda di Orfeo nella *Commedia*. Nel canto I dell'*Inferno* l'eroe che guarda indietro verso i pericoli evoca l'Orfeo che si dirige fuori dagli inferi e si volta a guardare indietro. Nel canto II il personaggio in preda all'incertezza prima di affrontare il viaggio nell'aldilà ricorda altri viaggiatori che in precedenza avevano compiuto un viaggio simile ("Io non Enëa, io non Paulo sono")<sup>6</sup> il che inevitabilmente evoca anche Orfeo, che fu anche per Enea il modello ricordato prima della catabasi (VI. 116-122). Nel canto IX dell'*Inferno* troviamo di nuovo una narrazione che rievoca la storia di Orfeo. Virgilio intima a Dante di non voltarsi indietro (era proprio questo il divieto imposto anche a Orfeo) e di non guardare la Gorgone (55-60). Questi riferimenti impliciti all'inizio della cantica dell'*Inferno* confermano il ruolo di antimodello di Orfeo: il viaggio che Orfeo compie negli inferi senza raggiungere il proprio scopo scoraggia il personaggio Dante e lo induce a esitare.

Nel canto I del *Purgatorio* Catone, che non tornò indietro all'inferno per andare a prendere la sua amata moglie (al contrario di Orfeo), è il contraltare di Orfeo. Nei canti II e IV è tentato

---

<sup>6</sup> "Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede? / Io non Enëa, io non Paulo sono; / me degno a ciò né io né altri 'l crede."

per ben due volte di voltarsi indietro e di indugiare: Catone e Virgilio lo rimproverano anche per questo. I rimproveri fanno capire che Dante non può voltarsi indietro, non può guardarsi alle spalle una volta che ha intrapreso il suo cammino verso Beatrice perché rischia lo stesso che Orfeo: perdere l'essere più amato. Nel canto XXX del *Purgatorio* Dante che piange la perdita di Virgilio (49-51) rievoca l'espedito retorico dell'Orfeo disperato nella *Georgica* con la triplice ripetizione del nome (523-7). Nella risposta di Beatrice la triplice ripetizione di "pianger(e)" evoca però ormai la descrizione delle *Metamorfosi*. Dopo la perdita di Virgilio, la successiva separazione che rievoca quella di Orfeo ed Euridice è la scomparsa di Beatrice nel canto XXXI del *Paradiso*. Ma questa separazione non provoca dolore, poiché questo è un "sicuro e gaudioso regno" (25), e Bernardo si affretta a mostrare al viaggiatore che la sua donna è già tornata a occupare il suo posto nella rosa celeste. Al contrario di Orfeo, Dante ha la possibilità di congedarsi da Beatrice (79-80), che sorride e si volta a guardarlo. Questa scena è chiaramente l'immagine rovesciata in termini positivi e la riscrittura della straziante separazione di Orfeo ed Euridice.

## Conclusioni

1. Nella *Commedia* l'influsso ovidiano non è soltanto un elemento rilevante, ma è una presenza che pervade e abbraccia l'intero testo e che si manifesta a livello sia microtestuale, sia macrotestuale. A livello microtestuale nel testo della *Commedia* Ovidio appare chiaramente come un modello che invita all'imitazione, un inventario di esempi e di espressioni. Ma accanto all'imitazione si può anche osservare il fenomeno dell'emulazione, anzi questi due modi di confrontarsi con il grande predecessore spesso si intrecciano in maniera indistrucabile. A livello del macrotesto l'influsso ovidiano si manifesta nel fatto che sia la *Commedia* di Dante, sia le *Metamorfosi* di Ovidio scelgono la narrazione delle trasformazioni. La base ideologica delle trasformazioni di Ovidio è che "tutto muta in continuazione", tuttavia l'oggetto della sua opera non solo i mutamenti ordinari della natura, bensì quelli che derivano da forze prodigiose, soprattutto divine. Questa base ideologica è propria anche della *Commedia*, in senso cristianizzato: la *Commedia* rappresenta la mutazione delle anime dopo la morte. Nell'opera di Dante passano tutti i generi di trasformazioni di Ovidio: dalle storie dei miti greco-romani giungeranno esempi, le figure mitiche diventano i vari personaggi della *Commedia*. La trasformazione morale compare spesso nella forma del *contrappasso*: naturalmente, nelle opere di Ovidio e di Dante la base morale diverge a seconda dello spirito dell'epoca. Muta anche la sorgente della mutazione *soprannaturale*,

derivante dalla volontà divina: di contro alle divinità antropomorfe e dotate di difetti umani del pantheon greco-romano (la gelosa Era, la Diana superba pur nella sua pudicizia, Apollo e Atena che non tollerano di essere superati nella loro arte), il dio cristiano di Dante è il sigillo inconfondibile della giustizia nell'ordine del mondo.

2. Le trasformazioni delle *Metamorfosi* non fungono da esempio solo per i personaggi della *Commedia*, ma in molti casi le storie di Ovidio ispirano anche le trasformazioni dello stesso Dante-personaggio: tra i viaggiatori audaci e votati al fallimento Fetonte e Icaro sono degli antimodelli; i pericoli della superbia artistica vengono illustrati dalle storie ovidiane di Aracne (*Inf.* XVII, 16-18 e *Purg.* XII, 43-45; *Met.* VI, 1-145), dalle figlie di Pierio (*Purg.* I, 7-12; *Met.* V. 294-678) e Marsia. Mentre Glauco, che diviene un essere sovrumano, costituisce un esempio positivo per Dante che fa il suo ingresso nel Paradiso. Così come pure Ovidio, in quanto autore che rappresenta la propria vita come una serie di metamorfosi, possiede un valore figurale per Dante (*Tristia* I, 1. 117-122)

3. Una parte degli studiosi (ad es. Ronconi 1964) argomenta che Dante ha potuto conoscere Ovidio esclusivamente attraverso le sue riscritture moralizzanti e allegorizzanti d'epoca medievale. Nel caso dei passaggi presi in esame nella mia dissertazione il mio scopo è sempre stato quello di stabilire la fonte ovidiana del passo dantesco. I prestiti lessicali mostrano in gran parte la conoscenza dei testi ovidiani originali: nel dettaglio si veda l'analisi dei canti XIII., XXIV-XXV., XXIX-XXX dell'*Inferno*, dei canti del Paradiso Terrestre e dei primi canti del *Paradiso*, dove l'ipotesi ovidiana pervade interi insiemi di canti. Ma nel giudizio di alcune figure mitologiche si innesta anche l'interpretazione dei commenti a Ovidio d'epoca medievale (vedi il Giasone del *Paradiso*).

4. Nell'opera dantesca – specialmente in alcuni suoi luoghi, come ad es. nei canti XIII e XXXIV dell'*Inferno* – le strutture antitetiche divengono principio di ordinamento poetico. Sullo sfondo di questo fenomeno sta da un lato la peculiarità del pensiero umano di collegare le proprie associazioni o con metodo analogico, o con una struttura concettuale basata sul contrasto. Dall'altro lato la particolarità fondamentale della visione medievale del mondo è data dal pensare per dualità. Nonostante Agostino, che esercitò un influsso determinante sulla teologia medievale, abbia argomentato contro una visione dualistica del mondo nelle opere in cui rigetta il manicheismo, resta tuttavia nei suoi scritti una traccia spiccata delle strutture basate sulle dualità e sui contrasti. Inoltre il fenomeno può essere esaminato anche come influenza letteraria: a partire dalle strutture antitetiche dell'Antico Testamento, passando per le prodezze retoriche dei poeti latini (tra cui Ovidio), fino alle strutture antitetiche degli autori medievali ammirati da Dante si possono portare numerosi esempi, come l'architettura logica

della *Summa Theologiae* di San Tommaso, o le figure retoriche antitetiche predilette dai trovatori e da Guittone d'Arezzo. Nella costruzione per contrasti dantesca scorgo il ruolo importante di due opere: la *Psychomachia* di Prudenzio (405) è l'antenata dei poemi allegorici che pongono l'accento sullo scontro tra figure antitetiche (per. es. nel *Romanzo della Rosa* o nel *Fiore*), dove nella lotta tra i peccati e le virtù a trionfare è ovviamente sempre la virtù. Sono dell'opinione che la *Psychomachia* abbia lasciato la sua impronta non solo in maniera diretta sul *Fiore*, ma anche sul *Purgatorio* dantesco, dove le anime raggiungono la purificazione contemplando i controesempi ai loro peccati. L'*Ecloga Theoduli* del X secolo è il poema dell'incontro e della contrapposizione tra la “verità cristiana” e la “verità pagana”. La tecnica di questo poema straordinariamente popolare nel Medioevo, che pone figure mitologiche e bibliche le une accanto alle altre, esercita un'influenza essenziale sulla *Commedia* dantesca, che caratterizza tutta l'opera, ma che è evidente soprattutto negli esempi del *Purgatorio*.

5. Nell'episodio di Pier della Vigna, a prima vista, sembra molto forte l'influenza dell'antecedente virgiliano (*Eneide* III, 22-68), ma, analizzando l'intero canto, è possibile notare come esso sia cosparso di molteplici richiami a Ovidio. Nel primo verso viene citato il centauro Nesso, la cui storia era nota a Dante tramite Ovidio (*Met.*, IX, 98-272), 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*. Negli episodi ovidiani di trasformazioni in piante sanguinanti (delle Eliadi, di Driope e Erisittone) è presente il motivo della punizione oppure della conseguenza, mentre il Polidoro virgiliano soffre da innocente la sua morte. 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. 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 (*Met.*, III, 145-252). Anche l'anonimo suicida fiorentino del canto XIII – che si presenta con le parole “Io fei gibetto a me de le mie case” (v. 151) – può avere un precedente ovidiano nella persona d'Ifide, che similmente al fiorentino s'impicca alla porta di casa (*Met.*, XIV, 733-741).

6. Nel gruppo di canti dei ladri tutte e tre le metamorfosi sono basate su descrizioni ovidiane, e accanto a questi episodi di grande rilievo, si trovano numerose altre allusioni al poeta delle *Metamorphoses*. Analizzando il canto XXV dell'*Inferno*, considerato tradizionalmente come

“il canto dell’emulazione”, non possiamo dimenticarci del ruolo essenziale dell’imitazione ch’è allo stesso tempo anche la base necessaria dell’emulazione. Possiamo notare le manifestazioni più rilevanti dell’imitazione ovidiana nelle descrizioni delle tre metamorfosi nei canti dei ladri: il paragone con la fenice, che rappresenta la pena di Vanni Fucci (XXIV, 106-111), ha come fonte primaria i vv. 392-400 del libro XV delle *Metamorfosi*. L’antecedente letterario dell’episodio di Cianfa e Agnel è la fusione di Ermafrodito e Salmace, descritta pure da Ovidio in *Met.* IV, 356-379, che viene echeggiata da numerose scelte lessicali di Dante. Nei vv. 97-98 del canto XXV, Dante menziona l’Aretusa ovidiana (*Met.* V, 572-641) e Cadmo (*Met.* IV, 571-603) in relazione con la terza metamorfosi. La metamorfosi in serpente di Cadmo (*Met.* IV, 571-603), invece, è stata una fonte importante per la descrizione della trasformazione in rettile di Buoso.

Il verso “Né O si tosto mai né I si scrisse” (XXIV, 100), secondo alcuni studiosi, si collega con la storia di Io delle *Metamorfosi* ovidiane (I, 583-750). La descrizione dantesca della metamorfosi di Guercio de’ Cavalcanti può avere una fonte in quella dell’Io ovidiana. Dal corpo di Io, ritrasformandosi da giovenca in ninfa, “scivolano via le setole” (*Met.* I, 739), dal corpo di Guercio il fumo che accompagna le metamorfosi “il [pel] dipela” (*Inf.* XXV, 120). Il muso di Io si ritrae (v. 741), e Guercio “il [muso] trasse ver’ le tempie” (v. 124). A Io ritornano le spalle e le mani di un tempo (v. 741), e Guercio “volsse le novelle spalle” (v. 139) a Buoso. Ma mentre Io timidamente riprova a formulare le parole umane (I, 745-746), Guercio dicendo la prima frase dopo la trasformazione, “parlando sputa” (v. 138).

7. Nel canto XXIX dell’Inferno la peste di Egina ovidiana funziona come una prefigurazione mitica è narrata della malattia infernale (cioè la lebbra e la scabbia) dei falsari di metallo; così, all’inizio del canto XXX, la follia di Atamante ed Ecuba avrà il ruolo di prefigurare la rabbia dei falsari di persona. La mancata rappresentazione di malattia nel caso della rievocazione dantesca della peste ovidiana e la accentuata imitazione nei confronti di questo episodio sono dovute al fatto che l’autore non conosceva la peste (che trent’anni dopo la sua morte avrà ucciso almeno un terzo della popolazione del continente, ma tra i secoli VI e XIII non si era ancora riaffacciata in Europa), se non da fonti letterarie. La mitica punizione ingiusta e collettiva della peste, inesistente all’epoca di Dante, viene superata da una punizione divina individuale, che sarà la lebbra: la malattia per eccellenza nei secoli dall’XI al XIII.

I commentatori danteschi sono incerti riguardo all’identificazione della malattia degli “alchimisti”, perché secondo la descrizione le unghie dei falsari di metallo, grattandosi, portano via «la scabbia», cioè le desquamazioni della pelle; mentre nel verso 124 Capocchio viene chiamato «l’altro lebbroso».

La soluzione più convincente è la dimostrazione che, nelle enciclopedie dell'epoca, la scabbia e la lebbra sono trattate insieme. Isidoro di Siviglia nelle *Etimologie* (IV, VIII, 10) afferma che «utraque passio [scabies et lepra] asperitas cutis cum pruritu et squamatione, sed scabies tenuis asperitas et squamatio est. Hinc denique nomen accepit ... nam scabies quasi squamies. Lepra vero asperitas cutis squamosa lepidae herbae similis, unde et nomen sumpsit: cuius color nunc in nigridem vertitur, nunc in alborem, nunc in ruborem». E Bartolomeo Anglico, nella sua enciclopedia *De proprietatibus rerum* (VII, 64), sostiene che la lebbra possa essere accompagnata dalla scabbia. Nel caso della lebbra «tuberositates crescunt in corpore multa ulcera minuta et dura et rotunda, ... ungues ingrossantur ... et quasi scabiosi efficiuntur... corrumpitur eorum anhelitus et eius faetore saepius sani corrumpuntur... prurimum, quandoque, cum scabie, quandoque sine scabie patiuntur, maculis variis, nunc russis, nunc lividis, nunc nigris, nunc subalbidis in corpore respergantur.»

Tra le concezioni polimorfiche della malattia nel Medioevo, Dante sceglie quella più arcaica, la punizione individuale, e la usa come colonna logica per i canti dei falsari. Lo sfondo ideologico di questa scelta è dato dalla circostanza per cui questi peccatori, come per la salvezza dell'anima, non potranno sperare neanche nel risanamento del corpo: per loro, la pena dell'Antico Testamento non potrà essere mitigata dal balsamo della teologia, che concede anche un pensiero positivo ai credenti.

8. Il giudizio sulla figura, sull'importanza e sulla colpevolezza di Giuda è cambiato di epoca in epoca, e questo può essere stato determinato dalle varie rappresentazioni che di lui sono state fatte nel corso del tempo. Secondo il pensiero antico cristiano Giuda è stato uno strumento e come tale ha dovuto assolvere alla sua funzione, ma contemporaneamente è anche l'esempio di un pentimento che non può aver perdono. Mentre i pittori medievali raffigurano la viltà di Giuda anche nei suoi gesti e nel suo aspetto: egli assume le fattezze tipiche degli ebrei, è di capelli rossi, spesso vestito di giallo, privo di aureola oppure ce l'ha ma colorata di nero. Una leggenda di Giuda che ha goduto di grande diffusione nel Medioevo è stata quella che trae origine dalla storia di Edipo. Questa storia era così popolare che perfino Jacobus de Voragine l'ha inserita nella sua raccolta *Legenda Aurea* (precisamente nella leggenda XLV, che tratta della vita di San Mattia).

La posizione e la punizione di Giuda in Dante (egli è il più tormentato da Satana, che non solo lo mastica, ma gli graffia anche la schiena) derivano dal fatto che il poeta lo ritiene il più perfido tra i peccatori umani. Alcuni commenti danteschi (es. Francesco da Buti) del Trecento mostrano palesemente l'influenza della storia di Giuda della *Leggenda Aurea*. A mio avviso, anche la scelta dantesca della punizione e posizione di Giuda è stata influenzata da

questa storia. Le ricerche recenti di Luciano Gargan<sup>7</sup> dimostrano, peraltro, che la *Leggenda Aurea* poté far parte della “biblioteca di Dante”.

9. La letteratura specialistica non ha prestato attenzione al fatto che anche Ovidio sceglie Fetonte e Icaro con significato simbolico negativo, esattamente come fa Dante nel canto XVII dell'*Inferno*. Nell'introduzione dei *Tristia* il poeta esiliato invita il suo piccolo libro a mettersi in strada, ma non lo manda dritto al grande palazzo imperiale. Accanto a due animali innocenti e terrorizzati sceglie due eroi mitici caduti per i propri errori – gli eroi delle sue *Metamorfosi*: Fetonte, se fosse ancora in vita, avrebbe paura come il poeta ha paura di Augusto:

uitaret caelum Phaethon, si uiueret, et quos  
optarat stulte, tangere nollet equos.  
me quoque, quae sensi, fateor Iouis arma timere:  
me reor infesto, cum tonat, igne peti. (I.1. 79-82)

L'audacia e il fallimento di Icaro non sono altro che un monito per Ovidio, affinché non sia troppo precipitoso nell'inviare il suo libretto all'imperatore:

dum petit infirmis nimium sublimia pennis  
Icarus, aequoreis nomina fecit aquis.  
difficile est tamen hinc remis utaris an aura,  
dicere; consilium resque locusque dabunt. (I.1. 89-93)

A livello di intreccio e di scelte lessicali Dante prende chiaramente la descrizione dell'Ovidio delle *Metamorfosi* come base per la sua storia di Fetonte (*Met.* I, 750 sqq, e II, 1-332).

10. Nel XXVI canto dell'*Inferno* le accuse che Dante muove a Odisseo in sostanza coincidono con i capi d'accusa di Aiace nel racconto di Ovidio: nel XIII libro delle *Metamorfosi* il duello verbale tra Aiace e Ulisse (per aggiudicarsi le armi di Achille) presenta la figura di Ulisse. Aiace, il tradizionale guerriero greco, che in guerra si distingue per la sua forza e l'abilità di maneggiare la spada, denigra lungamente Ulisse per i suoi furti, le sue furbizie, i suoi inganni (5-122). Tra le accuse di Aiace figurano anche quelle per cui Ulisse sconta la sua punizione ultraterrena nell'ottava bolgia dell'ottavo cerchio. Aiace paragona Ulisse a Sisifo (secondo alcune versioni del mito Sisifo era il padre biologico di Odisseo) nel furto e nella truffa („quid sanguine cretus / *Sisyphio furtisque et fraude simillimus illi*” 31-32): la truffa è il peccato dei dannati del Malebolge dantesco. Il furto del Palladio (la statua di Atena che proteggeva Troia) non è menzionato da Omero, ma Aiace ne fa accenno: „*rapta ... Pallade*” (99). Anche prima di nominare Odisseo, quando i viaggiatori vedono soltanto le anime avvolte dalle fiamme, Dante pone la parola “furto” in posizione di rima per illustrare lo spettacolo che si offre ai suoi occhi: “*tal si move ciascuna per la gola / del fosso, ché nessuna mostra 'l furto, / e ogne*

---

<sup>7</sup> Dante, *la sua biblioteca e lo studio di Bologna*, Antenore, 2014.

*fiamma un peccatore invola.* (40-42). Un elemento importante della retorica dell'Ulisse ovidiano è la composizione antitetica, e questo sarà lo strumento prediletto anche della retorica dell'Ulisse dantesco.

11. Alla singolarità e all'importanza della figura dell'Orfeo dantesco contribuisce il fatto che la prima cultura cristiana già a partire dal II-III secolo aveva considerato l'antica figura mitologica come una prefigurazione del Cristo. Il modello della raffigurazione del buon pastore è l'immagine di Orfeo che ammansisce gli animali, e l'intreccio tra le due figure è provato da opere d'arte figurativa e letterarie. Orfeo è un modello non solo per la cristianità, ma anche per il giudaismo: si possono evidenziare dei paralleli evidenti con la figura di David. Nell'interpretazione di un commento medievale a Ovidio, l'*Ovide Moralisé* si collegano queste tre figure: si crea una corrispondenza allegorica tra Orfeo e Cristo, e l'arpa di Orfeo è identica a quella con cui David placava Saul (X. 2925-31), confermando con questo l'associazione di Orfeo sia con Cristo, sia con David.

Dante, che molto spesso pone uno accanto all'altro eventi mitologici e biblici, ha potuto scegliere non del tutto indipendentemente l'uno dall'altro il mitico poeta-musico e quella biblica come modello e figura. Ma mentre le gesta di Orfeo sono riscritte e in gran parte emendate dall'autore medievale, Davide, "l'umile salmista", è un modello esclusivamente positivo e un esempio da seguire.

## **Pubblicazioni nel campo di ricerca della dissertazione**

1. „*Locutus sum in lingua trina*”: *Aspects of Using Different Languages in Dante*. Atti del convegno: The Poetics of Multilingualism – La Poétique du plurilinguisme. Eötvös Loránd University – University of Bamberg, 2014. (in corso di pubbl.)
2. *Ovidiusi mítoszok és növényi metamorfózis a Földi Paradicsom énekeiben*. [Miti ovidiani e metamorfosi vegetale nei canti del Paradiso terrestre]. IN: *Lépték és léptek: Dantétől a kortárs költészetig*. Sallay Géza emlékkötet, Budapest, ELTE BTK, Olasz Tanszék, 2014. (in corso di pubbl.)
3. *Mítosz, szerelemkép és narratív technikák a Fiorében*, [Mito, concezione d'amore e tecniche narrative nel „Fiore”] *Dante Füzetek X*, 2013, 276-322.  
<http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/10-2013>
4. *Intertesti ovidiani e biblici, scienza medica e simbolismo teologico nella bolgia dei falsari: la peste di Egina emulata dalla lebbra e scabbia dei falsari di metallo*, in *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, a cura di Carlota Cattermole, Celia de Aldama e Chiara Giordano, Ediciones de La Discreta, Alpedrete (Madrid), 2014.
5. *A hamisítók átváltozásai: ovidiusi allúziók, bibliai előképek és a betegség teológiája a Pokol XXIX-XXX. énekében*. [Le metamorfosi dei falsari: allusioni ovidiane, antecedenti biblici e la teologia della malattia nei canti XXIX-XXX dell'Inferno], *Dante Füzetek-Quaderni Danteschi IX*, 2013, pp. 64-129.
6. *A betegség mint büntetés a Pokol XXIX-XXX. énekében: ovidiusi allúziók és bibliai előképek*, [La malattia come punizione nei canti XXIX-XXX dell'Inferno: allusioni ovidiane e antecedenti biblici], *Mikro & Makro Fialat Kutatók Konferenciája (ELTE-PTE)*, Tanulmánykötet, Arianna Könyvek 6, 2013, pp. 67-82.
7. *Allegória, szerelemkép és narratív technikák a Fiorében [Allegoria, concezione d'amore, e tecniche narrative nel Fiore]*, in: *A „Rózsaregény”: Kontextus, üzenet, recepció*. A cura di: Sággy, Marianne, Kairosz Kiadó, Budapest, 2013, pp. 22. (In corso di pubblicazione)
8. *A „soha nem látott átváltozások” éneke: metamorfózis, imitatio és aemulatio a „Pokol” XXV. énekében*, *Dante Füzetek VIII*, 2012, pp. 152-214.
9. *Retorica e metamorfosi nel canto XIII dell'Inferno*, *Dante Füzetek VII*, 2012, pp. 55-76.
10. *Allusioni ovidiane e metamorfosi nel canto XXV dell'Inferno*, *Újlatin Filológia IV*, Pécs, 2012.
11. *„Come pintor che con essempro pinga”: L'influenza ovidiana sulle metamorfosi vegetali della Commedia*, Atti del Convegno ITADOKT, 2010, pp.13-28.
12. *Retorizáltság és metamorfózis a Pokol XIII. énekében [Retorica e metamorfosi nel canto XIII dell'Inferno]*, *Dante Füzetek VI*, 2010, 69-116.
13. *Inferno XXXIV: az „ellentétbe való átfordulások” éneke. Dante és a korai kommentárok Júdás-képe az előzmények tükrében*, *Első Század 7. évfolyam*, 2008/2. szám, pp. 35-67.
14. *Contrasti morali ed estetici nel canto XXXIV della Divina Commedia*, *Dante Füzetek, IV*, 2008, pp. 81-114.