

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, numero speciale, 2022

Macchie, emulazioni e simmetrie nel cielo della Luna

Spots, emulations, and symmetries in the sphere of the Moon

MICHELANGELO LA LUNA

ABSTRACT

All'inizio del Paradiso, Dante offre un'interpretazione delle macchie lunari che rappresenta un superamento della teoria del raro e del denso di origine averroistica da lui sostenuta nel Convivio. L'articolo mette in evidenza che l'argomentazione degli specchi addotta per la spiegazione delle macchie lunari (Par. II, 97-105), non deve essere considerata come un esperimento di fisica o di ottica, ma come un semplice esercizio di logica da eseguirsi mentalmente. Per quanto concerne l'aspetto poetico, nel Canto II e III del Paradiso Dante utilizza il mito di Narciso non solo per impreziosire i suoi versi, ma anche come modello a cui comparare l'atto di negazione dell'amor sui e l'abbandono totale alla volontà divina di Piccarda. Alcuni critici descrivono quest'ultima come una figura ancora legata alle sue vicende terrene, mentre deve essere invece considerata come una beata che ha ormai conseguito la pienezza della felicità cristiana (beatitudo). Il saggio, inoltre, evidenzia la funzione simbolica e strutturale dei numeri in un Canto importante, sotto l'aspetto numerologico, come il III del Paradiso e il settantesimo della Divina Commedia.

PAROLE CHIAVE: *Macchie lunari, Simmetrie, Piccarda, Narciso*

At the beginning of Paradise, Dante offers an interpretation of the moon spots that represents an overcoming of the Averroistic theory of the rare and the dense that he sustained in Convivio. The article highlights that the argumentation of the mirrors used to explain the moon spots (Par. II, 97-105), should not be considered as a physics or optics experiment, but as a simple exercise of logic to be performed mentally. As far as the poetic aspect is concerned, in Canto II and III of Paradise Dante uses the myth of Narcissus not only to embellish his verses, but also as a model to which to compare Piccarda's act of denial of amor sui, and her total abandonment to the divine will. Some critics describe her as a figure still tied to her earthly affairs, whereas she instead must be considered as a blessed woman who has now achieved the fullness of Christian happiness (beatitudo). The essay, moreover, highlights the symbolic and structural function of numbers in a Canto as important, under the numerological aspect, as the III of Paradise and the seventieth of the Divine Comedy.

KEYWORDS: *Moonspots, Symmetries, Piccarda, Narcissus*

AUTORE

Michelangelo La Luna ha conseguito il Dottorato e il Post Dottorato di Ricerca in Albanologia presso l'Università della Calabria, e il Master e Ph.D. in Romance Languages and Literatures, presso la Harvard University. Dal 2003 insegna presso la University of Rhode Island, dove è ordinario di lingua e letteratura italiana e direttore dei programmi Italian International Engineering Business and Pharmaceutical Sciences. È autore di articoli su Carmine Abate, Dante Alighieri, Girolamo De Rada, Pier Paolo Pasolini, e Dacia Maraini, e curatore di sette volumi dedicati a Dacia Maraini, dell'edizione critica di una favola di Luigi Capuana, delle opere in italiano e della corrispondenza di Girolamo De Rada, e di un'edizione critica della Divina Commedia (work in progress). laluna@uri.edu

1. La questione delle macchie lunari¹

Nel primo Canto del *Paradiso*, Beatrice assume il ruolo del maestro-teologo che prima illustra l'unità e l'ordine dell'universo, e poi spiega la necessità dell'ascesa al cielo per un corpo del tutto purificato come quello di Dante (*Par.* I, 136-141). Giunto al cielo della Luna, il pellegrino intende dimostrare di essere preparato e di non credere alle favole, dichiarando che il fenomeno delle macchie lunari non è causato dal fascio di spine che Caino era condannato a portare sulle spalle (*Par.* II, 51). Subito dopo, Dante finisce però per sostenere (come aveva già fatto nel *Convivio*) la teoria di provenienza averroistica,² ma accolta anche da molti intellettuali latini, del raro e del denso per spiegare la maggiore e minore intensità di luce dei corpi celesti, applicando il metodo e i riscontri della scienza fisica per la spiegazione di un fenomeno appartenente alla sfera celeste, e quindi oggetto di studio della metafisica: «E io: "Ciò che n'appar qua su diverso / credo che fanno i corpi rari e densi». (*Par.* II, 59-60).³

Questa volta Beatrice lo corregge, evidenziando innanzitutto il limite della ragione umana che si affida alla precarietà dei dati fornitigli dai sensi. Dopo aver chiesto l'opinione del discepolo, in modo da stimolare la dialettica della *quaestio* (*Par.* II, 58-60), il maestro, utilizzando il metodo scolastico, passa alla confutazione dell'erronea opinione del raro e del denso (*pars destruens*), la quale non regge né da un punto di vista filosofico (vv. 64-72), né da un punto di vista fisico (vv. 73-105). La virtù dell'ottavo cielo, spiega il maestro, non è unica, ma è molteplice, come è dimostrato dall'ordine del mondo sublunare e dall'influenza che i suoi esseri ricevono dalla sfera delle Stelle Fisse (v. 64 sgg.). Qualora la sostanza della Luna fosse rara, il sole si dovrebbe intravedere durante l'eclissi, ma se, viceversa, ci fosse una parte rara mista a una parte densa, quest'ultima rifletterebbe la luce del sole, così come fa uno specchio. A questo punto, Beatrice è pronta a dimostrare la verità (*pars costruens*): le macchie lunari sono un fenomeno causato dalla "diversa lega", ossia dal fatto che l'intelligenza motrice si lega in modo singolare con la sfera della Luna, dando origine alle peculiarità della vita del corpo celeste mosso, esattamente come l'anima umana crea peculiarità individuali nel legarsi al corpo come forma. Per questo motivo le varie sfere mostrano, nelle diversificazioni della loro luminosità, il loro vario grado di letizia. Una siffatta conclusione comportava il posizionamento di

¹ La versione originaria di questo saggio è stata scritta per il corso tenuto dal professor Dante Della Terza, *Dante's Paradise*, Harvard University, Fall 1993. Con questo mio contributo vorrei ringraziare il mio amato maestro per tutti i suoi grandi insegnamenti.

² Per la teoria delle macchie lunari, vd. Averroè, *De substantia orbis*, II.

³ Per ulteriori informazioni sull'argomento, cfr. B. NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, La Nuova Italia, Firenze 1972, pp. 3-39; M. PASTORE STOCCHI, *Dante e la Luna*, in «Lettere Italiane», aprile-giugno 1981, XXXIII, 2, pp. 153-174; G. MAZZOTTA, *Teologia ed esegesi biblica (Par. III-V)*, in *Dante e la 'Bibbia'*, a cura di G. Barblan, Olschki, Firenze 1988, pp. 95-112.

Dante su di un versante diverso rispetto alle teorie dei grandi filosofi dell'epoca, secondo i quali l'astronomia era in grado di spiegare i fenomeni del mondo celeste:

Dicit ergo primo, quod pluralitatem lationum, sive motuum caelestium, oportet considerare ex astrologia, quae maxime propria est ad hoc inter scientias mathematicas. Ipsa namque sola inter eas speculatur de substantia sensibili et aeterna, scilicet de corpore caelesti.⁴

Dante finiva così per riporre la causa delle macchie lunari «nell'ambito degli intelligibili, che possono conoscersi solo attraverso un itinerario speculativo».⁵ Sarà forse questa la ragione per cui il poeta nella *Commedia* parla delle macchie lunari apportando sempre dei paragoni, senza mai dichiarare di vederle direttamente con i propri occhi:

Parev'a me che nube ne coprisse
 lucida, spessa, solida e pulita,
 quasi adamante che lo sol ferisse.
 Per entro sé l'eterna margarita
 ne ricevette, com'acqua recepe
 raggio di luce permanendo unita.
 (*Par.* II, 31-36)⁶

Come ho già accennato, Beatrice sostiene che se nella Luna vi fosse il raro e il denso, quest'ultimo dovrebbe ad un certo punto avere la stessa funzione che ha il piombo negli specchi e quindi riflettere la luce solare, come è provato dal seguente esperimento:

⁴ T. D'AQUINO, *In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis expositio*, a cura di M. R. Cathala e R. Spiazzi, Marietti, Torino-Roma 1971, XII, IX, 2563, n. 11, p. 559. Sullo stesso tema cfr. A. MAGNI, *Metaphysicorum Lib. XIII*, II, XXII, 44, in *Opera Omnia*, P. Jammy, Lione 1651, III, XI, pp. 385-386.

⁵ M. PASTORE STOCCHI, *Dante e la Luna* cit., p. 156. Ecco le conclusioni a cui è giunto a tal proposito lo Zaccarello: «[...] pur nella gradazione della beatitudine, il Paradiso non è dunque il luogo dei contrasti o chiaroscuri, la maggiore e minore luce non è riferibile in termini terreni, né appare data da ombre o mancanze», M. ZACCARELLO, *Piccarda, Costanza e l'aristocrazia dello spirito. Lectura del Canto III del 'Paradiso'*, in «Lectura Dantis Scaligera 2009-2015», a cura di E. Sandal, Antenore, Roma-Padova 2016, pp. 85-110: 93. Il Lansing descrive, invece, le macchie lunari in termini fisici, parlando tra l'altro della Luna come un corpo celeste, mentre nell'epoca medievale il termine pianeta indicava l'intera orbita della sfera: «“Lucida, spessa, solida e pulita” (II, 32), a curious blend of light and dark, of brightness and obscurity, it is the only planet whose beauty is in any way blemished», R. H. LANSING, *Piccarda and the Poetics of Paradox: A Reading of 'Paradiso' III*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», CV, 1987, pp. 63-75: 67.

⁶ Per la citazione del poema sacro, uso l'edizione D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, «La Nuova Italia» Editrice, Firenze 1964, voll. III.

«Tre specchi prenderai; e i due rimovi
da te d'un modo, e l'altro, più rimosso,
tr'ambo li primi li occhi tuoi ritrovi.
Rivolto ad essi, fa che dopo il dosso
ti stea un lume che i tre specchi accenda
e torni a te da tutti ripercosso.
Ben che nel quanto tanto non si stenda
la vista più lontana, lì vedrai
come convien ch'igualmente risplenda».
(*Par. II*, 97-105)

Viene spontaneo chiedersi perché il maestro-teologia che aveva appena screditato il valore di verità di una conoscenza basata sui sensi, apporta un'argomentazione *per experimentum* di tipo aristotelica? La soluzione del quesito è che il maestro propone qui allo scolaro solo un esercizio di logica da eseguirsi mentalmente, e non dei «veri e propri esperimenti di fisica e di ottica». ⁷ Non usa, infatti, similitudini del tipo *come, quali, al modo che*, ma adopera direttamente un futuro con valore di presente (*prenderai*), per cui date delle premesse (*tre specchi*, di cui uno più lontano, illuminati da un lume), si giunge a delle conclusioni necessarie: lo specchio più lontano rifletterà una luce minore, ma di uguale qualità. Da ciò si deduce il corollario che nella Luna non esiste il denso, perché altrimenti questo rifletterebbe una luce minore, ma senza alcuna macchia. Il valore funzionale di questo esercizio lo comprendiamo solo nel terzo Canto, dove il discepolo che sta “provando e riprovando” per essere “corretto e certo” della verità appena rivelatagli, è colpito dalla *visione* di alcuni volti che scambia per immagini riflesse:

Quali per vetri trasparenti e tersi
o ver per acque nitide e tranquille,
non sì profonde che i fondi sien persi,
tornan di nostri visi le postille
debili sì, che perla in bianca fronte
non vien men tosto alle nostre pupille;
tali vid'io più facce a parlar pronte;
per ch'io dentro all'error contrario corsi
a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte.
(*Par. III*, 10-18)

Nonostante il maestro gli abbia appena insegnato che non bisogna fidarsi dei sensi e che sulla Luna non esiste alcuna possibilità di riverbero perché non c'è il denso (dimostrandoglielo con un inequivocabile sillogismo), il discepolo immaturo

⁷ M. ZACCARELLO, *Piccarda, Costanza e l'aristocrazia dello spirito* cit., p. 97.

si volta per capire da dove provengano le immagini delle *facce* che vede. Il suo errore è procurato da quella che, interpretando quanto scrive il Dragonetti, si può definire l'ombra della ragione, creata dalla ragione stessa che riduce la Fede a un'immagine del riflesso terreno e trasforma il suo stesso oggetto, che è essenzialmente la luce, in un'ombra e, dal momento che non riceve più la vera luce, diventa essa stessa un'ombra proiettata sulle cose:

Disons que la raison droite qui veut réduire la Foi à une image de la réflexion terrestre ne mérite plus ce nom, parce que, non seulement elle transforme son objet qui est essentiellement lumière, en ombre, mais que, coupée de la vraie lumière, la raison droite qui devrait être transparence, devient alors elle-même cette ombre projetée sur les choses. Sans doute, Dante ignore ce passage insensible de la lumière à l'ombre, ou de l'être à sa ressemblance, tient donc pour réelle la droiture de sa raison, et se retourne, comme il convient de faire devant les images.⁸

La professione di fede dichiarata all'inizio del Canto (vv. 4-6), e l'errore di valutazione dei *visi* scambiati per immagini riflesse, fanno parte di quel processo di formazione che porterà il pellegrino, verso la fine del suo viaggio, a superare l'esame sul tema della vera fede presieduto da san Pietro: "Fede è sustanza di cose sperate / ed argomento delle non parventi; / e questa pare a me sua quiditate." (*Par.* XXIV, 64-66).⁹ Il pellegrino ancora non sa (glielo spiegherà Beatrice in *Par.* IV, 37 e sgg.) che le anime dell'Empireo si mostrano appositamente a lui che, seppur *transumanato*, è in grado di conoscere le cose solo grazie all'utilizzo dei sensi:

Questo è uno dei principi fondamentali della filosofia medievale, di matrice aristotelica e non solo. La mente umana non può avere una conoscenza puramente intellettuale, ma ogni atto conoscitivo deve partire dalle percezioni sensibili. Dalle immagini astratte da tali sensazioni deriva il materiale su cui si fonda poi la conoscenza intellettuale.¹⁰

⁸ R. DRAGONETTI, *Dante et Narcisse ou les faux-monnayeurs de l'image*, in *Dantes et les mythes, tradition et rénovation*, a cura di E. Gilson, numéro spécial de «Revue des études Italiennes», Nouvelle série, XI, 1965, pp. 85-146: 139.

⁹ Qui il poeta si rifà al passo di san Paolo «*est autem fides substantia sperandarum rerum, argumentum non apparentium*» (*Ebrei*, 11:1), di cui parla Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, II, II, q. IV.

¹⁰ G. LEDDA, *Canti III, IV, V. I segni del 'Paradiso'*, in *Esperimenti danteschi. 'Paradiso' 2010*, Marietti, Genova-Milano 2010, pp. 27-60: 43. Per altre interpretazioni del Canto terzo, vd.: B. CROCE, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari 1921, pp.136-137; M. PORENA, *'Paradiso' III*, in *La mia lectura Dantis*, Guida, Napoli 1932, pp. 319-340; A. CHIARI, *Il Canto di Piccarda e il preludio del 'Paradiso' dantesco*, in «Aevum», XIV, 1940, 2-3, pp. 348-366, ristampato con il titolo *Il preludio del 'Paradiso' dantesco*, collana Studi di lingua e di letteratura italiana, 3, Marzorati, Como 1944, e successivamente pubblicato come *Nove canti danteschi*, Magenta, Varese 1966; U. COSMO, *L'ultima ascesa. Introduzione alla lettura del 'Paradiso'*, La Nuova Italia, Firenze 1965; A. L. DE CASTRIS, *Canto III*, in «Lectura Dantis Scaligera»,

La risposta di Piccarda alla domanda del pellegrino ai versi 64-66 del terzo Canto («Ma dimmi: voi che siete qui felici, / desiderate voi più alto loco»), permette di sostenere che Dante attribuisce gradi di beatitudine differenziata nei vari cieli, anche se poi ci dice che tali gradi non inficiano minimamente la pienezza di felicità e di beatitudine delle anime, che è fondata sull'ordine stabilito dalla volontà di Dio; questo ordine è ribadito dalla affermazione di Dante che tutto gli è chiaro «[...] come ogni dove / in cielo è paradiso, etsi la grazia / del sommo ben d'un modo non vi piove». (*Par.* III, 88-90). Naturalmente è sottinteso che la spiegazione è relativa al fatto che l'invenzione poetica delle apparizioni dei beati nei vari cieli non è una verità definita dogmaticamente, ma è una necessità perché il viaggiatore-visionario abbia dei riscontri individuali. Nella mistica rosa stanno tutte le anime in condizione di non essere individuabili, se non quelle poche che indica a Dante san Bernardo. Il Dante poeta che è consapevole che questa proiezione del Paradiso serve a fornirgli il tempo e lo spazio narrativi indispensabili al fare poesia (*poiesis*), sa anche calcolare il rischio teologico implicito. L'“ombra” di Piccarda e delle consorelle è, in effetti, l'unica “macchia” che il pellegrino vede sulla Luna. Attraverso l'opaca luce delle anime dell'ultima sfera del Paradiso che hanno un minor grado di beatitudine, il poeta intende evidenziare anche la minor letizia delle intelligenze motrici dell'ultimo cielo. Questo potrebbe essere letto come un segno implicito che Dante vuol dare di sublimazione delle volubili virtù della Luna, che possono avere delle ricadute anche su coloro che ne sono influenzati,¹¹ ma serve altresì a prevenire ogni critica da parte dei filosofi-teologi per la rappresentazione dell'intelligibilità delle macchie lunari. Mi sembra opportuno concludere questo *excursus* con i versi con cui il pellegrino, giunto nel cielo delle Stelle Fisse, osserva la lucida sfera della Luna priva di quell'ombra che lo portò a sostenere l'erronea teoria del raro e del denso: «Vidi la figlia di Latona incensa / senza quell'ombra che mi fu cagione / per che già la cretetti rara e densa» (*Par.*, XXII 139-141).

Le Monnier, Firenze 1968; A. NANNINI, *Piccarda nel terzo Canto del 'Paradiso'*, in *Lecture Classensi*, Longo, Ravenna 1969, II, pp. 245 sgg.; M. FUBINI, *Donati, Piccarda*, in *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1970, vol. III, pp. 566-568; A. SACCHETTO, *Il Canto III del 'Paradiso'*, in «Nuove letture dantesche», Felice Le Monnier, Firenze 1972, V, 1969-70, pp. 298-313; D. DELLA TERZA, *Dante nel cielo della Luna. L'incontro con Piccarda (con una premessa purgatoriale al Canto di Piccarda)*, in «Dante: Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri», V, 2008, pp. 11-19.

¹¹ Per la dottrina degli influssi celesti sugli esseri umani, vd. anche *Purg.* XVI, 73-78; *Par.* IV, 48-63; e *Par.* VIII, 85-148.

2. *Piccarda versus Narciso*

Per la composizione dei primi Canti del *Paradiso*, Dante esegue un'accurata operazione di *imitatio-aemulatio* delle *Metamorfosi* di Ovidio.¹² Nel Canto I, 66-69, il poeta ricorre al mito di Glauco (*Metam.* XIII, 898-968) per spiegare il suo *transumanar*, mentre nei Canti II e III utilizza il mito di Narciso per i motivi che saranno qui di seguito illustrati (*Metam.* III, 339-510).¹³ Qualche traccia significativa della presenza dell'ipotesto ovidiano si riscontra già nella descrizione del modo in cui il pellegrino e Beatrice sono accolti nel cielo della Luna: «Per entro sé l'eterna *margarita* / ne ricevette, com'acqua *recepte* / raggio di luce permanendo unita». (*Par.* II, 34-36). Per la similitudine dell'acqua che riceve il raggio di luce senza disunirsi, Dante adopera lo stesso verbo *recepte* utilizzato da Ovidio (*receptus*, derivante dalla forma arcaica *receptere*) per descrivere Narciso che è accolto negli Inferi, laddove continua a contemplare la propria immagine riflessa sulle acque dello Stige. Mentre il corpo del pellegrino penetra nella lucida *margarita* rimanendo sostanzialmente integro (*Par.* II, 37 e sgg.),¹⁴ quello di Narciso si è dissolto nel fondo oscuro della fonte, e al suo posto è spuntato un fiore che ha la parte centrale gialla e i petali bianchi, descrizione che forse spinse Dante a utilizzare, in modo figurativo, *margarita* come termine per indicare la gemma incorruttibile della Luna: «*tum quoque se, postquam est inferna sede receptus, / in Stygia spectabat aqua [...] nusquam corpus erat, croceum pro corpore florem / inveniunt foliis medium cingentibus albis*». (*Metam.* III, 504-505 e 509-510).¹⁵ La contaminazione ovidiana del testo dantesco emerge anche dall'argomentazione degli specchi addotta per la spiegazione delle macchie lunari (*Par.* II, 97-105). Per il suo sillogismo il poeta usa, non a caso, quel participio passato *ripercosso* riferito al *lume* che nelle *Metamorfosi* è, al contrario, riferito all'*umbra*, cioè al simu-

¹² Ecco le conclusioni a cui giunge il Mercuri a proposito dell'utilizzo delle *Metamorfosi* nel *poema sacro*: «Penso di poter affermare che come l'*Eneide* è l'ipotesto centrale per il livello diegetico e storico, così le *Metamorfosi* sono il modello di riferimento per lo statuto mitico della *Commedia*», R. MERCURI, *Ovidio e Dante: Le 'Metamorfosi' come ipotesto della 'Commedia'*, in «Dante: Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri», VI, 2009, pp. 21-37: 34.

¹³ Sul significato simbolico del mito di Narciso per la cultura medievale, e sull'utilizzo che Dante ne fa, in particolare nei Canti XXX di ciascuna Cantica della *Commedia*, vd. R. DRAGONETTI, *Dante et Narcisse ou les faux-monnayeurs de l'image* cit.; M. PICONE, *Dante e il mito di Narciso: Dal 'Roman de la Rose' alla 'Commedia'*, in «Romanische Forschungen», 89, 4, 1977, pp. 382-397; K. BROWNLEE, *Dante and Narcissus ('Purg.' XXX 76-99)*, in «Dante Studies», 96, 1978, pp. 201-206; C. STARK, *Dante's Narcissus*, in «The Classical Outlook», Summer 2009, 86, 4, pp. 132-138.

¹⁴ Uno studio a parte meriterebbe l'uso che Dante fa di *corpo* nel Canto II del *Paradiso*, dove il termine (che è molto rilevante anche nelle *Metamorfosi*) compare ben nove volte.

¹⁵ Per le citazioni dell'opera latina, uso l'edizione *OVID'S Methamorphoses*, a cura di W. S. Anderson, University of Oklahoma Press, Norman, OK 1997.

lacro di quella immagine riflessa che Narciso desidera e ama: «*quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes. / ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est*». (*Metam.* III, 433-434).

Di ovvia ispirazione ovidiana sono i versi del Canto III dedicati all'incontro del pellegrino con Piccarda e le sue consorelle (vv. 10-24). La similitudine «Quali per vetri trasparenti e tersi / o ver per acque nitide e tranquille» (*Par.* III, 10-11), rievoca il noto passo della descrizione della fonte di Narciso: «*Fons erat in limis, nitidis argenteus undis / [...] nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus*» (*Metam.* III, 407 e 410). Subito dopo, Dante dichiara di essere incorso nell'errore contrario a quello del figlio di Liriope e Cefiso che aveva creduto essere un corpo ciò che in effetti era solo un'ombra: «*corpus putat esse, quod umbra¹⁶ est*» (*Metam.* III, 417). Il pellegrino, invece, scambia per immagini riflesse i volti degli spiriti trasparenti che vede: «tali vid'io più facce a parlar pronte; / per ch'io dentro all'error contrario corsi / a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte» (*Par.* III, 16-18). A proposito di questi versi, mi chiedo come faccia il pellegrino a capire che sono *facce a parlar pronte*, se i visi che ha di fronte sono delle immagini poco nitide di cui si riescono a scorgere solo *le postille* (cioè le linee esterne)? La risposta al quesito può venire dai versi successivi, in cui racconta di essersi girato per capire di chi fossero i volti di coloro che credeva essere delle immagini riflesse: «Subito sì com'io di lor m'accorsi, / quelle stimando specchiati sembianti, / per veder di cui fosser, li occhi torsi; / e nulla vidi, e ritorsili avanti» (*Par.* III, 19-22). Qui il poeta si rifà chiaramente ai versi di Ovidio che descrivono Narciso che si gira e non vede Eco che lo chiama: «*voce "veni" magna clamat: vocat illa vocantem. / respicit et rursus nullo veniente [...]*». (*Metam.* III, 382-383). Mentre leggeva l'intero passo di Ovidio, il poeta probabilmente rimase colpito dalla figura di Eco che in precedenza aveva avuto un corpo, non solo la voce: «*corpus adhuc Echo, non vox erat [...]*» (*Metam.* III, 359). A colpirlo possono essere stati anche i numerosi termini relativi alla sfera del parlare (*voce, vocis, vocat, clamat, dixit, verba, inquit, ecc.*), e in particolare quell'espressione *alternae deceptus imagine vocis*, sulla cui base forse modellò le *facce a parlar pronte* che appaiono come immagini ingannevoli: «*[...] "quid" inquit / "me fugis?" et totidem, quot dixit, verba recepit. / perstat et alternae deceptus imagine vocis / "huc coeamus" ait, nullique libentius umquam / responsura sono "coeamus" rettulit Echo, / et verbis favet ipsa suis egressaque silva [...]*» (*Metam.* III, 383-388).

Dante s'ispirò alle *Metamorfosi* probabilmente anche per la composizione della parte finale del Canto. Lo svanire di Piccarda come un oggetto pesante che scompare nell'acqua profonda («*[...] e cantando vanio / come per acqua cupa cosa grave*». [*Par.*

¹⁶ Uso qui *umbra*, invece della variante *unda* adoperata dall'Anderson.

III, 122-123]),¹⁷ ricorda il momento in cui Narciso, preso dal fuoco della passione, si scioglie come la cera liquefatta al brillio di una debole fiamma, o come la brina mattutina al torpore del sole: «[...] *ut intabescere flavae / igne levi cerae matutinaeque pruinae / sole tepente solent, sic attenuatus amore / liquitur et tecto paulatim carpitur igni*». (*Metam.* III, 487-490).¹⁸

Quanto fin qui esposto mi porta a concludere che mentre il pellegrino dichiara di non credere alle favole, il poeta è molto abile a destrutturarle (cristianizzandole) e a utilizzarle, sia per impreziosire i suoi versi sia per impartire alcuni insegnamenti fondamentali ai suoi lettori. Le *Metamorfosi*, e il mito di Narciso in particolare, costituiscono un materiale prezioso per il poeta che inizia a trattare una materia nuova come la realtà del cielo della Luna, fatta di immagini evanescenti che suscitano dubbi e incertezza.¹⁹ Per quanto concerne l'aspetto edificante della scelta operata da Dante, il mito di colui che arde d'amore per se stesso («*uror amore mei*» *Metam.* III, 464) costituisce un modello perfetto a cui poter comparare e contrapporre l'atto di negazione dell'*amor sui* e l'abbandono totale alla volontà divina di Piccarda.²⁰ Colei che in monastero aveva assunto il nome di suor Costanza («*I' fui nel mondo vergine sorella*». *Par.* III, 46), riacquista la propria identità in Paradiso («*[...] i' son Piccarda*». v. 48), laddove ha completato il suo cammino spirituale ed è ormai beata: «*[...] posta qui con questi altri beati / beata sono [...]*» (*Par.* III, 50-51). Dopo aver accennato alle

¹⁷ Un'immagine simile si trova in *Purg.* XXVI, 134-135.

¹⁸ K. BROWNLEE, *Dante and Narcissus* cit., p. 202 e p. 204, n. 4, sostiene, non senza qualche forzatura, che i versi di Ovidio, *Metam.* III, 487-490, ispirarono Dante a comporre le seguenti terzine: «*Sì come neve tra le vive travi / per lo dosso d'Italia si congela, / soffiata e stretta da li venti schiavi, / poi, liquefatta, in sé stessa trapela, / pur che la terra che perde ombra spiri, / sì che par foco fonder la candela*» (*Purg.* XXX, 85-90).

¹⁹ Ecco quanto scrive a tal proposito il Sapegno, nel suo commento al terzo Canto: «La similitudine dei vv. 10-18 e l'altra, parallela ed opposta, dei vv. 122-23, definiscono con perfetta coerenza di invenzione e di toni l'atmosfera poetica del primo cielo: entrambe traducono, in termini di miracolosa evidenza fantastica, una realtà disincarnata e rarefatta, dove i colori e le forme tendono a sfaldarsi e a venire meno; entrambe hanno il compito di sottolineare una fase di sospensione e di trapasso, nella materia del discorso e negli schemi espressivi, dove la figura umana, e il contenuto affettivo che le aderisce, ancora sopravvivono, se pur ridotti a tenue fantasma e spassionata memoria, prima di sciogliersi, come avverrà nei cieli seguenti, in pure luci e in simboliche moralità. Mentre però il secondo paragone riecheggia il tema, compendiandolo e sigillandolo in una formula di stupenda brevità, questo primo è lavorato e rifinito dal poeta con un'arte lenta e minuta e porta con sé il segno della difficoltà che l'artista affronta inoltrandosi in un mondo tutto nuovo e inesplorato». D. ALIGHIERI, *Paradiso*, in *La Divina Commedia* cit., vol. III, p. 35, n. 20.

²⁰ Questo aspetto non è stato preso in considerazione dal Dragonetti che si è soffermato, invece, sull'utilizzo del mito di Narciso da parte di Dante come un modo per il pellegrino di liberarsi del *monstre intime du poète*, e poter completare il suo percorso spirituale verso la luce: «*Dans cette perspective, l'itinéraire spirituel du poète à travers les trois Règnes, se révèle alors comme un cheminement vers la lumière, par l'effacement progressif de l'"ombre", dans tous les sens que Dante donne à ce terme, c'est-à-dire de l'image opaque ou lumineuse*». R. DRAGONETTI, *Dante et Narcisse ou les faux-monnayeurs de l'image* cit., p. 142.

sue vicende terrene, Piccarda inizia a cantare l'*Ave, Maria*: secondo lo Stefanini è «la preghiera di chi in terra ancora dubita e umilmente si raccomanda», di chi invece di essere in Paradiso «si direbbe piuttosto che, indugiata in parlatorio [...] si affretti ora a raggiungere le consorelle già adunate a vespro nella cappella della dolce chiostra». Ecco cosa aggiunge il Marti circa Piccarda che, cantando, si dilegua:

In quel verso bellissimo vanisce il ricordo della triste fine di Piccarda, come, alla fine del Canto, vanirà la sua immagine nell'infinito spazio del cielo («cantando vanìo / come per acqua cupa cosa grave»); al processo di sfaldamento della corposità fantastica, di smaterializzazione dell'immagine, che è proprio di questo Canto («non so che divino»), s'accompagna da presso l'elegia dei ricordi che si ottendono e si allontanano nell'ardore della beatitudine presente, larve della memoria: pietà per uomini più a mal che a bene usi; evocazione del "vento" di Soave nella sua ultima possanza.²¹

A mio parere, i giudizi di questi due autorevoli critici potrebbero spingere a interpretare il Canto III del *Paradiso* come l'elegia di una figura femminile ancora legata, in un certo senso, alle sue vicende terrene, senza riconoscere che ormai Piccarda è una beata che ha conseguito la pienezza della felicità cristiana (*beatitudo*). L'inarcatura "*Ave, / Maria*" (vv. 121-122) riesce a creare la sensazione della continuazione della preghiera nell'Empireo, rendendo quasi cinematografica l'immagine dell'anima che scompare in «quel mare al qual tutto si move» (*Par.* III, 86). A questo modello di beatitudine, Dante ha voluto contrapporre il concetto di sterile amore per se stessi rappresentato dalla figura di Narciso, addolorato perché a separarlo dal suo amore non è un mare immenso, ma quell'esiguo velo d'acqua nel quale è fatalmente destinato a dileguarsi: «[...] *tantus tenet error amantem! / quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens [...] exigua prohibemur aqua!*» (*Metam.* III, 447-448, 450).

3. *Le simmetrie del Canto terzo*

Come è noto, i numeri nella *Divina Commedia* hanno una rilevanza sia simbolica che strutturale: le 3 Cantiche sono formate da 33 Canti ciascuno, più il primo Canto dell'*Inferno* che funge da introduzione all'intero *poema sacro*, per un totale di 100

²¹ M. MARTI, *Realismo dantesco e altri studi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1961, pp. 80-91: 86; successivamente pubblicato come *Il Canto III del 'Paradiso'*, in *Lecture dantesche*, a cura di G. Getto, Sansoni, Firenze 1964, III, pp. 37-48. Giudizi simili sono stati espressi anche da J. S. CARROLL, *In Patria: An Exposition of Dante's 'Paradiso'*, Hodder and Stoughton, London-New York-Toronto 1911, p. 69; R. LANSING, *Piccarda and the Poetics of Paradox* cit., p. 75, n. 9.

Canti (cifra composta da numeri importanti per il cristianesimo, come l'1 e il 10); i cerchi dell'Inferno sono 9 (in ciò Dante segue l'*Etica Nicomachea* di Aristotele); le cornici del Purgatorio sono 7 (come i sette peccati capitali), più l'Antipurgatorio e il Paradiso terrestre, per un totale di 9 zone; i cieli del Paradiso sono 7, più le Stelle Fisse e il Primo Mobile, per un totale di 9.

Dante conferma la sua attenzione per il valore simbolico dei numeri anche nel Canto terzo del *Paradiso* che è il settantesimo della *Comedia*. Il poeta fa iniziare, non a caso, il discorso di Piccarda proprio al verso 70 («*Frate*, la nostra volontà quieta») con quello stesso appellativo *frate* con cui Forese aveva chiamato due volte il pellegrino (*Purg.* XXIII, 97 e 113),²² che rievoca l'insegnamento di Gesù che dice a Pietro di perdonare il fratello che ha peccato settanta volte sette (*Mt.*, 18, 21-22).²³ Il 3 è, ovviamente, l'altro numero importante per il Canto, come dimostrano le tre risposte di Piccarda, le tre donne protagoniste (Piccarda, Costanza e Beatrice), il riferimento alla terza persona della Trinità («Spirito Santo», v. 53), alla terza delle virtù teologali (la carità) che è nominata per l'appunto tre volte, e sempre in versi in cui compare il numero 7, o la cui somma fa sette (vv. 43 [4+3=7], 71 e 77).²⁴ Bisogna altresì notare la calcolata combinazione una e trina dei 130 versi complessivi di cui il Canto è composto.

Per quanto concerne il calcolo strutturale del Canto, c'è un'equidistanza di 30 versi tra il v. 58 (inizio della domanda del pellegrino) e il v. 88 (inizio del commento del poeta), e tra il v. 66 (fine della domanda del pellegrino) e il v. 96 (fine del commento del poeta). Entrambi gli interventi risultano composti di 9 versi (58-66 e 88-96). L'intero incontro con Piccarda è sapientemente incorniciato da tre terzine iniziali (34-42) e da tre terzine finali (121-129), più un verso di chiusura (130). Nella parte centrale del Canto compaiono le tre risposte della Donati che prima parla di sé e del suo essere beata (*Par.* III, 43-57, per un totale di 15 versi), poi del suo abbandono alla volontà di Dio (*Par.* III, 70-87, per un totale di 18 versi), e infine della sua vita e di quella di Costanza (*Par.* III, 97-120, per un totale di 24 versi). Nonostante il crescendo del numero dei versi (15-18-24), tra l'inizio della prima risposta (v. 43) e

²² Sul legame esistente tra il Canto XXIV del *Purgatorio* e il Canto III del *Paradiso*, vd. D. DELLA TERZA, *Dante nel cielo della Luna* cit.

²³ Sull'importanza che aveva il numero 70 per il corso della vita umana, vd. *Salmi*, LXXXIX, 10, a cui si rifece lo stesso DANTE, *Conv.* IV, XXIII, 6-10, e *ID.*, *Inf.* I, 1. Sulla rilevanza che il numero aveva tra i seguaci della filosofia aristotelica, vd. B. NARDI, *Saggi di filosofia dantesca* cit. Nel *Vecchio Testamento*, il numero 70 è collegato al simbolismo della settimana e del sabato, per cui vd. *Dan.* 9, 2; 2 *Cron.* 36, 21; *Ger.* 25, 11.

²⁴ Come sappiamo, oltre ai riferimenti che troviamo nell'*Apocalisse* (da Dante utilizzati ampiamente nella processione simbolica del Paradiso terrestre), il 7 è il numero dei sacramenti, delle virtù, dei doni dello spirito santo e dei sette peccati capitali. Ricordiamo però che il numero può avere anche un valore in negativo, come risulta dai 7 demoni che aveva la Maddalena (*Lc.* 8, 2), e da quanti ne può prendere con sé lo spirito immondo (*Lc.* 11, 24-26).

la seconda (v. 70), e tra questa e il primo verso della terza risposta (v. 97) intercorrono sempre 27 versi. Quest'ultima è formata dallo stesso numero di versi (24) utilizzati dal poeta all'inizio del Canto.

L'intervento centrale di Piccarda (vv. 70-87) è anticipato da una domanda del pellegrino che è caratterizzata da alcune ripetizioni, come il *voi-voi* e il *per più-per più*:

«Ma dimmi: *voi* che siete qui felici,
 disiderate *voi* più alto loco
 per più vedere e per più farvi amici?»
 Con quelle altr'ombre pria sorrise un poco;
 da indi mi rispuose tanto lieta,
 ch'arder pareva d'amor nel primo foco:
 «Frate, la nostra *volontà quieta*
 virtù di *carità*, che fa *volerne*
 sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta».
 (Par. III, 64-72)

Il *quieta* alla fine del verso 70 serve a creare una pausa utile a dare risalto al termine *carità*, la cui rima interna a *volontà* serve a evidenziare che la carità riesce pienamente ad appagare la volontà delle anime che non desiderano avere altro per essere felici. Il tono del discorso è rafforzato dalla forma verbale *volerne*, che assume in sé il valore semantico di *nostra volontà* e di *carità*. Dal verso 70 al verso 85 ci sono ben otto vocaboli derivanti dalla radice *vol* (più il *voglia* dei versi 36 e 44). Nel panegirico di Piccarda, i termini sono utilizzati in modo abbastanza simmetrico: *volontà* (70), *volerne* (71), *voler* (75), *voglia* (80), *voglie* (81), *voler ne invoglia* (84), e *volontade* (85). Il lemma *voler(ne)* è, non a caso, ripetuto tre volte (71, 75 e 84), così come *voglia/e* e *invoglia* (80, 81 e 84); tre sono anche le voci che appartengono al campo semantico del desiderio: *disiderate* (65), *disiassimo* (73), e *disiri* (74). Tutto ciò serve a dare un certo ritmo al discorso che si conclude con quel verso 85 con cui Piccarda intende evidenziare che la *voluntas/voluptas* dell'essere umano trova il suo stato di *pace* nell'abbandono totale alla volontà divina: «E'n la sua *volontade* è nostra *pace*: / ell'è quel mare al qual tutto si move / ciò ch'ella cria o che natura face». (Par. III, 85-87).

Per completare il quadro delle simmetrie nel cielo della Luna, mi sembra doveroso aggiungere le seguenti considerazioni del Marti:

[...] in una prima sola terzina è chiusa la proposta (vv. 70-72: «Frate, la nostra *volontà quieta-virtù di carità* [...]»); segue, nel giro [...] di due terzine (e dunque in crescendo) il provando e riprovando scolastico (vv. 73-78: «Se *disiassimo* esser più superne [...] *che vedrai non capere* in questi giri [...]»), corredato dalla controprova

e dal suggello logico delle altre due terzine che immediatamente seguono (vv. 79-84: «Anzi è formale ad esto beato esse [...] sì che, come noi sem di soglia in soglia [...]»); e infine è solo l'ultima terzina che conclude (in diminuendo, dunque) l'intero giro ritmico con lo stesso "numero" con il quale esso era stato iniziato. Se si volesse tradurre in cifre la modulazione di questo ritmo, si avrebbe l'esatta proporzione 3:6:6:3, preceduta e seguita, a sua volta, da un altro ternario, con funzione, rispettivamente, d'introduzione e di commento a mo' d'epilogo.²⁵

4. Francesca, Pia e Piccarda

Vorrei concludere questo mio modesto contributo accennando ad alcuni dei legami esistenti tra Francesca, Pia e Piccarda: «La prima esprime tutte le sue passioni terrene, e vi s'inebria; l'altra le indica appena, ma sono tocchi che ti richiamano tutto il quadro; in Piccarda il terreno è affatto svanito; vi è l'azione, non vi è più il sentimento».²⁶ Alla fine dei loro interventi, le tre donne ricordano il tradimento e/o la violenza subita nel corso della loro vita. Francesca indica con un certo disprezzo il luogo dove andrà a finire suo marito: «Caina attende chi a vita ci spense» (*Inf.* V, 107). Pia rammenta con meno rancore l'uxoricidio (e si noti la struttura a frontone dei due versi in cui condensa i suoi dati anagrafici): «Siena (soggetto) mi (pronome personale) fe' (predicato); / disfecemi (predicato+pronome personale) Maremma (soggetto) / salsi colui che 'nmanellata pria [...]» (*Purg.* V, 134-135). Piccarda parla in modo generico e distaccato della malvagità di Corso²⁷ che «*assumpto secum Farinata sicario famoso, et aliis duodecim perditissimis sychophantis*»,²⁸ trascinò sua sorella fuori dal convento per costringerla a sposare Rossellino della Tosa: «Uomini poi, a mal più ch'a ben usi, / fuor mi rapiron della dolce chiostra: / Iddio si sa qual poi mia vita fusi». (*Par.* III, 106-108). A proposito dell'*Iddio si sa*, è ovvio il legame esistente

²⁵ M. MARTI, *Realismo dantesco e altri studi* cit., p. 81.

²⁶ F. DE SANCTIS, *Lezioni e saggi del periodo zurighese (1856-1859)*, in *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Einaudi, Torino 1955, p. 496. Sull'argomento, oltre al M. MARTI, *Realismo dantesco e altri studi* cit., vd. S. FERRARI, *Il 'Paradiso' di Dante*, Zanichelli, Bologna 1900; E. DONADONI, *Le tre donne della 'Commedia' (Francesca, Pia, Piccarda)*, in *Scritti e discorsi letterari*, Sansoni, Firenze 1921; F. TORRACA, *Commento alla 'Divina Commedia'*, Soc. Ed. Dante Alighieri, Roma-Napoli-Città di Castello 1951; TH. G. BERGIN, *The Women of the Comedy*, in *A Diversity of Dante*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 1969.

²⁷ In *Purg.* XXIV, 82-84, Forese accenna alla brutta fine che fa Corso, la cui anima è giunta anzitempo all'Inferno, mentre un diavolo si è impossessato del suo corpo, come è successo a frate Alberico e a Branca Doria.

²⁸ P. RIDOLFI DA TOSSIGNANO, *Historiarum Seraphicae religionis libri tres*, voce "B. Constantia," *Liber Primus*, Franciscum de Franciscis Senensem, Venezia 1586, p. 138. Per ulteriori ragguagli sulla vita di Piccarda, vd. E. MALATO, *Il difetto della volontà che "non s'ammorza": Piccarda e Costanza. Lettura del Canto III del 'Paradiso'*, in «Filologia e Critica», XX, maggio-dicembre 1995, pp. 278-318.

con il *salsi colui* di *Purgatorio V*: da un confronto tra le due espressioni, poste a inizio verso, emerge una struttura chiastica (predicato-soggetto/soggetto-predicato) che è costituita dal verbo *sa* e dalla particella pronominale *si* (*salsi/si sa*). Non mi pare sia stato infine notato che Piccarda e Francesca parlano della violenza da loro subita nello stesso verso 107, rispettivamente di *Paradiso III* e di *Inferno V*. Ed ecco come Dante Della Terza, a conclusione della sua acuta analisi del Canto terzo, commenta il verso 108:

Il verso «Iddio si sa qual poi mia vita fusi» (*Par. III, 108*) esprime il rievocato orrore della vittima distolta con violenza dalla santità claustrale e coinvolta contro il suo volere e con violenza nella turpe consuetudine sessuale, a nozze avvenute. Dante, attraverso Piccarda, dice tutto quello che il Canto gli consente di dire. Il segreto è tutto e solo nelle parole pronunciate: la loro reticenza è la loro verità.²⁹

L'accento di Piccarda alla sua vita terrena, le notizie su di lei da Dante chieste a Forese (*Purg. XXIV, 10 e sgg.*), la spiegazione della condizione delle anime del primo cielo data da Beatrice (*Par. IV, 73-78*), confermano che il poeta ignorava o non credeva alla leggenda secondo la quale la donna morì prima del suo matrimonio. La sua versione fu avallata dal Petrarca che le dedicò i seguenti versi: «Al fin vidi una che si chiuse e strinse / sopra Arno per servarsi; e non le valse, / ché forza altrui il suo bel penser vinse». (*Trionfo della pudicizia, 160-162*). Pietro di Dante affermò invece che Piccarda morì di febbre nel giorno in cui si dovevano celebrare le sue nozze: «*Tamen fertur quod mortua est virgo et intacta a dicto eius viro, superveniente sibi febre in nuptiali die*». Fra Mariano d'Ognissanti, nella biografia sulle clarisse del monastero di Monticelli (1515), ampliando la versione dell'Ottimo, sostenne che le preghiere della giovane furono esaudite e che Piccarda morì di lebbra prima di unirsi in matrimonio:

Et dovendosi celebrare le solemne noze, quella si pose in oratione dicendo queste parole: «O sposo mio Iesù Cristo, el quale con tucto el cuore sempre ti ho amato et ad te ho votata la mia Verginità et sempre ho in te sperato et per tuo amore ho

²⁹ D. DELLA TERZA, *Dante nel cielo della Luna* cit., p. 17; per ricordare lo spirito arguto del mio maestro, riporto qui di seguito il passo in cui parla di un bellissimo *lapsus*: «La terzina che segue (106-108) coinvolge subito l'attenzione del lettore del Canto: "Uomini poi, a mal più ch'a ben usi / fuor mi rapiron de la dolce chiostra: / Iddio si sa qual poi mia vita fusi". Come occorre leggerla? Un progetto matrimoniale escogitato da un protervo manipolatore di alleanze familiari – l'insostituibile Corso Donati – viene portato a compimento tramite un atto di violenza. La casta Piccarda viene rapita dal chiostro dove dolcemente viveva e affidata al possesso di un indegno marito. Mi è accaduto di reperire in uno dei commenti più raffinati della *Commedia*, quello di un critico di talento come Attilio Momigliano, un *lapsus* – credo – che ci presenta il personaggio chiamato in causa col nome non di Rossellino della Tosa, ma di Rossellino della Tonaca. Si fosse chiamato veramente così, mi pareva che, per simulato proposito, il complice di Corso Donati per meglio avvicinarsi al chiostro delle Clarisse, si fosse messo la tonaca addosso», *ivi*, p. 16.

disprezzato lo sposo terreno et tucti li mia parenti et richeze, et nel sacro Monastero fralle tua ancille mi ti sono offerta, hora patirai tu mai, che quello che io ti ho dato mi sia tòlto? O buono Yesù, ottimo consolatore, riguarda la mia afflictione et desiderio, difendimi da' corruttori del mondo, et riempi el corpo mio di varie infermità, fa' che sia fetente a questo sposo mortale, et di me esca corruptione et vermini, innanzi che venga el tempo della violatione». O stupendo fervore et ammiranda constantia di tanta dilicata e tenera giovane. Lo excelso Dio risguardando el suo desiderio, permesse che dopo questa oratione subito el corpo suo fu ripieno di piaghe et pieno di vermini gettando grandissimo fetore. Et così posta nel lecto in tanta miseria di infermità, con molta patientia et rendimento di gratie a Dio, stette così otto giorni, et fortificata cogli sancti Sacramenti, et vestita dello habito di Sancta Chiara passò della vita presente volando al cielo colla palma della victoria della sua verginità.³⁰

Grazie a questo miracolo tramandato dalla tradizione francescana, suor Costanza è venerata come beata dalla Chiesa che la festeggia il 17 dicembre.

³⁰ M. BONGINI, *La Piccarda Donati: racconto storico fiorentino*, Manuelli, Firenze 1873, p. 539. La vicenda ispirò, tra l'altro, anche il dramma di L. MARENCO, *Piccarda Donati: tragedia in cinque atti*, Barbini, Milano 1868. Su altre opere letterarie ispirate alle vicende della donna fiorentina, vd. C. CASARI, *Figure dantesche: Piccarda*, in «Giornale dantesco diretto da Giuseppe Lando Passerini, Luigi Pietrobono, Guido Vitaletti», anno VII (IV della Nuova serie), Olschki, Firenze-Venezia-Roma 1899, pp. 243-260.