

ATTORI, CANTIMBANCO, VOCI DI PIAZZA E VOCI REGINE

*Francesca, Pia, Madame du Merret.
Percorsi del tragico da Dante all'Ottocento*

PIERMARIO VESCOVO

Università Ca' Foscari, Venezia
Corresponding author e-mail: vescovo@unive.it

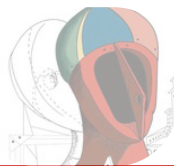
ABSTRACT

Il contributo si interroga su alcuni rapporti tra lo studio nella seconda metà dell'Ottocento della storia e dell'idea medievale di tragedia e la riproposizione delle trame e dei personaggi danteschi sulla scena e nelle pagine del romanzo, con particolare riferimento a Francesca da Rimini, Pia de' Tolomei, fino a Madame du Merret di Balzac.

The contribution questions some relationships between the study in the second half of the 19th century of the history and medieval idea of tragedy and the revival of Dante's plots and characters on the stage and in the pages of the novel, with particular reference to Francesca da Rimini, Pia de' Tolomei up to Balzac's Madame du Merret.

KEYWORDS

Dante Alighieri, tragedia medievale, medieval tragedy, Pia de' Tolomei, Balzac, La Grande Bretèche, La Muse du département



1.

Così annotava Gabriele Rossetti, negli anni 1826-27, in relazione a *Inferno* XII, 109-110:

Azzolino, o Ezzelino da Romano nella Marca Trevigiana, di origine Tedesco, mostro di crudeltà: onde Albertino Mussato, amico di Dante, in una sua tragedia latina, lo disse nato dal Demonio.

Albertino Mussato, amico di Dante può, ovviamente, far sorridere, ma questo inciso appare ben significativo di un'esigenza di storicizzazione che comincia in quei paraggi cronologici e si corona – per indicare una pietra miliare – alla fine del secolo nell'edizione dell'*Ecerinis* procurata da Luigi Padrin (Padova 1838-1899), con introduzione di Giosue Carducci, committente dell'impresa. Un lettore di Alberto Savinio, che scorgeva i segni del destino nella toponomastica e nei suoi incroci, passeggiando per Padova si imbatte in una strada intestata al nostro, che collega Via Forcellini (quello del *Lexicon*) a Via Sografi (teatrante e patriota). In sintesi estrema – ai limiti della brutalizzazione della materia – ci si può limitare a ricordare che la rivalutazione dell'*Ecerinis* nasce a partire dallo studio secondottocentesco del Mussato cronachista o storiografo (cioè muovendo dalle opere pubblicate da Ludovico Antonio Muratori), arrivando poi alla tragedia. Un utilizzo di quanto offerto dal recupero della tragedia padovana in rapporto alla *Commedia* dovrà attendere molto tempo, e, come si sarà compreso, si tratta di un versante su cui resta ancora da fare e capire, più in là dell'incoronazione poetica del padovano considerata come scorno per Dante e di eventuali tracce nell'attacco del XXV del *Paradiso*, in rapporto alla coeva corrispondenza eglogistica con Giovanni del Virgilio, anche cioè *du côté de chez Albertino*¹.

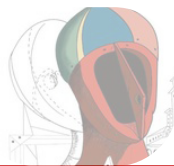
Si sposti ora rapidamente lo sguardo su un altro versante, apparentemente distante da questo, anche per questioni di divisione del lavoro, tra competenze di storici, di studiosi di letteratura latina medievale e umanistica e di romanisti (che solo in seguito, con riduzione ulteriore del campo, diventeranno italianisti, e in alcuni casi dantisti a tempo pieno). Sul terreno dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento si colloca, infatti, l'inizio di un percorso di cui si possono indicare alcune stazioni rilevanti tra Pio Rajna ed Ezio Levi². Questa pista di ricerca – visto il primo dei due nomi ora fatti – si colloca al di qua del fondamentale studio dedicato dallo stesso Rajna al *De vulgari eloquentia*, che data al 1897, vale a dire al di fuori e prima della considerazione delle idee di comico e tragico secondo una giurisdizione, appunto, interamente stilistica. Si veda, in particolare, il rilievo dato in questo saggio a un passo della Cronaca di Milano di Galvano Flamma, con apertura a più vasti panorami: «In medio theatri erat pulpitum altum, super quod ystriones cantabant aliquas pulcras et virtuosas ystorias [...] de Rolando et Oliviero», dove si paragona il luogo che gli antichi chiamavano “Teatro” allo spazio riservato nella piazza moderna alle esibizioni dei cantori di gesta.



Come si vede il panorama cronologico in cui Rajna comincia a sdipanare la matassa è il medesimo in cui si pone anche – del tutto indipendentemente e nel campo degli studi storici – la questione della rinascita della tragedia medievale, in un orizzonte non ancora compromesso dall’idea in sèguito dominante per cui il recupero del genere tragico si crederà muovere da istanze di imitazione protoumanistica (ciò che si affermerà anche per le egloghe di Dante). Certo un modello classico riemerge nel primo Trecento e offre l’esempio, per molti versi sconvolgente, attraverso le ritrovate tragedie di Seneca, ma il fondamento della cosiddetta rinascita del genere si pone su un terreno che era allora quello della storia o della cronaca contemporanea, nell’idea di un’epica di ambizioni più alte di quelle delle *chansons* dei cantimpanchi e la cui problematizzazione storica si poneva agli eruditi della seconda metà del XIX secolo proprio a partire dalle fonti storiche e cronachistiche (il terreno in cui, dopo la tragedia, Mussato compone il *De obsidione domini Canis de Verona ante civitatem Paduanam*, nel 1321).

Anche Lovato Lovati parla di *sede theatri* disprezzando, in un carme latino, spesso citato, la prestazione di un cantore di materia francigena ascoltato sulla piazza di Treviso e credo, come ho insistito altrove, che il «comicomus nebulo qui Flaccum pelleret orbe» (*Egl.* I, 18-19) della piazza bolognese, che Giovanni del Virgilio chiama in causa nella sua epistola metrica dedicata a Dante, appartenga alla stessa categoria, secondo una medesima contrapposizione³. Ovvero quel «comico buffon, che Flacco aborre», come parafrasava Filippo Scolari, e addirittura, nella sua più fantasiosa versione Cesare Balbo, «il Zanni, / che potria con le ciancie fugar Flacco», per restare sul terreno ottocentesco e all’inizio dello studio delle *Egloghe* (ma potremo cercare tra le riprese di altri secoli nella tradizione delle varie riprese del medesimo verso oraziano, come per esempio quella di Nicolas Boileau ne *L’art poétique* – I, 426-428 – a proposito dell’istrione «sur deux tréteaux monté, / amusant le pont Neuf de ses sornettes fades, / aux laquais assemblés jouer ses mascarades», richiamato come idolo polemico dal letterato edotto alle regole dell’”arte”).

Mentre gli stessi poeti in latino si cimentavano con la tragedia e l’epica (Mussato o per la seconda anche Giovanni del Virgilio, che sappiamo intento nella scrittura di un poema tristaniano, presumibilmente quello che diede in lettura a Dante)⁴, il sistema dei cantori di piazza risulta essenzialmente un riferimento metaforico. Dante ovviamente non intonava le sue terzine in piazza, ma il sistema del “canto” che il suo poema metteva in campo – nel senso della finzione di un’esecuzione “ascoltata” da colui che legge – certamente poteva risultare ben pertinente, quale paragone di abbassamento causato dalla scelta del volgare e del comico, provocatoriamente avvicinato dunque all’esperienza e alle prestazioni dei cantori di piazza da Giovanni del Virgilio (esperienza che alcuni dei primi commenti, come quello del giurista Alberico da Rosciate, del resto, richiamano, glossando il titolo *Comedia*, a partire dalla medesima piazza bolognese). Quanto a Mussato – che si presentava ai concittadini come un novello Stazio – giova ricordare che la “recitazione” ad alta voce della



sua *tragedia*, in una “piazza” padovana evidentemente diversa da quella dai cantimpanchi, va invece intesa alla lettera: «Carmines sic laetam non fecit Statius urbem, / Thebais in scenis cum recitata fuit».

Alcune differenti idee e piste di ricerca di Alberto Casadei hanno peraltro trovato recentemente, e senza venir meno a nostre cortesi distanze e divergenze interpretative, un forte punto di convergenza, proprio sul fronte della documentazione relativa a quelli che i contemporanei e i posterì immediati di Dante chiamavano *comici* o *comedi*. Entrambi, dunque, siamo giunti per differenti percorsi all’ora citato Alberico da Rosciate e al suo commento dantesco (*post* 1336, *ante* 1350) e ai documenti pubblicati da Levi nel 1914, pure già ricordati. Come Casadei documenta in modo convincente, non la pertinenza al genere della *canzone* lirica serve alla collocazione del termine *canzon*, mentre ben altrimenti produttivo risulta l’avvicinamento alla forma e alla tradizione della *chanson de geste*, ovviamente in Dante in una “performatività” riflessa, che riguarda, più in generale, il sistema enunciativo dell’epica⁵.

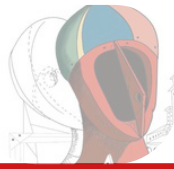
Nel commento di Alberico, a proposito del titolo del poema, si rammenta che «isti comedi adhuc sunt in usu nostro» e che «maxime in partibus Lombardie» si rintracciano facilmente «aliqui cantatores qui magnorum dominorum in rithmis cantant gesta». Nei documenti pubblicati da Levi⁶ i cantori di gesta sono medesimamente identificati con quei *comedi* che cantavano «in bancham super trivio Porte Ravennatis» nell’anno 1307: lo studioso, compiacendosi del quadro «di mano in mano più compiuto, vivace e pittoresco» che i documenti gli permettevano di ricostruire, si immaginava con qualche libertà lo stesso Dante «in un trivio affollato, proprio all’ombra della torre Garisenda, dove s’era soffermato a guardare le nuvole fuggitive pe’ l cielo (*Inf.*, XXXI,136)».

2.

Un secondo, assai più ampio, argomento riguarda, spostando il punto di osservazione, l’uso della medesima parola *tragedia* nei commenti danteschi del secondo Ottocento, quale spia di un’idea del tragico che allora dominava il campo. Ovviamente la critica dantesca non coincide *in toto* – né oggi né allora – con i commenti alla *Commedia*, ma è plausibile pensare che su questi si depositi, a distanza di qualche tempo, salvo singolari dimenticanze, il sapere precedentemente accumulato.

Parto, senz’altro indugio e bruscamente, dalla nota di Raffaello Andreoli (1856) relativa a l’*alta mia tragedia* con cui Virgilio cita nel XX dell’*Inferno* la sua *Eneide*. Scelgo questo commento perché in esso i principali problemi interpretativi risultano allineati e lasciati sostanzialmente aperti, anzi bruscamente chiusi con una sommaria petizione di principio, quella del non dover guardare tanto per il sottile discorrendo di Dante.

Siamo, in ogni caso, ad un’altezza o in un quadro in cui il parametro stilistico, come si è già ricordato, non dominava ancora gli studi e l’idea di Dante, e in cui il riferimento a un *tristo*



fine prevaleva dunque su quello alla *nobile lingua* (peraltro ignorando il fatto che Dante non sapeva che le *femminette* al tempo di Virgilio parlavano anch'esse in latino):

Tragedia. Come già *Commedia* (c. XVI 128), alla greca. E chiama tragedia l'*Eneida* per le ragioni contrarie a quella che gli fecero chiamar commedia il proprio poema, cioè pel tristo fine dell'*Eneide* terminante con la morte di Turno, e per la nobile lingua usata da Virgilio. Vero è che la morte di Turno fu lietissimo fine a' travagli del protagonista Enea, e che il latino a tempo di Virgilio non era meno la lingua delle latine femminette, che il toscano poi delle toscane: ma con Dante, in così fatta materia, non è da guardar troppo pel sottile. Nell'epistola allo Scaligero egli annovera tra le narrazioni poetiche la tragedia, la commedia, il carne bucolico, l'elegia, la satira, e la sentenza votiva, cioè tutto fuorché le narrazioni. Tanto è vero, che i grandi Poeti non li fa l'Arte Poetica. – *In alcun loco.* Si fa menzione di Euripilo nel lib. II, v. 114 dell'*Eneide*.

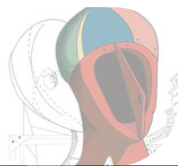
Un'idea puntuale – in luogo della morte di Turno, per il vero elemento che permette il richiamo della *tragedia*, esattamente in rapporto all'associazione con Euripilo – è nell'estremamente sintetica, e puntualissima, annotazione di Luigi Benassuti (1864-68), che segue di trent'anni alle righe ora citate. Il suo lavoro, discontinuo e pesantemente criticato dai successori (si veda, per tutti, il giudizio di Scartazzini), muoveva da premesse arditamente di parte (lo accompagna, infatti, l'aggettivo qualificativo *cattolico*), ma si mostra tutt'altro che privo di interesse, anche in ragione della sua totale alterità, o diciamo pure *reazione*, rispetto al quadro medio. In questa estraneità, un'idea di tragico cristiano – ovvero di tragico abolito dall'incarnazione di Cristo, col sacrificio che riscatta il peccato originale – possiede un qualche valore e interesse, ben oltre l'invito a vegliare e pregare:

La gran tragedia umana è cominciata da un pomo e nel paradiso terrestre. Vegliamo e preghiamo! È necessario lo zelo, l'energia, il coraggio, ma umile, ma docile allo spîrito di Dio e della sua Chiesa.

Così si dichiara in nota a *Par.* XII, 112-114. La glossa al nostro passo, benché secca, risulta però estremamente puntuale:

Tragedia. Eneide, poema di Virgilio, che in quanto riguarda la caduta di Troia, è tragedia. – *In alcun loco.* Nel libro II: «Euripylum scitatum oracula Phoebi / mittimus».

Ho scelto tra i vari testimoni possibili Benassutti perché egli ci consente di passare a un secondo significato del termine *tragedia*, ovvero quello attraverso il quale commentatori e critici si rapportano non a un genere drammatico e alla sua idea medievale, ma al tono o carattere di alcuni episodi danteschi. Un uso in sèguito addirittura corrente e talmente inflazionato da non colpire nemmeno la nostra attenzione. Chiamare, per esempio, *tragedia* le storie di Paolo e Francesca o di Ugolino, ma anche quella di Pia de' Tolomei, può sembrarci banale. L'interrogativo critico che vorrei porre riguarda invece quando un



tale uso cominci e quando ricada nella definizione di un'idea di Dante. Mi limiterò a dei riscontri campionari nei commenti del periodo.

Si veda, credo esemplare, sempre in Bennassuti l'inquadratura dell'episodio di Ugolino, a partire dal sintagma *piangevan elli*. Questo per la linea della comprensione – del tutto assente nell'impostazione stilistica del problema – del significato tragico e dunque catartico dei cenni alla *trestizia* e al *pianto*. Si rammenti ovviamente il rapporto tra racconto e pianto, tanto per chi parla quanto per chi ascolta, nei due episodi più celebri dell'*Inferno*: quello di Paolo e Francesca, in realtà filtrato di elegia (nel senso ovidiano del termine, richiamato da Stefano Carrai, ovvero il monologo dell'eroina infelice⁷) e quello crudamente tragico (e forse memore di Seneca ritrovato, come proposto da Claudia Villa⁸) di Ugolino, che richiede una catarsi di rispecchiamento al personaggio Dante e ad ogni suo lettore: «e se non piangi, di che pianger suoli?».

Piangevan elli. Tutti gli altri piangevano, ma con questa differenza, che i due figliuoli Gaddo e Uguccino, ed un nipote, cioè il Brigata figlio di Guelfo, siccome più attempati, piangevano, perchè sapevano che l'inchiodamento dell'uscio significava condanna a morir tutti di fame: ed all'incontro il nipote Anselmuccio, figlio di Lotto, siccome più giovinetto degli altri, ed incapace di sentir l'importanza di quell'insolito serrame, piangeva perchè vedeva gli altri giovani a piangere, e perchè vedeva il babbo, il quale quantunque non piangesse, pure aveva gli occhi sì gonfi, che per lui era come che piangesse, anzi egli lo stimava la causa perchè gli altri piangessero.

Tutti casi al naturale, e che pur avvengono spesso.

Quante volte non ho io veduto piangere bambini di tre o quattro anni sol perchè mamma piangeva in narrar qualche sventura, e questi sono quei pianti che commovono sino al fondo le viscere! Al quadro magnifico di tanta tragedia non dovea mancare un fanciullino. So che Anselmuccio non era tale; ma tale lo fece il poeta, e fece assai bene. *La poesia non è storia*. – *Anselmuccio mio*. Si noti *Anselmuccio* e si noti *mio*. È detto Anselmuccio per indicare con questo diminutivo la tenera età del fanciulleto: è detto *mio*, sia per indicare l'affetto che gli portava il babbo, come e più per indicare ch'egli se l'avea preso per figlio, dacché il suo padre Lotto gemeva in carcere a Genova fattovi prigioniero alla Meloria.

La poesia non è storia: un'affermazione che, in ogni caso, al netto di possibili ipoteche, vuol qui sostenere non tanto l'estraneità di storia e tragedia quanto la legittima manipolabilità dei dati documentari obiettivi (soprattutto di quelli secondari) ai fini della creazione poetica. La questione riguarda, appunto, quella che non è una divaricazione netta ma un'apertura di raggio da compasso, se si passa il paragone. Ecco il punto: la nuova violazione da parte dei tragediografi romantici dei dati storici offerti dai racconti danteschi nel riprenderli illumina, al tempo stesso, la comprensione della violazione inizialmente praticata da Dante medesimo alle *storie* di partenza.

Il secondo Ottocento risulta, infatti e contemporaneamente, la patria temporale della ricerca documentaria di fonti, per lo più ipotizzate o positivisticamente inventate, che si suppone Dante debba avere puntualmente ripreso (si pensi al caso del “finale di partita” di Guido da



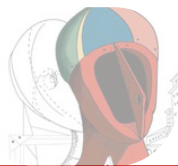
Montefeltro) e del reagente di quella sensibilità poetica rispetto alla storia, che all'ingrosso possiamo chiamare romantica. Ma – riprendendo liberamente un celeberrimo binomio di René Girard – si potrebbe presumere, contrariamente alle idee fondate, un rapporto tra *menzogna documentaria* e *verità catartica*, se si passa anche questa polarizzazione. Che poi la “verità catartica” crei diversa menzogna, specialmente melodrammatica e a basso prezzo, è altra questione.

Tornerai, nel passo appena letto, al particolare dell'*inchiudamento dell'uscio*, che Bennassuti definisce *insolito serrame*, particolare che ritroviamo infatti fittamente testimoniato, come tra breve si dirà, nella reinvenzione ottocentesca di altre vicende dantesche in cui esso non possiede in partenza alcuna pertinenza. Ma si consideri ancora, prima di lasciare da parte il nostro Benassuti, le annotazioni che nel suo commento riguardano, poco oltre, l'invettiva che conclude il racconto di Ugolino, definendola pronunciata a nome e a *furia di popolo*:

Abi Pisa ecc. Perché il poeta non inveisce in questa apostrofe contro il solo arcivescovo Ruggeri, ma inveisce invece contro tutti i Pisani? Perché tutti i Pisani presero parte coll'arcivescovo in questo delitto. Si ricordi infatti la crociata che improvvisò Ruggeri contro il conte, crociata che si trasse dietro, in men che non dico, il popolo tutto pisano, e in men che non dico, assalite le case del conte a furia di popolo, a furia di popolo preso con la sua famiglia, troncatalgli la fuga, cacciato in carcere, e condannato a morirvi dopo nove mesi di patimenti. Contro il popolo si scaglia pure il Villani, lib. VII, c. 127: «Di questa crudeltà, egli dice, furono i Pisani per lo universo mondo, ove si seppe, fortemente ripresi e biasimati; non tanto per lo conte, che per li suoi difetti e tradimenti era per avventura degno di siffatta morte, ma per li figliuoli e nipoti, ch'erano piccoli garzoni ed innocenti». Ma se tanto vituperio resta imputato a tutto il popolo pisano, siccome complice, resta massimamente imputato all'arcivescovo, siccome capo ed autore, capo ed autore della prima cattura, e capo ed autore della consumazione del delitto per morte di fame a tutti i prigionieri. Perciocchè l'arcivescovo alcune cose fece direttamente e per sè, come il bando della crociata, l'assalto, la presa della famiglia, e tutta la prigionia dei primi cinque mesi, pei quali egli fu podestà di Pisa; e alcune altre, che seguirono poi sino alla morte dei miseri, le fece indirettamente per suoi confidenti, quali furono i due podestà, che gli succedettero, Gualtieri di Branforte, e Guido di Montefeltro, il primo continuando a tenere in prigione i Gherardeschi, e, cessato lui dall'ufficio, probabilmente per non si voler prestare all'ultimo atto fatale, compiendo il secondo i desideri feroci dell'arcivescovo, vero signor di Pisa, sia che egli fosse Podestà, sia che nol fosse. In effetto tutta l'arte dell'arcivescovo si ridusse a questo di dar egli l'iniziativa alla tragedia, e poi di cercare chi la eseguisse per intero, pretendendo così di respingere da sè l'odiosità d'un atto sì crudele. Di qui il suo ritirarsi d'ufficio, di qui la nomina del Gualtieri, di qui l'ultima surrogazione di Guido.

E perchè Guido? Perché lo si teneva capace di tanto. Si andò a cercarlo sino ad Asti, dov'era a confine per condanna del papa, e donde il solo rimuoverlo era un delitto, perché in onta al pontefice.

Ma era uomo, che potea servir l'arcivescovo, e tanto basta. Costui viene, e appena venuto succede l'atto finale. Anche questa prontezza accusa chiaramente, ch'egli fu chiamato per questo. Era ancor caldo il cadavere del conte, e Guido non è più podestà, ma vi è ritornato l'arcivescovo. Anche quella cessazione, e questo ritorno palesa abbastanza l'autore dell'ultimo atto. Finalmente Ruggeri è citato a Roma per subire un processo della sua crudeltà. Ei non osa comparire, ed è condannato in contumacia. Questo pone il suggello alla sua colpevolezza.



3.

Esattamente contemporanee, non credo per caso, all'*Inferno* di Benassutti sono le famosissime illustrazioni di Gustave Doré, da qui canoniche per la memoria, diciamo così, tragico-romantica di Dante e in particolare dell'*Inferno*.

Questa “menzogna romantica” non riguarda però solo l'immaginazione della posa di Ugolino e dei suoi figli o di Paolo e Francesca (con Gianciotto nascosto dietro alla tenda che assiste al momento della sospensione della lettura e si prepara a trancare le vite degli amanti subito dopo il primo bacio) o di altri episodi danteschi. Per esempio, dentro all'assolutamente diversa “romanticizzazione”, qui nel segno del fantastico, la si ritrova anche nell'illustrazione di Doré di uno dei racconti secondari del *Don Quijote*. Si osservi dunque



come in questo segno venga reinventata la più famosa e produttiva tragicommedia dell'età barocca, ovvero la storia di Cardenio e Lucinda, ripresa anche da Shakespeare in un dramma perduto, in tinte fosche, direi anzi paolofrancescane.

Si veda questa incisione, che implica un immaginario totalmente diverso – appunto dantesco nel senso di Paolo e Francesca – dentro al grottesco donchisciottesco di spericolata immaginazione fantastica che regge l'impresa illustrativa di Doré, peraltro con dati visivi che non trovano giustificazione nel testo. L'immagine riguarda il momento della seduzione di Dorotea attraverso un falso giuramento del perfido don Fernando (poi seduttore della stessa Lucinda, promessa di Cardenio): si rammenti che Dorotea è colei che nel racconto cervantino racconta la sua storia a Cardenio, scoprendo la sua identità attraverso il proprio nome. Un lettore romantico o post-romantico potrebbe, peraltro, mettere insieme il passo in cui risuona il nome di Dorotea, pronunciato per la prima volta («el nombre desta desdichada») con la nominazione diretta di Francesca, che pure scioglie una precedente, lunga, perifrasi: «Francesca, i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio» o, ancor meglio, con l'autonominazione di Pia («Ricorditi di me, che son la Pia...»). Si veda il passo cervantino:

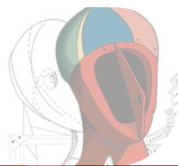
Finalmente, don Fernando supo que mis padres andaban por dar-me estado, por quitalle a él la esperanza de poser-me, o a lo menos porque yo tuviese más guardas para guardarme, y esta nueva o sospecha fue causa para que hiciese lo que ahora oiréis. Y fue que una noche, estando yo en mi aposento con sola la compañía de una doncella que me servía, teniendo bien cerradas las puertas, por temor que por descuido mi honestidad no se viese en peligro, sin saber ni imaginar cómo, en



medio destes recatos y prevenciones y en la soledad deste silencio y encierro me le hallé delante, cuya vista me turbó de manera que me quitó la de mis ojos y me enmudeció la lengua; y, así, no fui poderosa de dar voces, ni aun él creo que me las dejara dar, porque luego se llegó a mí y, tomándome entre sus brazos (porque yo, como digo, no tuve fuerzas para defenderme, según estaba turbada), comenzó a decirme tales razones, que no sé cómo es posible que tenga tanta habilidad la mentira, que las sepa componer de modo que parezcan tan verdaderas. Hacía el traidor que sus lágrimas acreditasen sus palabras, y los suspiros su intención. Yo, pobrecilla, sola entre los míos, mal ejercitada en casos semejantes, comencé no sé en qué modo a tener por verdaderas tantas falsedades, pero no de suerte que me moviesen a compasión menos que buena sus lágrimas y suspiros; y así, pasándoseme aquel sobresalto primero, torné algún tanto a cobrar mis perdidos espíritus y, con más ánimo del que pensé que pudiera tener, le dije: «Si como estoy, señor, en tus brazos, estuviera entre los de un león fiero, y el librarme dellos se me asegurara con que hiciera o dijera cosa que fuera en perjuicio de mi honestidad, así fuera posible hacella o decilla como es posible dejar de haber sido lo que fue. Así que si tú tienes ceñido mi cuerpo con tus brazos, yo tengo atada mi alma con mis buenos deseos, que son tan diferentes de los tuyos como lo verás, si con hacerme fuerza quisieres pasar adelante en ellos. Tu vasalla soy, pero no tu esclava; ni tiene ni debe tener imperio la nobleza de tu sangre para deshorrar y tener en poco la humildad de la mía; y en tanto me estimo yo, villana y labradora, como tú, señor y caballero. Conmigo no han de ser de ningún efecto tus fuerzas, ni han de tener valor tus riquezas, ni tus palabras han de poder engañarme, ni tus suspiros y lágrimas enternecerme. Si alguna de todas estas cosas que he dicho viera yo en el que mis padres me dieran por esposo, a su voluntad se ajustara la mía, y mi voluntad de la suya no saliera; de modo que, como quedara con honra, aunque quedara sin gusto, de grado le entregara lo que tú, señor, ahora con tanta fuerza procuras. Todo esto he dicho porque no es pensar que de mí alcance cosa alguna el que no fuere mi legítimo esposo». «Si no reparas más que en eso, bellissima Dorotea (que este es el nombre desta desdichada)», dijo el desleal caballero, «ves aquí te doy la mano de serlo tuyo, y sean testigos desta verdad los cielos, a quien ninguna cosa se asconde, y esta imagen de Nuestra Señora que aquí tienes.» (I, XXVIII)



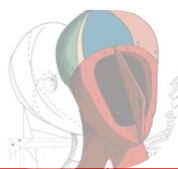
Non solo l'illustrazione presenta al lettore un ambiente poco plausibile, troppo vistosamente elegante, per la camera da letto della contadina Dorotea; non solo esagerata appare la posa nel momento della capitolazione della vergine (il letto sembra già sfatto, sotto al baldacchino si nota il cappello del *caballero*, caduto per terra), ma una significativa aggiunta riguarda un elemento assolutamente assente nel racconto di partenza. *El desleal caballero* giura infatti, cementando la sua *promissa de fide*, chiamando a testimone la Vergine Maria: «y sean testigos desta verdad los cielos, a quien ninguna cosa se asconde, y esta imagen de Nuestra Señora que aquí tienes». I Cieli – testimone irrelato – si materializzano nell'illustrazione in un vistoso



crocefisso, appeso al muro in bella vista, che si aggiunge all'immagine della Vergine sul tavolino, col lume davanti, che i gesti, anzi le opposte attitudini, di Fernando e Dorotea chiamano in causa.

Un rapporto diretto o indiretto potrebbe forse ricondurre questo elemento essenziale, il Dio incarnato in croce, che rende tanto più forte lo spergiuro di Fernando, alla suggestione di un altro racconto, a carico del massimo romanziere europeo del XIX secolo: Honoré de Balzac. Si tratta di un racconto tanto breve quanto rilevante, spostato peraltro da un luogo ad un altro della *Comédie humaine*: inizialmente collocato ne *La Muse du Département*, e poi inserito negli *Autres études de femmes*. Così quella storia viene raccontata due volte dai personaggi dei due romanzi, ma una volta sola al lettore, poiché nel primo caso un'ellissi rinvia questi al luogo in cui la storia effettivamente si può leggere. Si tratta de *La Grande Bretèche*, vicenda a tinte fosche di spergiuro, stavolta a carico del personaggio femminile, la fedifraga Madame du Merret, compiuto davanti a un crocefisso dopo la richiesta del marito. La nobildonna nega che nel camerino della sua stanza da letto si nasconda il suo amante: un amante spagnolo, guardacaso, che è proprio colui che ha donato alla donna il crocefisso che sta appeso nella camera da letto. Il marito, dopo il giuramento, prendendolo alla lettera e credendo così di far confessare la donna, comanda ai servi di murare lo stanzino, facendo morire di fame l'amante spagnolo, esattamente come il conte Ugolino:

Lorsque Rosalie fut partie, ou censée partie, car elle resta pendant quelques instants dans le corridor, monsieur de Merret vint se placer devant sa femme, et lui dit froidement: – Madame, il y a quelqu'un dans votre cabinet! Elle regarda son mari d'un air calme, et lui répondit avec simplicité: – Non, monsieur. Ce non navra monsieur de Merret, il n'y croyait pas; et pourtant jamais sa femme ne lui avait paru ni plus pure ni plus religieuse qu'elle semblait l'être en ce moment. Il se leva pour aller ouvrir le cabinet, madame de Merret le prit par la main, l'arrêta, le regarda d'un air mélancolique, et lui dit d'une voix singulièrement émue: – Si vous ne trouvez personne, songez que tout sera fini entre nous! L'incroyable dignité empreinte dans l'attitude de sa femme rendit au gentilhomme une profonde estime pour elle, et lui inspira une de ces résolutions *auxquelles il ne manque qu'un plus vaste théâtre pour devenir immortelles*. – Non, dit-il, Joséphine, je n'irai pas. Dans l'un et l'autre cas, nous serions séparés à jamais. Écoute, je connais toute la pureté de ton âme, et sais que tu mènes une vie sainte, tu ne voudrais pas commettre un péché mortel aux dépens de ta vie. À ces mots, madame de Merret regarda son mari d'un œil hagard. – Tiens, voici ton crucifix, ajouta cet homme. *Jure-moi devant Dieu* qu'il n'y a là personne, je te croirai, je n'ouvrirai jamais cette porte. Madame de Merret prit le crucifix et dit: – *Je le jure*. – Plus haut, dit le mari, et répète: *Je jure devant Dieu* qu'il n'y a personne dans ce cabinet. *Elle répéta la phrase sans se troubler*. – C'est bien, dit froidement monsieur de Merret. Après un moment de silence: – Vous avez une bien belle chose que je ne connaissais pas, dit-il en examinant ce crucifix en ébène incrusté d'argent, et très artistement sculpté. – Je l'ai trouvé chez Duvivier, qui, lorsque cette troupe de prisonniers passa par Vendôme l'année dernière, l'avait acheté d'un religieux espagnol. – Ah! dit monsieur de Merret en remettant le crucifix au clou, et il sonna.⁹

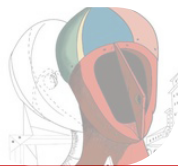


Si tratta non solo di un racconto caro a Balzac, come indica la collocazione particolarmente tormentata, ma di un racconto che tra la prima e la seconda disposizione nella *Comédie humaine* viene “ridotto” immediatamente in tragedia sulle scene teatrali parigine, con grande successo, giusta l’esca lanciata dell’autore stesso, che sottolinea l’azione di Monsieur Merret come uno di quelli a cui «il ne manque qu’un plus vaste théâtre pour devenir immortelles». Ma, ancora, e soprattutto questo racconto, come è stato dimostrato, si nutre proprio di altri elementi danteschi, per via diretta ed indiretta, che riconducono alla storia di Pia de’ Tolomei, o meglio alla sua reinvenzione primo-Ottocentesca.

La vicenda che nutre Balzac, anche se utilizzata ribaltandola per il caso (da una donna eventualmente sospettata di tradimento nella tradizione ottocentesca a una donna palesemente fedifraga), risulta quella nella *Commedia* tra tutte più ellittica e sfuggente, dopo la nominazione diretta, ma anche la più indagata e dilatata nella ricerca di fonti documentarie e nella produzione di immaginazione nel corso dei primi decenni del XIX secolo. Mentre i commentatori e gli indagatori cercano documenti, riconoscendo o disconoscendo Pia come appartenente alla famiglia dei Tolomei, e si accaniscono sulla possibilità di accogliere o meno a testo il difficile verso «disposando pria con la sua gemma» (sostituendo *disposando* col più facile *disposato*), il personaggio diventa un’eroina da tragedia e melodramma.

La nascita di un genere definibile come “tragedia dantesca” si può brevemente polarizzare intorno al nome e al catalogo di Carlo Marengo, in cui appunto la fortunatissima *Pia de’ Tolomei*, ricavata da una novella di Bartolomeo Sestini (1822), data al 1836, e fa sèguito ai precedenti successi di *Corso Donati* (1830) e de *Il conte Ugolino* (1832), per offrire prontamente il materiale alla *Pia* di Salvatore Cammarano, messa in musica, ma con scarsa fortuna, da Donizetti (1837), impresa con cui la discesa “melodrammatica” è evidente. Diciamo, all’ingrosso, che in questa tradizione Pia risulta sospettata di tradimento e mendacia dal marito, Nello della Pietra, su istigazione di un perfido consigliere, ovviamente di stampo shakespeariano, quasi un piccolo Jago che risponde al nome di Ugo (in Marengo) o di Ubaldo (in Cammarano), che accusa l’innocente di tradimento e ne provoca la segregazione e consunzione in un castello tra le arie mefitiche di Maremma. Nello – rischiarato nel vero – correrà ai suoi piedi troppo tardi, quando l’eroina sta esalando l’ultimo respiro.

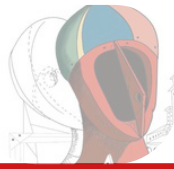
Riassumiamo brevemente il drammone. Primo atto. *Luogo deserto. A destra un fianco della casa di Rinaldo. A sinistra, e nel fondo, rovine praticabili della casa de’ Tolomei. È notte.* Il secondo atto comincia con Rinaldo che si nasconde tra le rovine, come Gianciotto o forse, visto che lo accompagna il perfido Ugo («Agli occhi tuoi, non a’ miei detti credere / dèi tu...»), come Otello con Jago, per sorprendere e spiare l’incontro di sua moglie Pia con un Guerriero, che si chiama Leandro, e che infatti l’abbraccia entrando in scena. Ma se Pia è ovviamente innocente come Desdemona, il perfido Ugo finisce col derubricare il ruolo di



malvagità attiva di Nello. Gualtier (tanto per ricordare il ruolo che forse questa tragedia avrà su Piave e Verdi, e si ricordi ancora lo spiare tra le rovine di Rigoletto) risulta qui chiamarsi il defunto fratello di Pia, ch'ella non vede da cinque anni, in cui egli si spaccia («Te dopo un lustro / il sai, riveggio; e mal ti raffiguro / qui delle stelle al debil raggio, e tutto, / qual sei nell'arme chiuso»). Gli spettatori sentono ma Rinaldo no, poiché egli spia da lontano e si fa ingannare dagli abbracci (*Veggonsi fra le rovine del fondo Rinaldo ed Ugo. Il primo colla mano sull'elsa della spada sta per iscagliarsi contro la Pia, il secondo è in atto di trattenerlo*). Nell'atto terzo il sipario si riapre sull'interno di un vecchio (chissà perché) castello in Maremma, e Pia sola esordisce parlando dell'«inamabil Maremma» in cui il marito l'ha confinata: lo sposo risulta, dalle indicazioni didascaliche, *tacito e fosco*, risponde con parole rotte, mostra *mal repressa impazienza e fremiti e sospir*. Dopo parecchi versi, Pia parla della visita di *suo fratel Gualtier* e Rinaldo, *con tremenda ironia* – raccomanda ancora la didascalia – la dichiara non solo fedifraga ma «dotta appien nell'arte del mentir», poiché egli è indubbiamente morto in battaglia. Quindi, alla fine della scena, esce sbattendo la porta, ripudiandola. Poi entra Ugo, che ha spiato, rivelando che il guerriero visto al debole lume della luna era in realtà una comparsa da lui appositamente istruita, per costringere Pia a concederglisi, dopo i suoi precedenti rifiuti. Pia, ovviamente, non si concede. Infine Rinaldo sarà illuminato da Tolommei (con doppia emme), suocero, padre di Pia, sulla perfida macchinazione ed egli subito si precipita allora per supplicare Pia di perdonarlo in Maremma. Giunge però troppo tardi, mentre la povera – nella sua ultima uscita nella campagna maremmana – sta morendo. Ne raccoglie l'ultimo respiro e Pia, pronunciando le sue estreme parole, pone addirittura la mano dello sposo sul suo cuore. Rinaldo vorrebbe uccidersi sul suo corpo, ma il suocero lo ferma e cala la tela.

Ci sarebbe di che divertirsi, ma passerò subito, tornando alla *Commedia*, al controcampo dei commenti, limitandomi a citare da quello di Brunone Bianchi (1868), esemplare sia per una discussione avanzata sulla principale difficoltà del passo (con la proposta di *disposato* contro *disposando*) che farà versare nei decenni seguenti tantissimo inchiostro, sia per la valorizzazione – vorrei sottolinearlo – dell'esigenza di leggere questa vicenda come retta da un *cupo segreto*, tramutando le poche informazioni e la forma straordinariamente ellittica della rievocazione dantesca in un *taciuto* o *rimosso* da rivelare: insomma *une tenebreuse affaire* per dirla con un altro titolo di Balzac. Dante avrebbe taciuto perché i posterì «tirassero alla luce del giorno le tenebrose iniquità de' potenti»:

Salsi colui che innanellata pria ec.: Costr. e int.: colui lo sa che avea sposato colla sua gemma me, che prima avea avuto l'anello d'un altro, cioè, me già vedova. – La Pia nata Guastelloni, erasi maritata ad un Tolomei; e rimasta vedova di lui era stata sposata da un Nello o Paganello Pannocchieschi, signor del Castel della Pietra. Per queste notizie, ch'io ricavo dall'egregia opera dell'eruditissimo signor Repetti, provasi vera la lezione del Cod. Poggiali, d'alcuni dell'Ambrosiana, e dell'Estense principe, veduti dal Monti, *Disposato m'avea*, e cade la comune *disposando*, seguita pure dal Costa, e



che nell'insieme della frase spiegavasi così: – «Se lo sa colui che dianzi sposandomi, aveami posto in dito il suo gemmato anello»: concetto e frase certamente men belli. – Con questo modo di dire *salsi colui* ec., il Poeta ci dà un cenno del cupo segreto con che lo scellerato marito condusse il misfatto su la donna innocente. Ma egli sa ben tirare alla luce del giorno le tenebrose iniquità de' potenti.

Per *La Grande Brèteche* è stato documentato da Mario Lavagetto come Stendhal abbia letto un saggio del Foscolo inglese e ne abbia, in varie sue opere, serbato memoria: in particolare in *De l'amour*, unendo e sovrapponendo vicende da “amore criminale” del suo tempo alla storia di Pia¹⁰. Balzac conosce Stendhal ma si premura addirittura di recuperare e leggere, in italiano, la novella che Matteo Bandello dedica a Pia. Alle ipotesi di Lavagetto e al suo itinerario – lo studioso immagina un lettore diverso da sé che ricostruisca la vicenda, oltre un mandato critico plausibile – aggiungerei un'osservazione: lo spostamento avviene da un quadro, quello di partenza de *La Muse du département*, fatto di racconti e libri galeotti e anti-galeotti (mi spiegherò subito) a un quadro dove esso assume pieno e tutt'altro significato: quello del decorso temporale pertinente (lo dico con un'etichetta di Francesco Orlando), nella sistemazione finale in *Autres études de femme*.

Nel secondo il finale del racconto non è reso prevedibile dalla cornice e dal suo tema (narrazione di storie di adulterio femminile che abbiano avuto esito tragico, per dirla alla Boccaccio), così la rivelazione del tradimento, dello spergiuro e della morte nel camerino murato dell'amante acquistano un differente rilievo. L'obiettivo dei narratori interni alla finzione non è più, infatti, quello di raccontare una storia d'amore tragico per far reagire i possibili amanti adulterini che la stanno ascoltando in un salotto di provincia, ma di rivelare attraverso la scoperta della tragedia di antico stampo, con tanto di spergiuro, il destino di un mondo che sta per essere superato dalla Storia. Dopo la rivoluzione del luglio 1830 l'antico castello di provincia è diventato una rovina, anzi la donna fedifraga che ha lasciato l'amante morire senza rivelarne al marito la presenza nel camerino murato, ha deliberatamente deciso che esso venga distrutto dal tempo e che dopo cinquant'anni, se nessuno entrerà nella proprietà, esso passi in eredità al legale di provincia a cui ella sta dettando ora il suo testamento. Una cancellazione dei segni della distinzione nobiliare nella consumazione e un passaggio di proprietà a un erede sprovvisto di titoli: ciò significa anche, si può aggiungere al percorso di Lavagetto, la consumazione di un'idea di tragico. Al contrario del *tirare alla luce del giorno le tenebrose iniquità de' potenti*, la rivelazione dell'arcano, significa, dunque, una consumazione di dignità e distinzione nella rovina e nel silenzio. Colui che racconta – il narratore che ha ricostruito la vicenda – comprende insomma il senso del decorso della Storia oltre alla tragedia, tramutando la menzogna romantica, se si vuole il pane del drammone e del melodramma del secondo Ottocento, in superiore verità romanzesca (sempre secondo, ovviamente, il binomio di Girard).

Se si torna alla prima collocazione di quel racconto tra altri racconti, volontariamente grossolani e di effetto truce (un marito cornificato e messo sotto sale dalla moglie fedifraga;



una donna, nella Spagna pittoresca, a cui il marito amputa un braccio dopo la scoperta del parto clandestino di un figlio non suo, eccetera), non si può non raccogliere il dato essenziale: si tratta di racconti che i frequentatori di un salotto di provincia, nel Sancerre, espongono, come si è già ricordato, per osservare le reazioni della bellissima e giovanissima (nonché dilettante di letteratura) Dinah de la Baudraye in Piedefer, che essi sospettano, a torto, di adulterio con un giornalista-romanziero. Ma Dinah – *la muse du Département* – in uno stupendo romanzo tutto intarsiato di pezzi di libri (anche i fogli di bozze di un romanzo di “epoca Impero”, ovviamente di ambientazione italiana, che incartano quelle del libro *feuilletoniste* di Etienne Lousteau, che solo poi diventerà il suo amante), Dinah risulterà viceversa, attraverso la sua esperienza di andata e ritorno dalla provincia a Parigi, proprio una donna felice e liberata. Molte spanne al di sopra del suo amante e di suo marito (Balzac cita significativamente tra i campioni della letteratura adulterina, oltre a Dante e a Boccaccio, pure la *Mandragola* di Machiavelli), ma capace di elevarsi, ecco il punto, anche sopra ai “libri galeotti” composti o utilizzati per far cadere le donne maritate (quel genere di romanzi, insomma, che scrive Lousteau), e sopra al destino che sembra attendere inevitabilmente le eroine delle narrazioni del tempo dell’Impero (i fogli restituiscono squarci della storia di due amanti coi nomi ariosteschi di Olympia e Rinaldo) o dei veri “romanzi romantici”. Dinah – e con lei il lettore, e soprattutto la lettrice, che non sa come andrà a finire la storia – si identifica, mentre cresce, e fino alle lacrime, con Ellenore, l’eroina sfortunata dell’*Adolphe* di Benjamin Constant (Etienne, naturalmente, si identifica col protagonista maschile del romanzo, che all’eroina sfortunata sopravvive). Solo che Balzac gioca con suprema maestria la sua carta finale proprio scardinando il meccanismo atteso dai personaggi e dal lettore, così come, più sopra, egli aveva lungamente raccontato le premesse del primo bacio di Dinah ed Etienne, privando il lettore della visione o anche solo del racconto della scena, riferendone sinteticamente l’esito solo molte pagine dopo. Ellenore, nel libro, si consuma a poco a poco, un po’ come Pia; la vita di Dinah sembra ripetere tutti gli episodi dell’eroina: fuga a Parigi con l’amante e messa al mondo con lui di due figli; solo che ella si libera poi di costui e trionfa, per bellezza e prestigio sociale, sulla società che la circonda. Tanto che il cuore di Etienne sembra battere per davvero, inutilmente, almeno una volta, quando, rivedendolo e regalandogli dei soldi, Dinah acconsente per un istante che lui posi la mano sul suo petto.

4.

Infine, a mo’ di postilla, tornando a Dante, qualche riflessione per un’ipotesi interpretativa. «Salsi colui che ‘n nanellata pria /disposando m’avea con la sua gemma»: “lo sa colui che, datomi prima l’anello, mi aveva sposato poi con la sua gemma”. Questa, in sostanza, la parafrasi di comune riferimento per il difficile passo che sintetizza il destino di Pia. Una parafrasi che è stata svolta dalla critica in almeno due direzioni: a) Pia era stata *pria* sposata



ad un altro uomo e *poi* a colui che la uccise; b) colui che la uccise si unì a lei secondo i due tempi della celebrazione matrimoniale: *prima* con la promessa di fede, *poi* col rito matrimoniale vero e proprio.

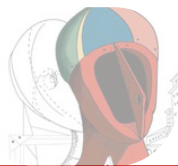
L'ipotesi a) risulta quella di gran lunga seguita nel XIX secolo, e suppone, come si è ricordato, la preferenza per la lezione *disposata* su *disposando*. Mi limito a quanto affermava Scartazzini, sintetico, anzi spiccio (e con qualche punta di vivacità deteriore):

Vuol dire in somma: Sel sa colui che mi avea sposata in seconde nozze. Moltissimi codici e la gran maggioranza delle edizioni leggono: *Disposando*. Pare proprio impossibile che tal lezione abbia potuto trovare tanti difensori! Essi spiegano: «Se lo sa colui che disposando, nell'atto di sposarmi, m'avea innanellata con la sua gemma, m'avea posto in dito il suo gemmato anello.» Ve' arguzia di commentatori! Ignorano quel *pria* (v.135) decisivo e spiegano come se Dante non lo avesse scritto! Ma tenendo conto di quel *pria* (v.135) e leggendo *disposando* bisognava spiegare: «Prima mi aveva innanellata disposandomi colla sua gemma,» ciò che verrebbe a dire: Avanti di farmi morire mi avea sposata, concetto puerile e poco men che ridicolo. O vuol Pia forse dire: Prima di sposarmi m'avea dato l'anello nuziale? Capperà! e noi gonzi credevamo che il dare l'anello fosse appunto il principale dello spozializio! Sarebbe uno scialacquo di tempo il voler disputare ulteriormente su questa lezione e ci accontentiamo pertanto di citare le assennatissime parole del Fanfani: «La lezione *disposata*, invece che la comune *disposando*, è senza dubbio la vera, come quella che è confortata dal fatto, essendo omai fuor di dubbio che la Pia, innanzi di sposar Nello, era vedova.

La distinzione tra promessa di fede e rito matrimoniale si colloca, per contro, in direzione esattamente opposta a questa tradizione, e risulta generalmente accolta, da Barbi in poi¹¹: si veda qui la distinzione dei «due atti simultanei del consentire in alcuna donna come legittima sposa (*disposare*) e del dare l'anello (*inanellare*)». Resta il fatto che tale spiegazione, come è stato pure osservato, sembra presentare un eccesso di dettaglio, distinguendo le due fasi del rito in una concentrazione estrema che riassume l'intera vicenda in soli quattro versi.

Ma forse si può pensare a una terza ipotesi. «Colui» risulta, insomma, semplicemente *prima* sposo e *poi* omicida, non *prima* colui che porge un anello di fidanzamento semplice e *poi* un anello col brillante. L'anello sarebbe uno solo. Basta anticipare nella sintassi il *pria*, posposto in forma poeticamente più alta ed efficace.

Che senso ha però dire che si sposa una donna *con* la propria gemma? Referenzialmente nessuno, sia perché di solito l'anello matrimoniale non ha – da quanto risulta dalle stesse tradizioni medievali (ma qui bisognerebbe indagare meglio e di più) – pietra preziosa. Ma, ammesso che si riesca a documentare un uso contrario, resta evidente il fatto che ciò che lega è l'anello, non l'eventuale sua pietra: «with oaths upon your finger / and so riveted with faith unto your flesh», ricorrendo a una splendida immagine di Shakespeare in *The Merchant of Venice*, relativa alla promessa che lega alla carne del dito e al cuore chi la contrae. Bassanio – che si scorderà poi di quel giuramento – dichiara a Porzia che la



rimozione significa la fine della sua stessa vita: «But when this ring / parts from this finger, then parts life from hence» (III.2.183-184).

Se la Pia che qui parla è Pia de' Tolomei e non un'altra vittima da "amore criminale", il cognome del marito, appunto "colui" che sa le circostanze della sua morte, potrebbe offrire una spiegazione altrimenti plausibile, che procederebbe dunque da una – peraltro stupenda, al pari di quella shakespeariana – irradiazione metaforica. Sarà perché abbiamo citato Balzac nei cui romanzi amori felici e infelici, tra Impero e Restaurazione, sono puntellati da blasoni di famiglia e dal passaggio dal simbolo araldico alla storia, mi chiedo se il cognome e il blasone del malvagio Nello non offrano una chiave per la comprensione. *Disposando con la sua gemma* (si dice anche oggi "pietra preziosa" e si dice semplicemente "anello con pietra"), facendo cioè di Pia de' Tolomei Pia la Pietra. "Lo sa colui che porgendomi l'anello mi ha legata al suo nome" (avesse o meno l'anello una pietra preziosa, ovvero una gemma). Come uccise Nello la povera Pia? Con un atto violento? Oppure facendola consumare in segregazione, nel confinamento in un luogo malsano, privandola dell'amore e della confidenza? E perché, ancora e soprattutto, la vittima Pia viene collocata da Dante in Purgatorio? Qual è la sua colpa?

La *grande dame* fedifraga di Balzac muore, appunto, di consunzione, proprio imitando la povera Pia: fedifraghe vengono almeno supposte quelle di Foscolo e Stendhal, mentre la tradizione tragico-melodrammatica reinventa la vicenda dantesca nel profilo delle Pie-Desdemone, assolutamente innocenti, di Marengo e Cammarano. La fine cruenta, in ogni caso, esce di scena: quella fine di cui riferiva anticamente Francesco da Buti:

[...] questa fu madonna Pia, mollie che fu de messer Nello da la Pietra da Siena, lo quale, andato in Maremma per rettore, menò seco la detta sua donna; e per certo fallo che trovò in lei l'uccise sì secretamente, che non si seppe allora.

Versione in cui Pia non è confinata in Maremma dal marito in quanto punita con una sorta di soggiorno obbligato, ma condotta là al seguito di Nello, divenuto rettore. Il dettaglio cruento è riferito, come è noto, dall'Anonimo fiorentino, che sembra dare per scontato un fallo oggettivo della donna:

Ora questa Pia fu bella giovane et leggiadra tanto, che messer Nello ne prese gelosia; et dolutosene co' parenti suoi, costei *non mutando modo*, et a messer Nello crescendo la gelosia, pensò celatamente di farla morire, et così fè. Dicesi che prima avea tratto patto d'aver per moglie la donna che fu del conte Umberto da santa Fiora; et questa fu ancora la cagione d'affrettare la morte a costei. Pensò l'Auttoe ch'ella morisse in questo modo, che, essendo ella alle finestre d'uno suo palagio sopra a una valle in Maremma, messer Nello mandò uno suo fante che la prese pe' piedi di dietro, et cacciolla a terra delle finestre in quella valle profondissima, che mai di lei non si seppe novelle.

**NOTE**

- 1 Vescovo 2017.
- 2 Rajna 1887, Levi 1914.
- 3 Vescovo 2023, 44-46.
- 4 Drusi 2014.
- 5 Casadei 2015.
- 6 Levi 1914.
- 7 Carrai 2012: 3-29.
- 8 Villa 2009: 128-132.
- 9 Balzac 1947: III, 258-259.
- 10 Lavagetto 1996.
- 11 Barbi 1961: 279-80.

BIBLIOGRAFIA

I commenti alla *Commedia* sono citati dal sito: dante.dartmouth.edu/commentaries.php (col riferimento alla cantica, al canto e al verso di riferimento).

- Balzac (1947), *La Comédie humaine*, texte établi par M. Bouteron, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Barbi M. (1939), *Problemi di critica dantesca*, Firenze, Sansoni.
- Carrai S. (2012), *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, SISMEL -Edizioni del Galluzzo.
- Casadei A. (2015), *Sul «ventesimo canto / della prima canzon» (Inf. 20,2-3)*, «Studi e problemi di critica testuale», 90, pp. 157-171
- Drusi R. (2014), «*Comica nonne vides ipsum reprehendere verba?*» Note sulla finzione pastorale nelle ecloghe dantesche, in A. Beniscelli A., Chiarla M., Morando S. (a cura di), *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Bologna, Archetipolibri, pp. 25-78.
- Lavagetto M. (1996), *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino, Einaudi, 1996.
- Levi E. (1914), *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, supplemento XVI al «Giornale storico della letteratura italiana».
- Padrin L. (1900) (a cura di), Albertino Mussato. *Ecerinide. Tragedia*, con uno studio di Giosue Carducci, Bologna, Zanichelli.
- Rajna P. (1887), *Il Teatro di Milano e i canti intorno ad Orlando e Ulivieri*, «Archivio storico lombardo», 14, 1, pp. 5-28.
- Vescovo P. (2017), «Alta tragedia». Dante, Mussato, Trevet, in «*Moribus antiquis sibi me fecere poetam*». Albertino Mussato nel VII centenario dell'incoronazione poetica, in Modonutti R., Zucch E. (a cura di), Firenze, SISMEL -Edizioni del Galluzzo, pp. 177-197.
- Vescovo P. (2023), *Il «teatro» della Commedia. Dante e il genere drammatico*, Roma, Carocci.
- Villa C. (2009), *La protervia di Beatrice, Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo.