

## “Le sue lacrime con le mie mescolando” Lacrime amorose tra Boccaccio e Bembo

*Et lacrimae pondera vocis habent  
Heroides 3.4*

### 1. *La forza delle lacrime*

Che le lacrime abbiano forza di voce, come sostiene Briseide all’inizio della terza *Eroide*, lo dimostra da quasi sette secoli la straordinaria figura di Elisabetta da Messina che, chiusa in un silenzio rotto solo dai sospiri, effonde lacrime talmente potenti da esprimere non solo dolore (“Per che la giovane dolente e trista [...] alcuna volta *con molte lagrime della sua lunga dimora si doleva* e senza punto rallegrarsi sempre aspettando si stava,” 4.5.11),<sup>1</sup> ma capaci anche di accusare “fieramente” (“O Lisabetta, tu non mi fai altro che chiamare e della mia lunga dimora t’atristi e *me con le tue lagrime fieramente accusi*,” 4.5.13), lavare (“Quivi con questa testa nella sua camera rinchiudasi, sopra essa lungamente e amaramente pianse, tanto che *tutta con le sue lagrime la lavò*” 4.5.17) e persino nutrire la memoria reificata del proprio amore perduto (“e poi messavi sù la terra, sù vi piantò parecchi piedi di bellissimo basilico salernetano, e quegli *da niuna altra acqua che o rosata o di fior d’arancio delle sue lagrime non innaffiava giammai*,” 4.5.18), fino a giungere alla morte per consunzione (“La giovane non restando di piagnere e pure il suo testo adimandando, *piagnendo si morì*,” 4.5.23).

Se le pagine di Cesare Segre sui silenzi di Lisabetta (Segre 1983, 75–83) hanno illuminato magistralmente i significati del pianto silenzioso dell’eroina messinese, molte altre sono le lacrime che inondano il *Decameron* a partire da quelle delle lettrici “pietose,” lacrime evocate e subito esorcizzate proprio nell’*incipit* del libro: “Ma non voglio per ciò che questo di più avanti leggere vi spaventi, quasi sempre tra’ sospiri e *tralle lagrime leggendo dobbiate trapassare*” (1.Intro.3).

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni da Boccaccio sono tratte dall’edizione Boccaccio 1964–99. I corsivi nelle citazioni sono miei.

Molti e differenti i motivi di pianto nelle cento novelle: dal falso amore fraterno per Andreuccio della “ciciliana” (“veggendo le *tenere lagrime*, gli abbracciarsi e gli onesti basci, ebbe ciò che ella diceva più che per vero,” 2.5.25) a quello realmente materno di madonna Beritola (“rabracciò da capo il figliuolo con *molte lagrime* e con molte parole dolci” *Dec.* 2.6.68); dalle lacrime di sofferenza fisica di Madonna Elena punita crudelmente dallo scolare (“almeno un bicchier d’acqua mi fa venire che io possa bagnarmi la bocca, alla quale non bastano le mie lagrime, tanta è l’asciugaggine e l’arsura la quale io v’ho dentro,” 8.7.123), a quelle sublimemente amicali di Tito e Gisippo e di Messer Torello e il Saladino nell’ottava e nona novella della decima giornata. Assolutamente prevalenti, non solo nel *Decameron* ma in tutto Boccaccio, appaiono però le lacrime per amore, siano esse maschili o femminili, sincere o false, e a quest’ambito limiterò le mie brevi considerazioni.<sup>2</sup>

## 2. *Le lacrime amoroze tra Decameron ed Elegia di Madonna Fiammetta*

Non stupirà certo constatare che dallo spoglio delle occorrenze decameroneiane i pianti e le lacrime amoroze si concentrano nella quarta giornata, la cui “fiera materia” dà motivo alla prima novellatrice, Fiammetta, di lamentarsi con il re Filostrato, reo di aver imposto un tema così doloroso:

Fiera materia di ragionare n’ha oggi il nostro re data, pensando che, dove per rallegrarci venuti siamo, *ci convenga raccontar l’altrui lagrime, le quali dir non si possono che chi le dice e chi l’ode non abbia compassione*. Forse per temperare alquanto la letizia avuta li giorni passati l’ha fatto: ma che che se l’abbia mosso, poi che a me non si conviene di mutare il suo piacere, un pietoso accidente, anzi sventurato e *degno delle nostre lagrime*, racconterò. (4.1.2)

Il tema della compassione, che porta a condividere non solo il dolore ma persino le lacrime altrui, ricorre, amplificato, anche nel prologo dell’*Elegia di madonna Fiammetta*:

voi, leggendo, non troverete favole greche ornate di molte bugie né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amoroze, stimulate da molti disiri; nelle quali *davanti agli occhi vostri appariranno le misere lagrime*, gl’impetuosi sospiri, le dolenti voci e i tempestosi pensieri, li quali, con istimolo continuo molestandomi, insieme il cibo, il sonno, i lieti tempi e l’amata bellezza hanno da me tolta via. *Le quali cose, se con quel cuore che sogliono essere le donne vedrete, ciascuna per sé e tutte*

<sup>2</sup> Per una più ampia rassegna, anche teorica, sulle lacrime si vedano Lutz 2002 e Calabrese 2002. Recentissimo e di grande interesse è inoltre il saggio di Sebastiana Nobili dedicato proprio alla teoria del pianto nel *Decameron* (Nobili 2013).

*insieme adunate, son certa che i dilicati visi con lagrime bagnerete, le quali a me, che altro non cerco, di dolore perpetuo fieno cagione. Priegovi che d'averle non rifiutate, pensando che, sì come i miei, così poco sono stabili i vostri casi, li quali se a' miei simili ritornassero, il che cesilo Iddio, care vi sarebbero rendendolevi. (Prologo 3)*

In entrambi i casi in posizione incipitaria, sulla soglia di racconti dolorosi, il richiamo alla compartecipazione che passa attraverso il pianto (data come inevitabile nel *Decameron*, insistentemente richiesta nell'*Elegia*) è rivolto da una donna ad un uditorio eletto (i nobili novellatori della brigata e le lettrici cortesi di Fiammetta) ed ha la funzione di creare un orizzonte morale su cui fondare la narrazione delle sventure amorose. È infatti la condivisione ciò che dà senso e valore al racconto infelice, come dichiara, programmaticamente, Fiammetta in apertura del suo libro:

*Suole a' miseri crescere di dolersi vaghezza, quando di sé discernono o sentono compassione in alcuno. Adunque, acciò che in me, volonterosa più che altra a dolermi, di ciò per lunga usanza non menomi la cagione, ma s'avanzi, mi piace, o nobili donne, ne' cuori delle quali amore più che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s'io posso, pietose. (Prologo 1)*

Mentre la “compassione” nel *Decameron* è il tramite per il superamento positivo dell'angoscia e lascia il posto, attraversato il dolore, alla materia lieta della giornata successiva, già anticipata da Dioneo nella sua novella (“Se le prime novelle li petti delle vaghe donne avevano contristati, questa ultima di Dioneo le fece ben tanto ridere [...], che esse si poterono della compassione avuta dell'altre ristorare,” 4.Concl.1),<sup>3</sup> nell'*Elegia* non vi è evoluzione possibile: il pianto rimane l'unico orizzonte della protagonista, bloccata — per statuto elegiaco — in un eterno rim-pianto:

O picciolo mio libretto [...] la tua fine è venuta con più sollecito piede che quella de' nostri danni; adunque tale quale tu se' dalle mie mani scritto, e in più parti delle mie lagrime offeso, dinanzi dalle inamorate donne ti presenta. (9.1.1)

### 3. *Lacrime d'amore e morte nel Decameron*

Boccaccio sembra dunque concentrarsi sul pianto come legame emotivo, mezzo di condivisione, e in questa chiave si possono leggere alcune delle

---

<sup>3</sup> E si arriverà poi, proseguendo nel *Decameron*, alle lacrime generate nelle novellatrici dal riso di 8.10.1: “Quanto la novella della reina in diversi luoghi facesse le donne ridere, non è da domandare: niuna ve ne era a cui per soperchio riso non fossero dodici volte le lagrime venute in su gli occhi.”

occorrenze più significative delle lacrime amorose nel *Decameron*. Il pianto infatti rappresenta in molti casi una forma di comunione in morte, suggellando il legame affettivo tra i due amanti al di là del distacco fisico.

Oltre al sublime esempio di Lisabetta, già posto in apertura, e troppo noto per soffermarvisi, rientrano in questa tipologia le lacrime di altri due amori giovanili che lo seguono nell'ordine del racconto.

Andreuola, attonita per l'improvvisa morte del suo amato Gabriotto, "il pianse assai e assai volte invano il chiamò" (4.6.22), ma infine, decisa a dargli una degna sepoltura, dopo aver ricomposto il cadavere del marito:

da capo *con abundantissime lagrime sopra il viso gli si gittò* e per lungo spazio *pianse*; la qual molto dalla fante sollecitata, per ciò che il giorno se ne veniva, dirizzatasi, quello anello medesimo col quale da Gabriotto era stata sposata del dito suo trattosi, il mise nel dito di lui, *con pianto* dicendo: "Caro mio signore, *se la tua anima ora le mie lagrime vede* e niuno conoscimento o sentimento dopo la partita di quella rimane a' corpi, ricevi benignamente l'ultimo dono di colei la qual tu vivendo co-tanto amasti"; e questo detto, tramortita adosso gli ricadde. (4.6.29–30)

Un pianto dunque che bagna il viso esanime dell'amato e capace, nelle speranze di Andreuola, di superare e ricomporre il distacco ("se la tua anima ora le mie lagrime vede"), esattamente come quello, ancora più potente, dell'eroina borghese dell'ottava novella. Salvestra, infatti, che, ormai sposata, si era mostrata ostile e del tutto dimentica dell'amore adolescenziale per Girolamo, una volta che questo muore di dolore per il suo rifiuto, alla vista del cadavere del giovane riscopre l'antico sentimento con una forza tale che:

Maravigliosa cosa è a pensare quanto sieno difficili a investigare le forze d'amore! Quel cuore, il quale la lieta fortuna di Girolamo non aveva potuto aprire, la misera l'aperse, e l'antiche fiamme risuscitatevi tutte subitamente mutò in tanta pietà, come ella il viso morto vide, che sotto il mantel chiusa, tra donna e donna mettendosi, non ristette prima che al corpo fu pervenuta; e quivi, mandato fuori uno altissimo strido, *sopra il morto giovane si gittò col suo viso, il quale non bagnò di molte lagrime*,<sup>4</sup> per ciò che prima nol toccò che, come al giovane il dolore la vita aveva tolta, così a costei tolse. (4.8.32)

Il ricongiungimento all'amato giunge qui alla sua forma estrema: il pianto è, si direbbe, il rito di passaggio verso una morte comune per quanto "dif-

---

<sup>4</sup> Abbastanza vicino a questo appare, almeno nella costruzione, il passo in cui Madonna Beritola parla con Tedaldo sotto forma di pellegrino: "io il vidi morto davanti alla mia porta di più punte di coltello e ebbilo in queste braccia e *di molte mie lagrime gli bagnai il morto viso*" (3.7.58).

ferita.” L’unione in morte degli amanti infelici è, come noto, un *topos* che attraversa la quarta giornata e che Boccaccio eredita dalla tradizione classica e romanza (in particolare la morte sul cadavere dell’amato ha una matrice fortemente tristaniana)<sup>5</sup>: “loro, li quali amor vivi non aveva potuti congiugnere, la morte congiunse con inseparabile compagnia” (4.8.35).

Per censo, tensione intellettuale e straordinaria capacità retorica l’eroina normanna protagonista della prima novella è assai distante dalle giovani e inermi fanciulle finora evocate (Lisabetta, Andreuola e Salvestra) e la sua morte, volontaria e ritualmente organizzata, segna la sua sublime alterità. Anche nel suicidio di Ghismonda ritorna però, significativamente, il tema delle lacrime come passaggio necessario verso il ricongiungimento nella morte. Con queste parole, infatti, la principessa si rivolge al cuore del suo amato:

Niuna cosa ti mancava a aver compiute esequie, se non *le lagrime* di colei la qual tu vivendo cotanto amasti; le quali acciò che tu l’avessi, pose Idio nell’animo al mio dispietato padre che a me ti mandasse, e *io le ti darò*, come che di morire con gli occhi asciutti e con viso da niuna cosa spaventato proposto avessi; e *dateleti, senza alcuno indugio farò che la mia anima si congiugnerà con quella*, adoperandol tu, che tu già tanto cara guardasti. (4.1.53)

Insieme tributo funebre e viatico per la riunione eterna degli amanti, le lacrime di Ghismonda sono un atto di volontà e non — come quelle delle altre giovani della quarta giornata — una spontanea effusione sentimentale. Se Elisabetta con il suo pianto “irrorà” e lava ciò che le resta del suo uomo, così fa anche la nobile Ghismonda (e in entrambi i casi le donne restituiscono dignità ad un corpo martoriato dalla crudeltà dei loro parenti), non però per un impeto emotivo, ma contravvenendo per amore ad una propria ferma risoluzione (“come che di morire con gli occhi asciutti e con viso da niuna cosa spaventato proposto avessi”):

E così detto, non altramenti che se una fonte d’acqua nella testa avuta avesse, senza fare alcun feminil romore, sopra la coppa chinatasi *piagnendo cominciò a versar tante lagrime, che mirabile cosa furono a riguardare*, baciando infinite volte il morto cuore. (4.1.55)

In una comunione mistica che anticipa la tomba comune a cui saranno destinati, Ghismonda accosta poi alla propria bocca l’amato nel momento in cui beve, insieme al veleno, le lacrime versate sul cuore di Guiscardo:

---

<sup>5</sup> Sui modelli relativi al tema di amore e morte e sulla loro contaminazione nella quarta giornata si veda Delcorno Branca 1991, 15–49.

questo detto, si fé dare l'orcioletto nel quale era l'acqua che il di davanti aveva fatta, la quale mise nella coppa *ove il cuore era da molte delle sue lagrime lavato*; e senza alcuna paura postavi la bocca, *tutta la bevve* e bevutala con la coppa in mano se ne salì sopra il suo letto, e quanto più onestamente seppe compose il corpo suo sopra quello e al suo cuore accostò quello del morto amante. (4.1.58)

Lacrime che bagnano il volto dell'amato, lacrime bevute e mescolate, la castica del pianto amoroso del *Decameron* anche da questi pochi esempi risulta prevalentemente concentrata sul simbolismo del tema amore-morte che, pur continuamente evocato, risulta invece nei fatti disatteso in quella che, tra le opere boccacciane, è senza dubbio la più "lacrimosa": l'*Elegia di madonna Fiammetta*.

#### 4. *Fiammetta in lacrime*

Colei che nel proprio nome porta il segno della fiamma d'amore, nell'opera di cui è narratrice, oltre che protagonista, in realtà non cessa mai di piangere. Le occorrenze dei termini legati all'ambito semantico del pianto sono tali e tante nell'*Elegia* da ritornare quasi ad ogni pagina, ma — rispetto ad *Decameron* — appartengono ad uno statuto diverso: non tragico, ma, appunto, elegiaco, come del resto la definizione stessa del genere ci ricorda (*Heroides* 15.7: «*flendus amor meus est; elegiae flebile carmen*»<sup>6</sup>).

Il pianto di Fiammetta è legato alla separazione dall'amante che, dopo una breve felicità, presto l'abbandona per rientrare a Firenze, adducendo doveri familiari e promettendo un improbabile ritorno. La sua attesa è fatta di struggimento, momenti di speranza e lacrime che aumentano col passare dei mesi: "*Lievi sono infino a qui state le mie lagrime, o pietose donne, e i miei sospiri piacevoli a rispetto di quelli i quali la dolente penna, più pigra a scrivere che il cuore a sentire, s'apparecchia di dimostrarvi*" (*Elegia* 5.1.1).

Le lacrime di lontananza di Fiammetta hanno un loro preciso modello nelle *Heroides* di Ovidio in cui una galleria di eroine del mito piange l'abbandono da parte dei propri amanti.<sup>7</sup> Le consonanze — ampiamente riconosciute a livello tematico e di genere — risultano tanto più significative quando penetrano anche il piano testuale. Particolarmente vicina alla condizione della protagonista boccacciana appare quella di Fillide (*Heroi-*

<sup>6</sup> In Ovidio 1986.

<sup>7</sup> Il primo a notare questa affinità fu Crescini 1887, 146–60; cfr. in seguito: Segre 1974, 88; Delcorno 1979, 263 e 265; *Elegia*, Introduzione 5. Sulla presenza ovidiana nell'*Elegia* si veda anche Navone 1984, 45–64; Brownlee 1990, 58–69; Bartuschat 2000, 71–95.

des 2), principessa tracia che, dopo aver dato ospitalità e amore allo straniero Demofonte, viene lasciata con la falsa promessa di un ritorno. Al di là dell'evidente analogia di condizione (rafforzata da alcuni particolari identici, come, per esempio, i quattro mesi di lontananza), una serie di precisi echi testuali fa risuonare nelle parole di Fiammetta il ricordo della sua antenata.

Così apostrofa a Fillide il suo amante fedifrago:

*iura fidesque ubi nunc, commissaque dextera dextrae,  
quique erat in falso plurimus ore deus?  
promissus socios ubi nunc Hymenaeus in annos,  
qui mihi coniugii sponsor et obses erat?  
[...]  
Ah, laceras etiam puppes furiosa refeci –  
ut, qua desererer, firma carina foret! –  
remigiumque dedi, quod me fugiturus haberes.  
heu! patior telis vulnera facta meis!  
credidimus blandis, quorum tibi copia, verbis;  
credidimus generi nominibusque tuis;  
credidimus lacrimis – an et hae simulare docentur?<sup>8</sup>*

L'insistenza sulla domanda retorica ("ubi nunc"), l'accusa di spergiuro, di infedeltà ("iura fidesque") e di blandizie ("blandis... verbis") ritornano in maniera fedele nelle parole di Fiammetta ormai sola e disperata:

O crudelissimo giovane, da me tra molti nobili, belli e valorosi, solo eletto pessimamente per lo migliore, *ove sono* ora li prieghi, li quali tu più volte a me, per iscampo della tua vita, piagnendo porgesti, affermando quella e la tua morte stare nelle mie mani? Ove sono ora li pietosi occhi con li quali a tua posta misero lagrimavi? *Ove è ora l'amore a me mostrato? Ove le dolci parole? Ove li gravi affanni nelli miei servigi proferti?* [...]. Ora gli occhi, che nella mia presenza piagneano, davanti alla nuova donna ridono, e il mutato cuore ha ad essa rivolte le dolci parole, e le proferte. Oimè! *dove sono ora, o Panfilo, li spergiurati iddii? Dove la promessa fede? Dove le infinte lagrime, delle quali io gran parte miseramente bevvi, pietose credendole, e esse erano piene del tuo inganno?* (Elegia 6.4.3–5)

<sup>8</sup> *Heroides* 2.31–51, in Ovidio 1986. "Dove sono ora la fedeltà, l'impegno che ci strinse le mani, / il nome del dio che era sempre sulla tua falsa bocca? / Dov'è Imeneo, promesso per anni di vita comune, / che era per me garanzia e sicurezza di unione? [...]. / Ah, pazza che ero, ti riparai anche le poppe squassate / (perché tenesse bene la nave con cui fuggire da me), / ti diedi il remeggio, perché lo usassi per abbandonarmi. / Oh, soffro ferite inferte dalle mie stesse frecce! / *Credetti alle dolci parole di cui avevi gran scorta; / credetti alla tua stirpe e al tuo nome; / credetti alle tue lacrime; o si impara a fingere anche quelle?*" (trad. in Ovidio 1994).

mentre il ricordo della partenza di Demofonte, con l'immagine delle lacrime mescolate ("cumque tuis lacrimis lacrimas confundere nostras") che in Ovidio segue di poco il passo appena citato, viene invece recuperato da Boccaccio, in maniera molto fedele, nella descrizione dell'ultimo addio di Panfilo, nel secondo capitolo dell'*Elegia*:

ausus es amplecti colloque infusus amantis  
 oscula per longas iungere pressa moras  
*cumque tuis lacrimis lacrimas confundere nostras,*  
 quodque foret velis aura secunda, queri  
 et mihi discedens *suprema dicere voce* [...].<sup>9</sup> (*Heroides* 2.93–97)

Allora egli, *le sue lagrime con le mie mescolando*, al mio collo, credo per la fatica dell'animo, grave pendendo, *con debole voce disse* [...] (*Elegia* 2.13.2)

La particolare significatività di Fillide come modello esemplare per l'eroina boccacciana è poi confermata dal richiamo — questa volta esplicito — alla sua triste fine come monito per non cedere alle tentazioni suicide:

Non pensi tu che, morta, tu nol potrai vedere, né la pietà di lui verso te niuna cosa potrà adoperare? *Che valse a Filis non paziente la tarda tornata di Demofonte?* Essa, fiorendo, senza alcuno diletto sentì la venuta sua; la quale, se sostenere avesse potuto, donna, non albero l'avria ricevuto. Vivi adunque, ché egli pure tornerà qui alcuna volta, o amante o nemico che egli ci torni (*Elegia* 6.17.2–3)

##### 5. *La notte dell'addio e le riprese bembesche (tra Asolani e carteggio d'amore)*

Uno degli episodi più significativi nello sviluppo narrativo dell'*Elegia* è senza dubbio quello della notte dell'addio tra gli amanti. Dal nostro punto di vista la scena acquista un'ulteriore pregnanza per il vasto dispiegarsi di memorie letterarie e per la funzione di modello che a sua volta assume.

Siamo nel secondo capitolo, dopo la breve parentesi di felicità amorosa, Panfilo sta per abbandonare Fiammetta e il primo segnale dell'imminente addio sono le lacrime sparse dal giovane nel letto comune:

Ma nulla delle sue voci presero gli orecchi miei, bene che lui, *in singhiozzi di gravissimo pianto affannato, e il viso parimente e il petto bagnato di lagrime* conoscessi [...]; ma dubitando che vergogna non gli

<sup>9</sup> Ovid 1986<sup>2</sup>. "Osasti abbracciarmi e, stretto al mio collo di innamorata, / premere le tue labbra alle mie nell'indugio di lunghi baci, / mischiare le tue lacrime alle mie lacrime, / lamentare che il vento soffiasse sulle vele propizio / e dirmi, allontanandoti, le ultime parole" (trad. cit.).



porgesse l'essere da me trovato piagnendo, si ritraevano indietro; e *similmente trassi gli occhi più volte da riguardarlo, acciò che le calde lagrime cadenti da quelli, venendo sopra di lui, non gli dessero materia di sentire che egli fosse da me veduto.* (*Elegia* 2.2.5–7)

E queste parole seguì senza mezzo un gran sospiro, del quale non fu sì tosto da me, che de' primi pianti desiderava sapere, la cagione dimandata, che *l'abondanti lagrime* da' suoi occhi, come da due fontane, cominciarono a scaturire, e *il male rasciutto petto di lui a bagnare con maggiore abondanza*; e me in grave doglia e già *lagrimante* tenne per lungo spazio sospesa, sì lo 'mpediva il singhiozzo del pianto, anzi che alle mie molte dimande potesse rispondere. (*Elegia* 2.2.11)

La rivelazione della necessità di un'improvvisa partenza si svolge attraverso un dialogo serrato, in un profluvio di sospiri e di lacrime che si mescolano, si confondono con i baci, finiscono per essere bevute ("Le mie parole in molta quantità le sue lagrime aveano cresciute, delle quali co' baci mescolati assai ne bevvi," *Elegia* 2.7.1). Per i due amanti giunge così l'ultima notte da trascorrere insieme tra "ragionamenti" e "lagrime" (*Elegia* 2.11.2); sul far dell'alba Fiammetta si prepara a dire addio al suo amato:

così *amaramente piagnendo*, e riconfortata da lui, più volte il baciai. Ma dopo molti stretti *abbracciari*, ciascuno pigro a levarsi, la luce del nuovo giorno strignendoci, pur ci levammo. E apparecchiandosi egli già di darmi li baci estremi, prima, *lagrimando*, cotali parole li cominciai. (*Elegia* 2.12.3–4)

Il patetismo estremo della scena raggiunge il culmine con lo svenimento di Fiammetta, tutto giocato intorno alla similitudine virgiliana della "succisa rosa"<sup>10</sup>; sarà così la serva a raccontare alla protagonista l'addio di Panfilo, ampiamente modellato sui *Tristia* ovidiani<sup>11</sup>:

– Voi quasi morta nelle mie braccia rimasa, vagando la vostra anima non so dove, egli vi si recò, tosto che tale vi vide, nelle sue teneramente; e con la sua mano nel vostro petto cercato se con voi fosse la paurosa anima, e trovatala forte battendo, *piagnendo*, cento volte e più agli ultimi baci credo vi richiamasse; ma poi che voi immobile non altramente che marmo vide, qui vi recò, e dubitando di peggio, *lagrimando più volte bagnò il vostro viso*. [...]

Ma poi, più non potendo dimorare per la nemica chiarezza sopravveniente, *con maggiore abondanza di lagrime* disse: 'Addio!' E quasi a

<sup>10</sup> Cfr. *Aen.* 9.435–36.

<sup>11</sup> Si veda, al proposito, il puntuale commento di Carlo Delcorno al passo nell'edizione citata.

forza tirato, percotendo forte il piede nel limitare, uscì delle nostre case.  
(*Elegia* 2.15.4–11)

Questa complessa e appassionata scena di addio che Boccaccio intesse rivitalizzando i *topoi* amorosi classici (dall'apparente brevità della notte all'invocazione alla camera come testimone degli amanti, fino all'inciampare sulla soglia nel momento del distacco), diventerà l'ipotesto su cui Pietro Bembo, all'inizio del Cinquecento, costruirà una vera e propria "novella," inserita nel secondo libro degli *Asolani* del 1505.

Nella *princeps* del dialogo asolano infatti, tra gli argomenti introdotti da Gismondo per dar forza alla sua posizione circa la dolcezza d'amore e di tutte le sue manifestazioni (in contrapposizione ai lamenti di Perottino protagonista del primo libro), si trova anche un racconto, proposto come autobiografico. In una sorta di *exemplum* Gismondo, per dimostrare che anche il pianto della donna procura gioia all'amante, si sofferma a raccontare di come in un caldo pomeriggio estivo, solo con la propria donna nella stanza di lei, quasi per scherzo ("mancata hoggimai la materia de' nostri ragionamenti, più per non tacere che per altro": P 2.24.58–59)<sup>12</sup> le avesse domandato:

quale sarebbe la vostra vita, se avvenisse per alcun caso, sì come può avvenire tutto di, che io morendo vi lasciasse et *perdestemi*?" "*Niuna cosa potrebbe fare che io vi perdessi*," diss'ella "*o unico sostegno della mia mente*, se di là si ritrovano quelle anime che di qua lungo tempo si sono amate. (P 2.24.74–78)

Ho già avuto modo di notare come tutto l'episodio sia ostentatamente debitore nei confronti del dialogo notturno tra Fiammetta e Panfilo,<sup>13</sup> ribaltandone però sia i ruoli nelle battute, sia – soprattutto – l'esito infelice:

– O anima mia bella che temesti? – Al quale io, senza intervallo risposi: – *Parevami ch'io ti perdessi*. – [...]. – O *carissima giovane*, morte, non altri, potrà che tu mi perda operare. (*Elegia di madonna Fiammetta* 2.2.9–10)

Per che, al signore della mia vita rivolta, così li dissi:

– O *ultima speranza della mia mente*, entrino le mie parole nella tua anima con forza di mutare il proposito, acciò che, se così m'ami come

<sup>12</sup> Bembo 1991 (indico con la lettera P la redazione della *princeps*).

<sup>13</sup> Curti 2006, 44–45. Il primo a segnalare un contatto tra i due passi è stato Carlo Dionisotti, in Bembo 1932, 15, n. 2; si vedano anche le considerazioni in Floriani 1976, 86–89 e Berra 1996, 216–18 e 312.

dimostri, e la tua vita e la mia cacciate non sieno del tristo mondo prima che venga il dì segnato. (*Elegia* 2.5.3–6.1)

Come già abbiamo visto fare a Fiammetta (*Elegia* 2.7.1) e a Panfilo (*Elegia* 2.13.2), anche Gismondo, commosso dal dolore della propria amata, infine ne beve le lacrime mescolate alle proprie:

mirandola et considerandola et quando gli occhi *basciandole* hor uno hor altro et *beendo le sue lacrime* già con le mie mescolate, che io, alla vista delle prime di lei non potendo ritenere dalla tenerezza del cuore, lasciai cadere sopra le sue [...] et con voce anchora debole in questa guisa le presi a dire [...]. (P 2.24.111–18)

La “novella delle lacrime” (P 2.24.49–129) sparirà poi dalla seconda edizione degli *Asolani* (1530), in cui Bembo tende a ridurre lo sperimentalismo delle prime redazioni, espungendo gli elementi strutturali e formali considerati non coerenti. Possiamo però ritrovare il tema delle lacrime d’amore legato alla memoria boccacciana nel carteggio tra Pietro Bembo e Maria Savorgnan,<sup>14</sup> sostanzialmente coevo alla rielaborazione profonda del dialogo asolano che avrebbe condotto alla *princeps*.<sup>15</sup>

Come è noto il carteggio comprende 154 lettere che Pietro Bembo e la nobildonna veneta si scambiarono tra il 1500 e il 1501 nel corso della loro breve e tormentata passione,<sup>16</sup> ambientata in una Venezia dai contorni novellistici in cui servi aiutanti e parenti severi fanno da cornice agli incontri galanti e insieme letterari dei due amanti.<sup>17</sup> La vicenda amorosa va infatti di pari passo con un intenso scambio intellettuale e poetico (Pietro manda per esempio in lettura a Maria le canzoni degli *Asolani*, mentre lei gli domanda aiuto per levigare la propria prosa): dalle epistole — non solo quelle di Bembo, riviste per la pubblicazione, ma anche da quelle “originali” della donna — traluce sempre una fortissima componente letteraria che filtra l’esperienza amorosa trasformandola in costruzione poetica. I modelli a cui i due innamorati attingono per intessere il loro “romanzo epistolare” sono principalmente Petrarca e Boccaccio. Quest’ultimo, in particolare, si intravede nel gusto della beffa ben organizzata (soprattutto ai danni dell’arcigno Bernardino che ha il compito di controllare la giovane vedova Maria), nella trama quasi da commedia in cui si muove la coppia tra sot-

<sup>14</sup> Savorgnan e Bembo 1950 (le lettere di Bembo si trovano anche nell’edizione completa delle sue epistole [Bembo 1987–93]).

<sup>15</sup> Sulle complesse vicende relative alla stesura del dialogo, che conosce una forma manoscritta del solo primo libro (la cosiddetta Queriniana), la *princeps* del 1505 e una seconda edizione nel 1530, si vedano i già citati Bembo 1932, 37–120 e Berra 1996. Utili anche le schede del recente catalogo Beltramini, Gasparotto e Tura 2013.

terfugi, incontri mancati, pericoli scampati, ma anche nel tessuto linguistico e nelle espressioni dell'amore e del dolore.

Le riprese testuali e i contatti fra il carteggio e l'*Elegia di madonna fiammetta* sono diffuse e finiscono in molti casi per sovrapporsi alle consonanze con gli *Asolani*,<sup>18</sup> in una sorta di *continuum* della memoria tra composizione poetica e scrittura personale.

È notevole, per esempio, a conclusione della lunga lettera 44 di Bembo (1° agosto 1550), tutta incentrata sui sillogismi e i paradossi amorosi, l'esclamazione:

O quanto dolce ci sarà poterci di qui a lungo tempo dire l'uno all'altro: *O unico sostegno della mia mente*, io pure v'ho cotanti e cotanti anni amata, e voi me; io pure vostro e a vivere ho e a morire, sì come voi mia,

in cui l'eco di *Elegia* 2.6.1 ("O ultima speranza della mia mente") presenta la stessa variazione che abbiamo visto nella novella delle lacrime degli *Asolani* ("o unico sostegno della mia mente," P 2.24.76–77).

Quanto alle lacrime queste compaiono più volte nelle righe delle lettere di Pietro e scandiscono le alterne fasi della burrascosa relazione, evocando molto spesso — secondo una topica consolidata di matrice petrarchesca — il paradosso della dolcezza dolorosa che domina anche il secondo libro degli *Asolani*. Per esempio nella lettera 48, datata 9 agosto 1500, Bembo ricorda l'"amara dolcezza" e il "piacevole dolore" suscitati in lui dalla visione dell'amata e sfociati poi nelle lacrime, per arrivare a concludere:

E quando il diletto, che io ho del vedervi, mi sarà dalla mia fortuna tolto, non mi saranno tolte le lagrime che io verserò per cagion del non vi poter

<sup>16</sup> Sulla cronologia del carteggio si veda Quaglio 1986, 77–101.

<sup>17</sup> Manca a tutt'oggi un lavoro complessivo sul carteggio; tra i saggi significativi (soprattutto sul fronte dell'epistolografia femminile): Quaglio 1985, 103–18; Quaglio 1986, 77–101; Pozzi 1998, 206–18; Chemello 1999, 3–42 (in particolare 23–30). Fondamentali acquisizioni sull'identità di Maria Savorgnan in Zapperi 2005, 281–83.

<sup>18</sup> È già stato notato da Dionisotti, nella prefazione alla sua edizione (Savorgnan e Bembo 1950, 21–24), che in più occasioni nel carteggio compaiono sovrapposizioni e tangenze tra i due amanti veneziani e i protagonisti del dialogo asolano: Bembo per esempio nella lettera 27 (31 maggio 1500), nel pieno della passione, richiama a modello i due amanti felici del secondo libro asolano ("vedete quello che due perfetti amanti chiamati a ragionar de' loro dilette nel secondo degli *Asolani* ne parlano al proposito della nostra materia presente"), mentre in una delle ultime epistole (76, del 28 giugno 1501), a separazione ormai in atto, si identifica con Perottino ("un pungentissimo coltello mi passa e mi trafigge il cuore, quante mi torna nell'animo, che per sì poca lontananza in tanto le sia di mente uscito il suo pur ora così caro Perottino").

*vedere, le quali lagrime mi saranno più dolci ciascuna, che agli altri amanti non sogliono essere mille risi e mille sollazzi loro.*

L'immagine, per quanto diffusissima e rispondente al gusto cortigiano, è vicina a quella con cui Gismondo introduce il suo racconto:

*Et pure questo atto tale, quale io dico, del piagnere, vede fare alle volte l'amante alla sua donna, la quale egli ha più cara che tutto il mondo, vie maggior diletto sentendone, che d'infiniti risi non sogliono tutti gli altri huomini sentire. (P 2.24.10–13)*

Il magistero di Fiammetta, sublime modello di doloroso afflato amoroso, si mescola nel carteggio con la Savorgnan alla memoria petrarchesca, costituendo una sorta di lessico base del "parlar d'amore" che prevale su più puntuali riscontri testuali.<sup>19</sup>

Che però Bembo riconoscesse un ruolo paradigmatico alla protagonista dell'*Elegia*, all'epoca dell'amore per Maria Savorgnan e anche durante la successiva revisione delle proprie lettere, mi pare emergere anche da una spia nella chiusa della lettera 30, datata 6 giugno 1500. Qui l'autore, in preda all'angoscia per l'indisposizione dell'amata e per un dissidio con ogni probabilità causato da gelosia, così conclude:

*sono divenuto invidioso di mio fratello, il quale non solamente agio di parlar con voi ha, ma eziandio di vedere la mia fiammetta. Non m'amate più, che io non voglio.*

Nonostante da entrambi gli editori moderni della lettera (Dionisotti e Travi<sup>20</sup>) "fiammetta" sia inteso come nome comune, credo che, proprio per il contesto in cui è inserito, non si possa non riconoscervi (anche senza arrivare a proporre la sostituzione della maiuscola) una raffinata allusione all'eroina della gelosia e una proiezione tutta boccacciana della propria amata.

ELISA CURTI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

<sup>19</sup> La stessa considerazione vale per molta prosa amorosa del Cinquecento. Penso per esempio a diverse novelle di Matteo Bandello (come quella celebre di Romeo e Giulietta o quella meno nota di Timbreo e Fenicia) in cui la descrizione delle lacrime amorose dei protagonisti attinge con evidenza a un repertorio boccacciano-petrarchesco. Si veda Bandello 2011 (2.9) e Bandello 1992 (1.22).

<sup>20</sup> Savorgnan e Bembo 1950 e Bembo 1987.

## Opere citate

- Bandello Matteo. 1992. *La prima parte de le novelle*. A c. di D. Maestri. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Bandello Matteo. 2011. *Novelle*. A c. di E. Menetti. Milano: Rizzoli.
- Bartuschat, Johannes. 2000. "Boccace et Ovide: pour l'interprétation de l'*Elegia di Madonna Fiammetta*." *Arzanà* 6: 71–95.
- Beltramini, G., D. Gasparotto e A. Tura, Adolfo (a c. di). 2013. *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*. Venezia: Marsilio.
- Bembo, Pietro. 1932. *Gli Asolani e le Rime*. A c. di C. Dionisotti. Torino: UTET.
- . 1987–1993. *Lettere*. Ed. critica a c. di E. Travi. 4 voll. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- . 1991. *Asolani*. Ed. critica a c. di G. Dilemmi. Firenze: Accademia della Crusca.
- Berra, Claudia. 1996. *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*. Firenze: La Nuova Italia.
- Boccaccio, Giovanni. 1964–1999. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A c. di V. Branca. Milano: Mondadori.
- . 1994. *Elegia di Madonna Fiammetta*. A c. di C. Delcorno. Vol. 5.2 di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mondadori.
- Brownlee, Marina Scordilis. 1990. *The Severed word: Ovid's Heroides and the "Novela sentimental"*. Princeton: Princeton University Press.
- Calabrese, Stefano. 2002. "Per una teoria della lacrima letteraria." In *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*. A c. di G. Patrizi. Roma: Bulzoni. 151–60.
- Chemello, Adriana. 1999. "Il codice epistolare femminile." In *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia. Secoli XV–XVII*. A c. di G. Zarri. Roma: Viella. 3–42.
- Crescini, Vincenzo. 1887. *Contributo agli studi sul Boccaccio con documenti inediti*. Torino: Loescher.
- Curti, Elisa. 2006. *Tra due secoli. Per il tirocinio letterario di Pietro Bembo*. Bologna: Gedit.
- Delcorno, Carlo. 1979. "Note sui dantismi nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*." *Studi sul Boccaccio* 11: 251–94.
- Delcorno Branca, Daniela. 1991. *Boccaccio e le storie di re Artù*. Bologna: Il Mulino.
- Floriani, Piero. 1976. "Primo petrarchismo bembiano." In *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento*. Roma: Bulzoni. 75–90.

- Lutz, Tom. 2002. *Storia delle lacrime. Aspetti naturali e culturali del pianto*. Trad. di G. Pannofino. Milano: Feltrinelli.
- Navone, Paola. 1984. "Fiammetta tra classici e medievali: appunti sulla fortuna di letteratura ovidiana e pseudo-ovidiana nell'*Elegia*." *Studi di Filologia e Letteratura* 6: 45–64.
- Nobili, Sebastiana. 2013. "Il senso delle lacrime. Una teoria del pianto nel *Decameron*." *Italianistica* 42.2: 95–106.
- Ovidio. 1986. *Heroides and Amores*. Trad. ing. di G. Showerman. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press.
- . 1994. *Heroides. Lettere di eroine*. Trad. di N. Gardini. Milano: Mondadori.
- Pozzi, Mario. 1998. "'Andrem di pari all'amorosa face.' Appunti sulle lettere di Maria Savorgnan." In *Ai confini della letteratura. Aspetti e momenti di storia della letteratura italiana*. 2 voll. Alessandria: Edizioni dell'Orso. 1:206–18.
- Quaglio, Antonio Enzo. 1985. "Intorno a Maria Savorgnan. I. Per una riedizione delle lettere." *Quaderni Utinensi* 5-6: 103–18.
- . 1986. "Intorno a Maria Savorgnan. II. Un 'sidio' d'amore." *Quaderni Utinensi* 7-8: 77–101.
- Savorgnan, Maria e Pietro Bembo. 1950. *Carteggio d'amore (1500–1501)*. A c. di C. Dionisotti. Firenze: Le Monnier.
- Segre, Cesare. 1974. "Strutture e registri nella *Fiammetta*." In *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi. 87–115.
- . 1983. "I silenzi di Lisabetta, i silenzi di Boccaccio." In *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del Decameron*. A c. di M. Lavagetto. Parma: Pratiche. 75–85.
- Zapperi, Roberto. 2005. "Chi era Maria Savorgnan?" *Studi veneziani* 49: 281–83.