

Nel bianco della carta.

Retorica affettiva e memoria letteraria nel carteggio Bembo-Savorgnan¹

Nel bianco della carta. Affective Rhetoric and literary memory in the Bembo-Savorgnan correspondence

Roland Barthes, interessandosi delle dinamiche del *Discorso amoroso*, ha sottolineato l'importanza che entità semanticamente contigue all'oggetto d'amore rivestono per chi ama - con terminologia retorica, il peso simbolico attribuito a quanto funge da metonimia o sineddoche della persona amata: una sua immagine, una parte del suo corpo come una ciocca di capelli, qualsiasi oggetto che lui o lei abbia toccato, indossato, tenuto presso di sé.²

In tempi più recenti, nell'ambito della ricerca storica sulle materialità affettive, Katie Barclay ha messo a fuoco il valore degli oggetti in relazioni d'amore storicamente documentate, concentrandosi in particolare sugli oggetti emotivi 'rituali', ai quali le simbologie socialmente condivise attribuiscono una 'carica emotiva' maggiore: ad esempio, i contratti matrimoniali nella Scozia del Settecento avevano un valore affettivo paragonabile a quello dei bigliettini di San Valentino nella cultura angloamericana contemporanea.³

Infine, Lina Bolzoni ha mostrato come, nella cultura rinascimentale italiana, l'immaginario amoroso letterario, facendosi fenomeno di costume, solleciti, nella vita reale, usi simbolici di oggetti protagonisti dei *Fragmenta*: «Le metafore amoroze vengono prese alla lettera, si traducono in oggetti». Dunque il ritratto, metonimia della persona amata, può essere abbinato alle metafore del laccio e

¹ *This article is part of the research project Women Thinking Love. A Gendered History of Emotions in Renaissance and Post-Tridentine Italy (1500-1600). This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie Grant Agreement no 101024624.* Ringrazio Lina Bolzoni, Virginia Cox, Elisa Curti, Eugenio Refini, Jane Tylus per le preziose conversazioni sui temi di questo intervento, e i revisori anonimi per gli utili suggerimenti.

² ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, pp. 205-206.

³ KATIE BARCLAY, *Doing the Paperwork. The Emotional World of Wedding Certificates*. «Cultural and Social History», vol. XVII, 3, 2020, pp. 315-332.

della prigione d'amore nelle azioni concrete di appendersi al collo con un laccetto un ritratto di piccole dimensioni, o di conservarlo chiuso in un contenitore.⁴

Innestando la terminologia storica di Barclay su quella retorica di Bolzoni e Barthes, si potrebbe dire che la *koiné* letteraria del Rinascimento italiano decreta la ritualità di quegli oggetti che reificano le metafore amorose correnti; e il blasone petrarchesco che garantisce la ritualità potenzia la valenza metonimica intrinseca di oggetti quali il ritratto dell'amato.

Nella corrispondenza amorosa tra Pietro Bembo e Maria Savorgnan, tali meccanismi simbolico-letterari risultano produttivi e significativi, sul piano concettuale e retorico, come su quello emotivo. Il Bembo che (se si vuol prestar fede alla leggenda) conserva sino alla morte la bionda ciocca di Lucrezia Borgia oggi esposta in Ambrosiana, nella relazione con la gentildonna friulana, sperimenta la dimensione affettiva degli oggetti che materializzano quella topica amorosa che lui stesso avrebbe poi consegnato all'Europa petrarchista. In tale contesto, lo scambio di lettere si pone esso stesso come uno degli elementi metonimici che gli amanti, consapevoli dei surrogati cui sono costretti a ricorrere per annullare la distanza che li separa, caricano di valenze emotive e simboliche. In questo gioco di corrispondenze, la memoria letteraria, lungi dall'essere semplicemente riversata nell'epistolografia, interagisce con essa creando un immaginario inedito, pur se pienamente compatibile con il sistema di fondo; e, soprattutto, si rivela quale elemento culturale vitale e attivo, quale strumento ermeneutico in grado di strutturare e dare senso a un'esperienza emotiva.⁵

Nei prossimi paragrafi, illustrerò innanzitutto il funzionamento affettivo (Barclay) di oggetti intrinsecamente metonimici (Barthes) e/o resi 'rituali' dalla tradizione letteraria (Bolzoni); a seguire, la specificità della valenza metonimica e affettiva degli elementi materiali (la carta, le lettere, i caratteri) e attivi (le azioni dello scrivere e del leggere) della corrispondenza.

OGGETTI METONIMICI, RITUALI, AFFETTIVI

La storia d'amore di Pietro e Maria vive, per forza di cose, di surrogati e sostituzioni: non potendo stare insieme, gli amanti ricorrono a una molteplicità di interposizioni, fornendo così un appiglio di realtà a un amoroso pensiero che altrimenti dovrebbero vivere in solitudine (B 12, 23, 50).⁶ Bembo, che è libero di girare per le strade di Venezia, può guardare da lontano la finestra della

⁴ LINA BOLZONI, *Poesia e ritratto nel Rinascimento. Testi a cura di Federica Pich*, Bari, Laterza, 2008, in particolare pp. 28-29: 29.

⁵ BARBARA ROSENWEIN, *Love. A History in Five Fantasies*, London, Polity, 2021.

⁶ Indico le lettere di Bembo con 'B', quelle di Savorgnan con 'M', seguite dal numero assegnato ai testi in PIETRO BEMBO, MARIA SAVORGNAN, *Carteggio d'amore*, a cura di Carlo Dionisotti, Firenze, Le Monnier, 1950.

camera di Maria (B 7), alla quale in circostanze migliori si arrampica con la nota scala che susciterà le ire di Bernardino (M 34); può aggirarsi nei dintorni di casa Savorgnan aspettando il fratello Carlo (B 12), o nella speranza che prima o poi un'ancella si affacci alla finestra (B 29); se è fortunato, può sentire la voce dell'amata che canta (*ibidem*). Entrambi possono rendere viva la presenza dell'altro parlandone con intermediari complici (B 19), ma anche con terzi del tutto ignari (M 3, B 74).

Una presenza importante è quella del cagnolino donato da Pietro a Maria, al quale viene significativamente imposto il nome di Bembino. Pietro esplicita che il cucciolo non ha un valore affettivo in sé, ma lo acquisisce nel momento in cui, permanendo presso Maria, diventa quasi una sua propaggine: «Vorrei che esso fosse più degno di venire a voi che egli non è, ma voi, tenendolo, il farete» (B 15). A séguito del legame che in tal modo si crea con la nuova padrona, Bembino può diventare l'immagine vivente dei sentimenti di Pietro, specie quelli di cordoglio per la lontananza dell'amata: «È egli [...] maninconoso e afflitto senza voi, né si vuole per niente racconsolare, o conoscere persona altra che voi». L'affetto di Bembo deriva proprio da tale sovrapposizione: «Amolo anco per questo assai, che pare che si risenta del danno del suo primiero signore, e ami e si dolga di quello, che ama e di che si duole egli» (B 71). L'unica attestazione dei teneri sentimenti di Maria arriva dal medaglista Moisè, il quale, avvertendo Bembo della morte del suo omonimo, collega l'affetto di Maria per il cane a quello per colui che glielo aveva donato: «El mi ricresò tanto e a la sua madona multo più per amor del suo patron» (M 71).

Ancor più dei luoghi, le persone e l'animale degli esempi appena scorsi, sono gli oggetti che svolgono la funzione di reificare e dar spessore all'amoroso pensiero. Nelle lettere di Maria, coerentemente con lo stile scarno delle sue comunicazioni, essi compaiono di solito come mera presenza. Ella riserva lo stesso trattamento cursorio a oggetti dal valore meramente funzionale, come due once d'oro che le saranno servite per qualche acquisto (M 72), e a oggetti potenzialmente ricchi di significato, come il ritratto: «Vi mando el retrato, che non sta bene; pur vi lo ricomando» (M 9); «Se dimane mandar volete per lo retrato, io l'arò di gratia per saper nova di voi, pur che mandate liberamente apostata per eso» (M 57). Il tono di questi accenni pare appena più sollecito di quello con cui, in una lettera scritta non all'amato Pietro, ma «al magnifico misèr Piero Benbo», gli commissiona un'ambasciata riguardante un carico di biacca: «Ditegli che mandino per dona Cali e che mi faciano fare quatro over cinque libre de biacha che sia conza come la suol consar per me» (M 76).

La dimensione emotivo-rituale degli oggetti è appannaggio quasi esclusivo dei testi bembiani. Riguardo ad oggetti non immediatamente riferibili alle reificazioni emotive petrarchesche più note, egli specifica, come per Bembino, che la loro importanza è un derivato dell'amore per Maria: «Né

fiore mai né rosa mi donaste, che di loro e degli loro casi non mi sovenga» (B 61). La speciale considerazione del ritratto deriva invece direttamente dall'*auctoritas* petrarchesca che fornisce l'ipotesto anche alle rime ad esso dedicate. «La vostra imagine, come che io l'abbia sempre nel cuore, pure ho io carissima sopra quanti doni ebbi giamai. [...] Holla basciata mille volte in vece di voi», dice innanzitutto Bembo, assegnando dunque al ritratto un primato assoluto su tutti gli oggetti emotivi, intrecciandone la valenza metonimica al *topos* dell'immagine scolpita nel cuore, e associandole anche un'azione affettiva ed erotica, il bacio catullianamente moltiplicato, dietro il quale si intravede il miracolo di Pigmalione. L'interazione con l'immagine dipinta, e la sua, pur illusoria, «assoluta disponibilità», sono resi infine proprio attraverso la formulazione petrarchesca: «Priegola di quello, che io voi volentieri pregherei, e veggo che ella *benignamente assai par che m'ascolte*, più che voi non fate, *se risponder sapesse a' detti miei*» (B 8).⁷

Un altro episodio rivelatore rispetto alla facoltà della *koiné* letteraria di determinare la ritualità emotiva di alcuni oggetti è incentrato su dei guanti, che naturalmente richiamano quello che copre la mano di Laura, suscitando l'invidia di Petrarca. In questo episodio di vita quotidiana, la memoria letteraria conferisce un valore speciale a oggetti altrimenti insignificanti, che il loro possessore aveva persino dimenticato di avere: la tessera petrarchesca, rimasta silente nei molti mesi in cui i guanti erano giaciuti negletti nei bauli di casa Bembo, si attiva nel momento in cui il poeta, innamorato, si fa ricettivo rispetto alle metafore d'amore. Ciò genera non solo delle attribuzioni di significato, ma anche un'azione piena del sentimento che vuole esprimere (il gesto del donare il guanto); attraverso di esse, la letteratura si fa emozione e vita:

Mando a quelle mani, che tengono oggimai l'una e l'altra chiave del cuor mio, il rimanente d'alquante paja di guanti che io ebbi di Spagna più mesi sono, e d'avergli non sapea, se essi non mi si fossero scoperti ora non so come, credo io per venire a voi, vaghi di far quel viaggio che sempre vorrei far io. Volea pregargli che essi a tutti gli altri tenessero coperto quel bello avorio a cui coprire io gli mando, solo che a me, ma io mi ricordo che essi non hanno sentimento (B 33).

Per Savorgnan, invece, si riscontra qualcosa di simile soltanto in una lettera che presenta un'insolita, e dunque ancor più notevole, concentrazione di oggetti ai quali la memoria letteraria conferisce un valore emotivo (M 7): una ciocca di capelli, delle foglie di basilico e un'altra erba non specificata. Queste ultime due sono inserite in un contesto fortemente simbolico, da enigma o impresa che occorre decifrare. Con le parole di Maria, la seconda «porta il nome di quel che questi giorni mi ha fato mandarvi tinte molte carte»: giusta l'interpretazione di Dionisotti, l'amaraco (maggiorana) simboleggia l'amarrezza che ha spinto la donna a scrivere più del solito, forse per

⁷ Sui rapporti tra questa lettera e i sonetti di Bembo sul ritratto, LINA BOLZONI, *op. cit.*, pp. 23-26: 26.

sfogarsi, oppure, in modo più coerente con la sua personalità pragmatica, per trovare una soluzione al problema degli incontri segreti. Il modo in cui confeziona l'amaraco, costringendo il destinatario a sciogliere un lacciolo per poterlo rimuovere dal fazzoletto che lo racchiude, simboleggia la situazione emotiva in cui si trovano gli amanti: l'azione dello sciogliere il laccio, imprescindibile per la rimozione della pianta dal suo involucro, corrisponde a quanto lui dovrà compiere per rimuovere l'amaro dal cuore di lei - si può supporre, trovare uno stratagemma per poterla incontrare: «E come quel [l'amaro, “quel che questi giorni mi ha fatto mandarvi tante molte carte”] da me non si parte mai, così anchora, in voltare el façuol, ho voluto in modo che, se voi non gli traete quel ligame d'intorno, l'erba ivi starasi: come se a me non traete dil core il nome di questa, pochi serano gli miei giorni alegri».⁸ Anche in virtù dell'abbinamento all'amaraco, credo si possa vedere nel basilico un altro simbolo di afflizione, o persino una reificazione delle lacrime che da essa derivano, sulla scorta di Lisabetta da Messina - al di là del fatto che Boccaccio è patrimonio comune dei lettori rinascimentali, è noto che i nostri amanti leggono insieme il *Decameron*: «Farò che lui per mia parte vi chiederà el Cento, zoè novele [...]. Come l'arò percorso vi lo mandarò» (M 21, con altro accenno in M 22).

In chiusura, Maria aggiunge un altro oggetto estremamente significativo, una ciocca di capelli che si è tagliata e ha usato come cordone, forse proprio per serrare il fazzoletto contenente l'amaraco: «Non vi meravigliate s'el cordon è de' chapegli, imperhò che asugandomi el chapo e tutavia scrivendo mi ha parso far così» (M 7). Pur non essendo esplicitata, la metafora che genera l'impulso di tagliarsi la ciocca e usarla come «ligame» è evidentemente quella petrarchesca del laccio di Amore fatto dei capelli dell'amata, che, come nota Lina Bolzoni, dall'immaginario letterario passa al costume e alle consuetudini.⁹

PERSONIFICAZIONI METONIMICHE DELLE EPISTOLE

Tra gli oggetti ai quali viene attribuito un valore affettivo, gli elementi che costituiscono la corrispondenza - le lettere, le penne, i caratteri - occupano un posto di grande rilievo: la lettera condensa l'essenza fisica (il foglio), spirituale (il contenuto del messaggio) e affettiva (il proposito di testimoniare il proprio pensiero amoroso) di chi la scrive; la penna ne prolunga la mano e l'intenzione comunicativa; i caratteri, nella cultura permeata di magia del Rinascimento, sono ciò che

⁸ Diversa la punteggiatura di PIETRO BEMBO, MARIA SAVORGNAN, *op. cit.* : «...quel che questi giorni mi ha fatto mandarvi tante molte carte, e come quel da me non si parte mai. Così anchora...».

⁹ Sulla simbologia di questo passo, ELISA CURTI, «Fate a questa carta mille vezzi e basatela perché è bela». *Sul carteggio amoroso di Maria Savorgnan*, «Schede Umanistiche», n. s., a. XXXV, 1, 2021, pp. 181-198.

rappresentano. Come nella situazione topica del ritratto che miracolosamente si anima e prende la parola, questa coincidenza tra *scribens* e *scriptum* abbina alla valenza metonimica un uso cospicuo della personificazione, che naturalmente ha alle spalle un'ampia tradizione lirico-erotica.¹⁰

Nei casi in cui l'elemento preponderante è quello metonimico, emergono soprattutto le reazioni e i comportamenti affettivi diretti a oggetti che simboleggiano l'amato. Riguardo ai caratteri, coerentemente con la sua personalità erudita, la lettera 'm' funziona per Bembo da innesco epifanico. Mentre si dedica ai suoi studi, ogni 'm', che incontra provoca un diletto ricordo di Maria: «Nessuna volta quella nota [...] sotto gli occhi o sotto la penna mi viene, che io di voi subitamente ricordandomi più volentieri non la miri, e con più diletto non la segni, che tutte le altre». Questo diletto ha una consistenza molto fisica: è una «viva dolcezza» che con grande rapidità, appena compaiono i «pari gambi» della lettera, «percuote» gli occhi che scorrono la pagina e «riscalda» la «frettevole mano» impegnata a scrivere. Rapiti da tale subitanea dolcezza, gli occhi e la mano si lasciano attrarre in una specie di fantasticheria: i primi espongono la 'm' nel nome intero di Maria e poi «leggono» altre «mille cose che non sono in su le carte, né più né meno come se elle vi fossero»; la seconda interrompe innanzitutto la parola che stava scrivendo per proseguirla con le restanti lettere del nome Maria, e poi anche la frase, per prodursi in lunghe lodi dell'amata, che restano così «nel mezzo delle altre scritture» (B 61).

Riguardo all'epistola, essa può essere baciata ripetutamente: «Leta, quella ho più di diece fiato basciata» (M 14); si può chiedere al destinatario di baciarla e accarezzarla come farebbe con una bella donna: «Fate a questa carta mille vezi e basiatela perché è bella» (M 34); all'inverso non si avrà il cuore di scarabocchiarla o trattarla male: «Non aspettate che io vostre lettere offenda con segno alcuno, salvo se io non le offendessi baciandole» (B 54); il riguardo tenuto verso di essa è esibito quale garanzia della sollecitudine per i sentimenti dell'amato «(H)o, guardate, se a una vostra carta non mi comporta el core farge dispiacere, come mi comporterebe di levar l'amore da voi se questo dispiacer vi fosse» (M 37).

La sua gravidanza simbolica è tale da riuscire addirittura a contrastare un *topos* radicato come quello dell'ineffabilità dell'amore. L'impossibilità di dire l'amore si concretizza, per i nostri amanti, nel «bianco della carta» (B 2), nell'assenza di parole scritte sul supporto che veicola il messaggio. E tuttavia, proprio la presenza del foglio bianco e il gesto di inviarlo all'altro annullano la sensazione di impotenza che si prova dinanzi all'inesprimibile: «Chiunque ama, sa leggere agevolmente quello che non si scrive» (B 43) afferma sentenziosamente Bembo, inserendo sullo sfondo anche il *topos*

¹⁰ Come nella cavalcantiana *Noi sian le tristi penne isbigottite*.

dell'amore per prova. Grazie al potere del foglio bianco, le brevi lettere dell'amata valgono infatti per lui quanto «un libro ciascuna», giacché «dove manca la scrittura», egli, che lo intende appunto per prova, vede «Amore che di sua mano» scrive quel tanto che lui «basta a leggere» (B 2). Il bianco della carta che contiene interi libri entra poi a far parte dell'immaginario condiviso - quasi un lessico familiare - degli amanti, a cui si può far riferimento senza ulteriori spiegazioni, come fa Maria in queste incisive affermazioni: «Io sto male, i' non so quello che qui mi dica: credo non intenderesti, ma legete pur voi come sapete» (M 34); «Io non so quel che qui mi dica [...] sì che si non m'intendete legete pur voi mille cose, come mi avete promeso» (M 6). Con l'irriducibile contraddittorietà di questo come di tutti gli amori, tuttavia, nei momenti di maggior scoramento Pietro sembra perdere la fiducia nel superamento epistolare dell'ineffabilità e nella propria capacità di interpretare correttamente la voce del foglio bianco: «Io leggerò assai cose, poi che così a voi piace, oltra quello che scrivete. Ma non mi fido di saper ben leggere, e dubito di trascorrere d'assai» (B 25).

A un livello intermedio tra metonimia e personificazione, le epistole *diventano*, per Maria, le lacrime di cordoglio dell'amato: «Io ho riceute vostre letere, anzi pur lacrime» (M 72); oppure, per un Bembo che si diletta anche iconograficamente a disegnare un'impresa incentrata proprio sulla ferita (B 50), esse *si trasformano* non in un'arma impugnata da Maria con l'intenzione di colpire, ma nelle «ferite» stesse - tra l'altro, in una costruzione incidentale identica a quella usata dalla donna nell'esempio appena riportato (M 72): «Le vostre lettere, anzi pure [...] le vostre ferite, [...] mi hanno tenuto in dubbio di me stesso lungo spazio», dice Bembo; con consequenzialità, la sofferenza derivante dalla sovrapposizione tra la lettera e la volontà di Maria si potrà annullare proprio scindendo scrittura e intenzione, *verba* e *res*: «Vendicatevi più tosto [...] con parole che con fatti, e mostratevi a me dura più tosto nelle carte che nel cuore» (B 37). La simbologia epistolare esemplifica infine anche l'asimmetria con la quale la relazione giunge alla sua conclusione. Così come il distacco avviene per decisione unilaterale di Maria, le ultime «poche [...] righe» di lei risultano a Bembo «digiune», ovvero incapaci di colmare la sua fame d'amore - l'aggettivo risulta ancor più significativo se se ne considera l'uso che ne fa Maria stessa: «Non mi scrivete più che vorreste del mio amore esser digiuna, se non avete caro che io muoja innanzi tempo» (B 29). La reazione emotiva del *relictus* a tale indisponibilità affettiva è resa anch'essa con una personificazione metonimica: «Questa carta piagne altresì, come fa chi la scrive» (B 76).

Quando prevale la personificazione, gli elementi materiali della scrittura si animano, agiscono, assumono volontà e personalità indipendenti da quelle degli amanti, talvolta interagiscono con gli amanti stessi quasi fossero entità terze aggiunte alla coppia, proprio come accade con il

ritratto di Maria, che, si è detto sopra, riceve i baci di Pietro e si comporta con lui in modo più accogliente dell'originale, secondo il modello petrarchesco. Ad esempio, in un rapidissimo incrociarsi di missive e responsive descritto da Bembo, le lettere sono in grado di provare compassione, agiscono spinte dalla loro autonoma volontà di consolare o vendicare, che è naturalmente proiezione dei desideri o dei timori del poeta, e per tali loro intenzioni e azioni vengono giudicate come se avessero una personalità etica: «Ben ha fatto la vostra lettera dolcissima [...] ad aver pietà dell'affanno nel quale quella della mattina m'avea posto. [...] Se la mia primiera lettera [vi] tinse di lacrime le belle guancie, fu per far quello in voi, che la prima vostra in me avea già fatto» (B 13).

Inoltre, in un passaggio non pienamente comprensibile, Maria rivela che la penna del suo corrispondente aveva «trascorso e dito “a. a.”». Ella interpreta tale avvenimento come una sorta di premonizione fornita proprio dalla penna, la quale secondo lei «conosce» che Pietro, in futuro, potrebbe «aver bisogno» del grande amore simboleggiato dalla misteriosa sigla «a. a.» (probabilmente quello della stessa Maria), e gli consiglia dunque di iniziare da subito a tenerlo nel debito conto (M 43). Pur essendo oscuri i dettagli della vicenda, è evidente che l'attribuzione di poteri divinatori alla penna e il gioco interpretativo sul sibillino responso servono alla nostra epistolografa per comunicare un contenuto emotivo, il desiderio che il suo impegno affettivo sia ricambiato con maggiore sollecitudine.

In un altro caso, Maria dice di non essere in grado di rispondere *verbatim* a una missiva di Pietro: «Nel camino rimarei smarita», si schernisce, probabilmente con *professio modestiae*. La mancata risposta, uno sgarbo secondo le regole della cortesia epistolare, potrebbe però offendere *la lettera*: per scongiurare questa possibilità, Maria supplisce alla propria insufficienza scrittoria onorando il foglio con una molteplicità di baci: «Lei [la lettera] di me non si dolerà imperhò che, leta, quella ho più di dieci fiate basciata». Petrarchescamente, il privilegio dell'oggetto presso l'amata susciterà l'invidia dell'amante: «Se a voi empie d'invidia l'ato strano, mio dano e fosi vostro» (M 13).

Ancora con un intreccio di simbologia epistolare e memoria letteraria, stavolta dantesca, Pietro rendere la propria partecipazione alle angustie dell'amata con un'immagine in cui la lettera che esprime la sofferenza di Maria si sovrappone, nel suo stringersi intorno al cuore del poeta, alle *Tre donne* che reclamano giustizia appellandosi ad Amore: «Quella parte della vostra lettera [...] nella qual dite che sete colma di tanti affanni [...], m'è stata tutta notte intorno al cuore» (B 27).

SCRIVERE PER VIVERE L'AMORE

Quando la valenza affettiva che investe le componenti materiali della corrispondenza si estende all'azione dello scrivere lettere, innanzitutto, nello spirito della sovrapposizione tra *agens* e *actum*, la scrittura è presentata dagli amanti quale prosecuzione di stati emotivi e fisici, a loro volta influenzati dalle circostanze pratiche, molto diverse, in cui ciascuno si trova. Pietro, che è libero di dedicarsi allo studio e all'introspezione, si sofferma sovente sugli stati d'animo che influenzano negativamente il suo esercizio di epistolografo. Per esempio, individua di norma l'essere fuori di sé e il dolore per l'assenza dell'amata quali cause del mancato controllo del contenuto della scrittura, talvolta dell'impossibilità della stessa: «Non so quello che io v'abbia scritto in più lettere, sì sono tutto fuor di me» (B 71); «Non sono in me, perdonatemi, che io più oltre non posso scrivere» (B 63).

Maria, dal canto suo, pur notando talvolta l'inquietudine e lo sconvolgimento interiore che le tolgono la padronanza di sé e di ciò che affida alla carta («Dimane scriverovi fosi con el cor più quieto. Perdonatime, ché son fora di me, né so quel che mi dica», M 56; «Scrivo in fretta e non poso dirvi quanti sospiri dil pecto mi sono questa note usiti per le parole crudel che eri furon usate», M 20), si sofferma di preferenza sugli stati fisici e sulla mancanza di tempo che impediscono o rendono difficoltosa la scrittura («Per questa doglia di testa non poso scrivere», M 37; «Non rispondo hora alle letere vostre, e questo per non aver tempo», M 44). In un caso, invertendo lo schema consueto, anziché richiamare gli impedimenti esterni per giustificare la cattiva qualità della sua prosa, invoca quest'ultima quale prova tangibile del suo malessere fisico e, insieme, della profondità dei suoi sentimenti: «Io sto male e di piccola febre freda novamente asalita; ma imperhò non pò tanto questa in me che asai non abbi più forza la ardentissima fiamma ne la qual per voi di continuo arde el mio core. E ch'el sia el vero [...], il male vergar carta v'il dimostra» (M 10). Infine, la necessità di occultare la sua attività epistolare marca la sua condizione di donna sottoposta a un rigido controllo (M 5, 37), dando luogo talvolta a notazioni dal sapore comico: «Io non so quel che qui mi dica [...] perché mille volte l'ò posta [la lettera] drieto una casa [*i.e.* cassa] e mille retolta» (M 6).

Inoltre, l'imprescindibilità della via epistolare è vissuta dagli amanti in modo ambivalente. Si deduce che può generare frustrazione da accenni come: «Io ardo di disiderio di ragionar con voi veramente, e non come ora fo, con la penna» (B 8). Per Bembo, in particolare, essa rivela che l'ideale asolano¹¹ della trasparenza assoluta è lungi dall'essere raggiunto nella realtà della relazione amorosa: «Io spero che verrà tempo che voi la conoscerete [la mia vita] in modo che bisogno non mi verrà farvene scrittura» (B 35, vedi anche M 26, B 27).

¹¹ Sui rapporti del carteggio con gli *Asolani*, CLAUDIA BERRA, *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

Nella maggior parte dei casi, tuttavia, la possibilità della comunicazione epistolare, oltre ad essere apprezzata per i suoi vantaggi pratici (B 3, 18, 21, 47, M 39, 48, 65), si carica di importanti significati affettivi e simbolici. Naturalmente, le lettere possono suscitare forti reazioni, anche visibili come il pianto (B 53) o il rossore (M 55), per il contenuto che veicolano: Bembo, registrando le oscillazioni da esse provocate (B 48, 56, M 37), nota con soddisfazione che i loro «innamorati cuori» possono definirsi tali proprio in quanto «sentono» intensamente «ogni cosa grande e picciola» che giunge per via epistolare (B 56). La sovrapposizione tra scrittura e interazione *de visu* giunge a un punto estremo quando la reazione emotiva del pianto, preparatasi nel vedersi, si compie però nello scriversi: «Quello che jeri poco mancò che non avvenisse essendo io con voi, ora scrivendo questa lettera è avvenuto, che alquante lagrime mi sono uscite dagli occhi amare e dolci» (B47, vedi anche B 48). Sperimentando su di sé gli effetti delle lettere ricevute, gli amanti diventano altresì consapevoli del potere emotivo che esercitano a loro volta. Ciò può tradursi, soprattutto in presenza di circostanze problematiche, in una tensione tra l'impulso di scrivere per sfogarsi e quello di trattenersi per non rattristare l'altro: «Come seria el desiderio mio non vi scrivo [...] perché vi vorrei scriver cose asai e belle e buone che piaceseno a voi ed a me. Ma la fortuna non vòl che posi» (M 74; vedi anche M 4, 5, B 18).

Il mero atto del 'visitarsi con lettere' (M 65, B 47) ha un'importanza fondamentale nell'economia della relazione d'amore: ben oltre lo scopo informativo delle missive, esso è infatti considerato diretta testimonianza dell'affezione reciproca e della volontà di trascorrere virtualmente del tempo con l'amato assente, al punto da entrare a far parte della singolare fantasia di prosecuzione oltremontana dell'amore di Maria: «In Campi Elisii [...] ancor spero pasar felice, con dolce memoria e ragionamenti di voi e con voi, solo mio bene, vergando carte e cogliendo vagi fiori e palide viole» (M 29).

Gli amanti esprimono dunque gratitudine e gioia per il semplice gesto dell'altro di inviare anche solo un biglietto, magari sfidando pericoli e non curandosi di condizioni precarie: «Non posso dire di quanta gioia m'è ogni vostro verso» (B 12); preoccupazione, dubbio, dolore, se invece le lettere non arrivano o si diradano: «Acresse magior pena al core già stanco e laso che, avendovi più volte scritto, mai vi sète degnato di risponder una sol fiata» (M 65). Se si considera che gli stati d'animo associati alla presenza o all'assenza delle lettere compaiono anche in contesti emotivi cruciali, come quelli in cui si constata e si dichiara il sentimento d'amore (M 67), il valore attribuito

alla mera esistenza della corrispondenza emerge in modo ancor più chiaro.¹² Se si ama si può dunque scrivere, nota Bembo, per il puro piacere di creare un contatto, anche in assenza di necessità comunicative: «Quantunque io non abbia che scrivervi [...], pure non posso fare che io non vi scriva almen questo, che io niente ho da scrivervi di nuovo» (B 62); e si può leggere non con l'intenzione di ricevere una comunicazione ed eventualmente replicare, ma con quella di immergersi nell'amore, come dice Maria: «Non aspetate da me per hora altra risposta alle letere vostre, salvo che quelle da me son discorse con quella chaldeza de disio ch'a un tanto amor come il mio [...] si convene» (M 40).

Il tempo trascorso nello scambio epistolare è vissuto come tempo trascorso nell'amore: poiché leggere e scrivere lettere equivale a sentire e far sentire l'amore, Pietro, l'unico dei due che può farlo senza restrizioni, cerca di sfruttare appieno la potenzialità di prolungamento dello stato amoroso insita nella corrispondenza. Per esempio, oltre ad associare la lettura alla catulliana moltiplicazione dei baci per interposta carta («La vostra lettera ho io più di cento volte letta e più di mille basciata», B 13), intraprende la scrittura per prolungare la visione e il pensiero di Maria offertigli dal sogno («Essendo tutta questa notte stato con la imaginazion vostra, levatomi tutto pieno di vostre forme nel pensiero, mi posi a scrivervi», B 8) e dalla letteratura amorosa (B 12 «Sono stato in lezione di casi amorosi a' nostri somiglianti, i quali m'aveano posto una dolcezza nel cuore tale, che [...] io presi la penna in mano per ragionar con voi»), o per scacciare, pur temporaneamente, la malinconia («Ho tolta questa penna in mano [...] per iscacciare [...] una mala disposizione [...]. Ma temo, lasciato il favellare con voi, di ritornarmi alla gravezza primiera», B 55), arrivando al punto di scrivere cose che non pensa pur di non staccarsi dal foglio: «Ho detto questo, che letto avete, per avere che scrivervi, e non perché io stimi che così sia» (B 66).

Entrambi, nella loro relazione sentimentale con la scrittura amorosa, si trovano a misurarsi, in modi diversi, con la disponibilità del supporto materiale: se lui cerca di impedirsi di scrivere oltre misura assegnandosi un limite di «poca carta» - salvo poi denunciare l'inutilità di tale precauzione, giacché, pur forzandosi a tenere «la mano» lontana dal foglio, non potrà tenere «il cuore» lontano dal pensiero (B 15) -, lei, all'opposto rimpiange di non potersi concedere, proprio per mancanza di carta, il godimento edonistico della scrittura, dovendo limitarsi alla sua funzione informativa: «Vi volea scrivere quel poco di sopra, ma se avesse carta scriverei sino dimane» (M 26).

In un episodio in particolare, il dialogo tra gli amanti fa emergere la circolarità di questo meccanismo emotivo. L'innesco è fornito da un evento piuttosto banale: Maria invia una lettera a Pietro, ma non trovandosi lui in casa, il messaggero torna indietro e gliela restituisce. La donna, a

¹² JANET GURKIN ALTMAN, *Epistolarity: Approaches to a Form*, Ohio State UP, 1982.

questo punto, incapace di resistere alla tentazione, riapre la carta e riprende a scrivere, raccontando poi l'accaduto nel testo che invierà a Pietro in un secondo momento: «Esendomi tornata la poliza non poso far che con voi non torni a parlar» (M 15). Bembo, che ha subito più volte lui stesso il potere magnetico della scrittura amorosa (B 26, 39), rispecchiandosi affettivamente nel gesto immeditato e spontaneo di lei, lo interpreta quale conferma della reciprocità dell'amore: «Dolcissimo m'è il vostro ritornar meco a ragionare, né cosa posso io avere in questa vita più cara, che sentire che voi meco alle volte col pensiero dimoriate». La coincidenza con l'assioma della trasmigrazione degli spiriti di ciascun amante nel cuore dell'altro («Di questo sono cagione i miei spiriti, i quali, entrati per gli occhi vostri nel cuore, e quivi presa dimora, si ricordano del loro primiero albergo, e fannone voi così sovente ragionare», B 44) conferma infine la pregnanza emotiva assoluta di questo agire emotivo schiettamente epistolare.

Un altro meccanismo sostitutivo, in cui la simbologia metonimica associa il referente materiale e l'azione dello scrivere, è quello della scrittura congiunta. Vergare caratteri sullo stesso foglio, o riscrivere di propria mano ciò che è stato scritto dall'altro, sono pratiche consuete per i nostri amanti, come rivelano notazioni cursorie di Maria quali: «Portatime quella polizeta vostra che vi rimandai con due mie righe» (M 12); «Grato mi serebe che voi in una letera mia facesti di man vostra, come di la chancion ho fato io» (M 46, e vedi B 31). La condivisione dello spazio insieme simbolico e fisico del foglio scritto surroga il godimento della persona tutta dell'amato: del suo corpo, che ha toccato la carta e segnato i caratteri, della sua voce, che si effonde nel contenuto dell'epistola, e del suo sentimento, che si esprime nel gesto di inviare un messaggio d'amore.

Bembo, per esempio, in una lunga lettera del 1° agosto 1500 (B 44), prima di stendere il proprio testo responsivo, trascrive integralmente le due missive di Maria alle quali intende replicare. Così facendo, egli intensifica e prolunga il piacere arrecatogli dalla dolcezza dei messaggi di Maria, che paiono, secondo tradizione, scritti o dettati da Amore in persona, e hanno dunque il potere di far innamorare chi li legga, come fossero le frecce stesse del dio: «Chi volesse amare e non potesse, legga le vostre lettere e amerà. O Amore, senza fallo o tu di tua mano le scrivi, o le detti alla mano che le scrive» (B 44).

In un altro momento, colmo di risentimento nei confronti di una Maria accusata di essere inaspettatamente mutata, include in una propria epistola una molteplicità di frasi estrapolate da lettere di lei risalenti a giorni felici, in un estremo tentativo di trattenere l'amata del passato che sta trascolorando in una versione di sé funesta e tormentatrice. Maneggiando e ricopiando i vecchi originali della Maria amorevole, Pietro si illude di riattualizzarli, di ricreare un contatto con l'essenza

della donna in essi distillata, facendola passare attraverso i propri occhi, il proprio pensiero, la propria mano e la propria penna. Incoraggiando la nuova a recuperare l'antica Maria delle prime missive, egli indica poi sé stesso come esempio di duratura coerenza tra pensieri, scrittura e azioni. «Le *sue* lettere», dice, «hanno ogni *suo* pensiero scritto in loro», e da essi egli non è «in parte niuna cangiato»; allo stesso modo dovrebbe agire anche Maria: «Se io son pure quello stesso più che mai nel cuore e nella volontà, che nelle parole sono sempre stato, perché non sete quella stessa ancor voi negli effetti, che le vostre lettere mi promettono che sarete?» (B 52).

Alle promesse fatte per lettera viene dunque attribuito il valore del *foedus*, del contratto ratificato e vincolante, che la donna è accusata di aver violato. Gli amanti, tuttavia, procedono ancora oltre in questo terreno simbolico, scambiandosi delle promesse ufficiali, come fossero dei voti nuziali, che vengono messe per iscritto, probabilmente a quattro mani, e conservate inizialmente presso Pietro. Dopo qualche tempo, come gesto d'amore, egli le ricopia e le invia a Maria, perché ne abbia anche lei un *memento* materiale che possa confortarla. Ripercorrendo di tanto in tanto le promesse scritte di pugno del suo amato, ella potrà infatti star sicura che lui si starà attenendo alla loro più stretta osservanza: «Mandovi le nostre comuni promesse di mia mano [...] acciò che elle stiano eziandio appo voi, caramente pregandovi che alle volte le leggiate, e pensiate che tutto 'l mondo non arà forza di smuovere il mio animo dall'osservanza delle loro leggi» (B 73).

La scrittura congiunta intesa invece come composizione poetica¹³ si configura soprattutto come scambio di opinioni e interventi testuali su quanto ciascuno, secondo la consuetudine del 'significare al modo che Amore ditta dentro', mette in versi (M 40, 48, 55, B 15). La scrittura letteraria è per Bembo, tradizionalmente, espressione naturale e spontanea dell'amore: «Se io avessi ozio bisognerebbe che io in ogni modo tessessi mille dolci cose in versi» (B 5); e scrivere in versi di Maria equivale a trascorrere del tempo con lei: «Io era tuttavia con voi tessendo a vostro nome non so che rima [...]. Né altro tempo mi par oggimai che sia vita, se non quello che con la vostra memoria mi passa» (B 9). Anche la gentildonna friulana, com'è noto, scrive versi d'amore che definisce, con sprezzatura, «zanze» (M 8);¹⁴ è inoltre avida di rime di lui «da cantar» (M 75), il che è ancora più significativo se *cantare* rimanda a una fruizione performativa nel contesto di intrattenimenti musicali (testimoniati da B 29): come Bembo fa passare Maria attraverso la propria penna, ricopiandone le lettere, così Maria fa passare Pietro attraverso la propria voce, cantandone i versi.

¹³ Una sorta di parto congiunto nella bellezza (PLATONE, *Simposio*, 207 A), come l'eredità di amore esemplare che sperano di lasciare ai posteri (B 44).

¹⁴ Sui versi, ELISA CURTI, *art. cit.*

Per tirare, in conclusione, le fila del discorso, propongo la lettura ravvicinata di un passo di grande concentrazione simbolica, in cui diversi dei meccanismi analizzati finora si intrecciano tra loro e, soprattutto se confrontati con alcuni dei *topoi* amorosi più diffusi nell'epistolario, rivelano profonde valenze emotive. Tutto parte da una stanza di canzone (quella incipitaria di *Rime rifiutate* XI) che Bembo scrive in vista dell'imminente partenza di Maria: «Ho incominciato a piagnere in una canzona i miei danni», dice il poeta; poi specifica, alludendo al petrarchesco «Piaga antiveduta assai men duole» (B 42, 63), che l'esercizio della poesia luttuosa gli serve per abituarsi preventivamente alla sofferenza della separazione - «per usarmi alle lagrime, acciò che poi, quando veramente partirete, elle mi sieno men nuove, il che le farà eziandio men cocenti». I versi elaborano in effetti il tema del pianto, che, descritto nel suo giungere dall'anima agli occhi, rende la dimensione totalizzante del dolore: impossibile non pensare alle lettere-lacrime di M 72. Scritta la stanza, Pietro la invia a Maria perché la corregga e la migliori «con la dolce lima del *suo* ingegno». Questo intervento dovrebbe avere, nelle speranze del *relictus in pectore*, un effetto salvifico: nella migliore delle ipotesi, immedesimandosi attraverso l'esercizio correttorio nella sofferenza dell'amato, Maria potrebbe addirittura rinunciare alla partenza; nella peggiore, sapere che lei è entrata in contatto con le lacrime veicolate dalla sua scrittura porterà a Pietro «conforto» e «pace», aiutandolo a «portare l'importabile dolor» della separazione. L'ipotesi che Maria rifiuti la fusione attraverso la scrittura congiunta, e dunque gli neghi questo pur blando surrogato di interazione sentimentale,¹⁵ evoca a Pietro scenari apocalittici, resi attraverso l'immagine dell'incendio appiccato alla carta recante i versi-lacrime, che rappresenta il poeta stesso: «Se non la emenderete [la canzone], non mancherà che non possiate ardentola [la carta contenente la canzone] torre via ogni suo errore». Se rifiuta di intervenire dolcemente sulla stanza come lui vorrebbe, e dunque, fuor di metafora, rifiuta di stargli vicino nel dolore che lei stessa si appresta a causargli, Maria decreta l'atroce morte dell'innamorato respinto, simboleggiata dal fuoco che distrugge violentemente tutto il suo essere: il corpo-carta, la voce-stanza, il dolore-pianto.

Se caliamo questa simbologia nel contesto che abbiamo provato a ricostruire, essa risulterà ancor più chiara ed efficace. Innanzitutto, l'immagine della fiamma, come ha sottolineato Elisa Curti, è centrale nel nostro epistolario: Maria, per esempio, se ne serve, in contesto lirico, per marcare sia l'inizio sia la fine del suo amore. Nel sonetto che apre la corrispondenza, e dunque la relazione tra i due, essa ricorre ben cinque volte: le «fiamme ardente» in cui si «consumo», il «dolce foco», l'«ardor

¹⁵ Come negli *Asolani*, «prodigiosa sublimazione letteraria di un'affettuosa consuetudine intellettuale fra l'autore e la donna» (CLAUDIA BERRA, *op. cit.*, p. 35).

cocente» e il «cocente ardore» rappresentano i sentimenti di Maria, e la sua speranza che Pietro possa ricambiarla è resa con l'ipotetica incipitaria «S'io potese schaldar la freda mente» (M 1); nei «trovasiani versi», che chiudono la relazione e la corrispondenza, la «fiamma», simmetricamente, è «estinta» (M 77). Soprattutto, se, quando ancora lo amava, le lettere di Maria apportavano «refrigerio al [...] fuoco» (B 2) di Pietro, e lei non avrebbe potuto sopportare di «far[...] dispiacere» neanche alle carte di lui, adesso che si appresta ad abbandonarlo, non proverà dolore nel distruggere né le carte-lacrime né colui che esse simboleggiano: «A voi darla [la morte] ad una carta non graverà, poscia che a me dare la volete e non vi grava». Con la consueta combinazione di personificazione e metonimia, Pietro attribuisce infine alla canzone-carta un compiacimento della morte per amore¹⁶ che le deriva direttamente dal suo creatore-scrittore: «La qual morte e allei [alla carta-canzone] aver da voi non doverà esser discaro, poi che ancora al suo fattore non è discaro vedersi da voi tale morte apparecchiata» (B 62).

Come nota Lina Bolzoni, la «reificazione della metafora» dell'ardere d'amore condotta attraverso l'abbinamento a un materiale che prende facilmente fuoco, il legno, è già presente in una variante del primo sonetto di Bembo dedicato al ritratto di Savorgnan.¹⁷ In questo sonetto, che parla di un amore ancora in pieno corso, la triplice sovrapposizione tra immagine, legno e fiamma rimanda a un sentimento intenso, ma positivo, che dà adito a speranze di un esito felice. Nella nostra lettera, la fiamma, passando (oltre che dal legno alla carta e dal sonetto all'epistola) da un momento di comunione a uno di dissidio, assume invece la connotazione tragica dell'amore che finisce scenograficamente in olocausto. Questa qualità distruttiva della fiamma è particolarmente eloquente da un punto di vista emotivo, poiché rende la sofferenza dell'abbandonato tramite l'idea dello strappo violento che egli sente per la partenza della donna.

In questo, ancor più che negli altri casi discussi, dunque, la metafora reificata attraverso l'immaginario epistolare e la valenza metonimica degli oggetti resi rituali dalla memoria letteraria si fondono per creare significati emotivi: ciò rende evidente che nella cultura rinascimentale il codice retorico-letterario è in grado di dar forma all'agire e al sentire, e in ultima analisi al vivere una dimensione emotiva centrale come quella dell'amore-*eros*.

¹⁶ Atteggiamento tradizionale, sulla scorta di *Tr. Cup.* III, 37 (B 39).

¹⁷ LINA BOLZONI, *op. cit.*, pp. 26-27: 26.