

ANNA CERBO

Le arti figurative nel Boccaccio latino

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNA CERBO

Le arti figurative nel Boccaccio latino

Il contributo intende studiare i riferimenti artistici e le riflessioni sulle arti figurative presenti nelle opere latine del Boccaccio, per indagare intorno alla sua concezione del bello e dell'arte, intorno al rapporto della poesia con la pittura e la scultura. Individuando una stretta affinità nel processo creativo della scrittura letteraria e delle arti visive, il Certaldese libera queste ultime dai limiti della manualità in virtù dell'attività mentale o comunque immaginativa dell'ingenium. Nelle opere latine il Boccaccio chiarisce il concetto di figurativo ed esprime una maggiore consapevolezza di teorico e di critico dell'arte, mentre educa il gusto alla natura viva e incontaminata degli antichi e allarga gli interessi al recupero non solo dei miti ma anche delle memorie archeologiche.

Sono ben note le suggestioni artistiche presenti nelle opere del Boccaccio, la sua passione per le arti figurative e l'ammirazione per artisti importanti, soprattutto attraverso gli studi di Vittore Branca¹ – che ipotizza contatti cordiali e continui con gli artisti coevi – di Lucia Battaglia Ricci,² di Creighton Gilbert³ e di Marcello Ciccuto.⁴ Altrettanto vivo è l'interesse boccacciano a creare, attraverso l'ecfrasi, un legame tra la scrittura letteraria e la cultura artistico-visiva,⁵ imitando un'opera figurativa in un testo letterario, e più frequentemente a realizzare con le parole la dimensione visiva.⁶

A partire dal 1360 si rafforza nel Certaldese l'interesse teorico-critico per le arti figurative, anche se non è paragonabile a quello più appassionato e più ampiamente discusso del Petrarca, che affiora da varie opere, soprattutto nei capitoli 40 e 41 del *De remediis utriusque fortunae*, e in alcune *Familiares*.⁷ Il contributo boccacciano però non è meno incisivo. Soprattutto è nuovo perché egli propone la propria riflessione sul metodo creativo del pittore/scultore. Nel *De mulieribus claris* si leggono brevi profili di donne pittrici e nel capitolo XXXVII della stessa opera, per somme linee ma con un lessico tecnico di critico d'arte, si spiega in che cosa consiste il processo creativo del pittore. Nella *Lettera al Nelli* si parla della profonda nobiltà d'animo del pittore fiorentino Bonaccorso di Cino. Nelle *Genealogie*, XIV, 18, infine, si giustifica l'autonomia morale della letteratura con il riferimento alla libertà dei pittori e degli scultori nella scelta dei temi e dei soggetti della loro arte. Questi documenti, anche se

¹ Si rinvia a V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977, e ai suoi saggi contenuti nel primo dei tre monumentali volumi, AA.VV., *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1999. Sempre utili sono anche i contributi di F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Roma, Bozzi, 1969, e di F. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, E.S.I., 1975.

² L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Roma, Salerno Editrice, 1987; EAD., *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, Gruppo Editoriale Internazionale, 1994.

³ C. GILBERT, *Boccaccio's Devotion to Artists and Art*, in ID., *Poets Seeing Artists' Work. Instances in the Italian Renaissance*, Firenze, Olschki, 1991, 49-65 (trad. it. *La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e l'arte*, in AA.VV., *Boccaccio visualizzato...*, vol. I, 145-153).

⁴ Cfr. gli studi di M. CICCUTO, *Figure di Petrarca. Giotto, Simone Martini, Franco bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, 5-77; *Un'antica canzone di Giotto e i pittori di Boccaccio. Nascita dell'identità artistica*, «Intersezioni», XVI (1996), 3, 403-416.

⁵ Cfr. J. BARTUSCHAT, *Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio*, «Italianistica», XXXVIII (2009), 2, 71-90.

⁶ Cfr. M. CICCUTO, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990, e *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995.

⁷ Si ricordano le lunghe dissertazioni petrarchesche sulla statuarìa moderna rispetto a quella antica nelle *Seniles*, VI, 1 e nelle *Familiares*, V, 17, 6. Su questo argomento c'è una ricca bibliografia. Ci limitiamo a indicare i contributi tenuti in considerazione in questo saggio: G. CONTINI, *Petrarca e le arti figurative*, in AA.VV., *Francesco Petrarca, Citizen of the World*, a cura di A. S. Bernardo, Padova, Antenore, 1980, 115-131; J. SEZNEC, *Petrarch and Renaissance Art*, ivi, 135-150; W. HIRDT, *Sul sonetto del Petrarca 'Per mirar Policleto a prova fiso'*, in *Dal Medioevo a Petrarca. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, vol. I, 435-447; P. D. STEWART, *L'arte e la natura nel gusto figurativo del Petrarca e del Boccaccio*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del Convegno, Toronto 1985, a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, vol. I, 41-60; M. CICCUTO, *Figure di Petrarca...*; M. ARIANI, voce 'Petrarca, Francesco', in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, vol. IX, 340-348; M. DONATO, 'Veteres' e 'novi', 'externi' e 'nostri'. *Gli artisti di Petrarca: per una rilettura*, in *Medioevo: immagine e racconto. Atti del Convegno internazionale di studi di Parma (27-30 settembre 2000)*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2000, 433-455; M. BETTINI, *Francesco Petrarca sulle arti figurative. Tra Plinio e sant'Agostino*, Livorno, Sillabe, 2002; M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971 (trad. it. *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 2007, 77-108). Cfr. anche F. FEDERICI, *Paragoni fra le arti in Petrarca*, online, www.academia.edu/2377430/Paragoni_fra_le_arti_in_Petrarca.

limitati per una ricostruzione teorica della posizione boccacciana rispetto alle arti figurative, sono tuttavia utili per rivedere il giudizio di chi come Adriano Prandi ha rilevato nel Trecentista «scarso interesse, e forse anche scarsa sensibilità, per la pittura».⁸ Non intendiamo correggere, ma solo aggiungere al penetrante esame del critico, condotto sulle opere giovanili e sul *Decameron*, qualche nota relativa agli scritti in latino. La investigazione matura del Boccaccio si concentra sulla pittura femminile, ma in generale riguarda sia il ruolo della pittura nell'ambito delle arti, sia il rapporto tra pittura, letteratura e imitazione della natura.

Nel *De mulieribus claris* le pittrici che il Boccaccio presenta hanno quasi sempre le stesse caratteristiche: ciascuna ha rifiutato l'angusto ambiente dei lavori domestici e ha aperto l'ingegno alla pittura. Il Certaldese mostra scarso interesse per le vicende biografiche di Tamari (cap. LVI), di Irene (cap. LIX) e di Marzia (cap. LXVI), mentre si sofferma sulle loro qualità di artiste parlando della loro pittura e scultura e dei connessi problemi umani e morali. Soprattutto accenna, anche se con stereotipi ripetuti, al rapporto pittrice-arte. La nota dominante dei tre profili menzionati è il legame *ingenium*-pittura,⁹ quasi che tale arte sia il prodotto di una qualità non comune della mente. Colpisce anche la nota antropologica sulle proprietà e sull'intelligenza del pittore e dello scultore, difficilmente presenti nelle donne, sicché le pittrici del *De mulieribus* sono considerate fenomeni rari di acuta creatività. Interessa il fatto che con la voce *ingenium* il Boccaccio accresce il valore della pittura facendole superare la definizione corrente di arte meccanica, secondo la quale avrebbero poco rilievo l'ispirazione e la creatività. Risulta, questa, una rivalutazione più determinata dell'*ars mechanica*, rispetto a quella che anche il Petrarca andava conducendo spinto soprattutto da Plinio¹⁰ e partendo dal *topos* oraziano dell'*ut pictura poësis*.

Il Boccaccio accoglie e ripropone le idee sul modo in cui opera l'artista avanzate da scrittori del XIII secolo, come Roberto Grossatesta e san Bonaventura,¹¹ convinti che l'artista concepisce l'idea e l'immagine prima di trasferirle nella materia e, perciò, pronti a esprimere una nuova considerazione circa l'aspetto manuale delle arti visive. Anche Dante in *Monarchia*, II, 2, 2 riconosce il momento ideativo dell'arte, *in mente artificis* («ars in triplici gradu invenitur, in mente scilicet artificis, in organo et in materia formata per artem»).¹² Come è stato notato prima da Rosario Assunto e poi da Fortunato Bellonzi,¹³ qui Dante va oltre il valore meramente pratico dell'operazione artistica, indicando prima di tutto quello conoscitivo.

Qualche volta il rilievo dell'*ingenium*, fatto dal Boccaccio nel *De mulieribus*, non è sostenuto da alcuna riflessione intorno alla creatività e potrebbe facilmente passare per un fenomeno istintivo. E la pittura ridotta a mera operazione pratica sembra tangibile nel capitolo di Marzia, che colpisce il Boccaccio per l'abilità tecnica delle dita:

Et, quod longe mirabilis, asserunt eam non tantum eximie pinxisse, quod et non nullis contigit aliquando, verum adeo veloces ad pingendum habuisse manus, ut nemo usquam similes habuerit.¹⁴

⁸ Cfr. A. PRANDI, *Il Boccaccio e la critica d'arte dell'ultimo Medioevo*, in *Colloqui del Sodalizio*, II, 1951-1955, Roma, "L'erma" di Bretschneider, 1957, 90-120, e *L'attesa dell'arte nuova dal Boccaccio al Cennini*, in *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo*, Convegni del Centro di Studi della spiritualità medievale, III, 16-19 ottobre 1960, Todi, Accademia Tudertina, 1962, 338-369: 338.

⁹ Tra i numerosi passi in cui il Petrarca fa un paragone tra le arti, ce ne sono alcuni in cui le arti figurative sono considerate nobili come le lettere, frutto tutte di un «nobile ingenium»: per esempio nella *Familiare*, XVIII, 5.

¹⁰ Cfr. *Naturalis Historia*, 35, 77.

¹¹ Ci sembra opportuno ricordare questa affermazione del Grossatesta: «Cum autem artifex habet in anima sua artificii fiendi similitudinem, respicitque ad illum solum quod in mente gerit, ut ad eius similitudinem suum formet artificium, ipsa in mente artificii similitudo forma artificii dicitur» e un'altra pressoché simile di Bonaventura: «Anima facit novas compositiones (licet non faciat novas res) et secundum quod fingit interius, sic etiam depingit et sculpsit exterius». Le due citazioni sono riportate e illustrate nell'articolo di T. A. HESLOP, *Riflessioni teoriche sull'arte nel Medioevo*, in M. Dufrenne-D. Formaggio, *Trattato di estetica*, Milano, Mondadori, 1981, vol. I, 66.

¹² Cfr. pure *Convivio*, IV, 10, 11, dove, nell'esplicazione dei vv. 52-53 della canzone *Le dolci rime*, si legge: «Onde nullo dipintore potrebbe porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale, quale la figura essere dee».

¹³ Cfr. la voce *Arti figurative*, a cura di F. Bellonzi, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, vol. I, 400.

¹⁴ *De mulieribus*, LXVI. Si cita, qui e appresso, dall'ed. a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1967.

L'attenzione pare rivolta più a una maneggiatrice di pennelli che a un'artista creatrice, in grado di cogliere il senso delle cose e la verità dei sentimenti e dei valori universali. Inoltre l'equivoco che il Boccaccio ritenga la pittura un fatto naturale, immediato e istintivo sorge anche dall'incertezza che egli mostra nel riconoscere se Marzia abbia appreso l'arte «seu sub magistro [...] seu monstrante natura». Si potrebbe pensare che la pittura non sia il risultato delle operazioni del pensiero e dell'immaginazione, ma empirico processo che ritrae la natura, acceso da un *quid* di inesprimibile. Ma non è così, se il Boccaccio poco prima ha scritto che Marzia «in studium se picture atque sculpture dederit omnem». La stima del Boccaccio per le pittrici del *De mulieribus* è incondizionata.

Rispetto alle posizioni giovanili e decameroniane i progressi sembrano modesti. Ma la chiave della crescita teorica sta nel capitolo di Elena (*De mulieribus claris*, XXXVII), dove l'esperienza del pittore Zeusi è decisamente allineata a quella del poeta Omero:

Fatigavit enim – ut reliquos sinam – divini ingenii virum Homerum, ante quam illam posset secundum precepta satis convenienter describere carmine. Preterea pictores et sculptores multiplices egregii omnes eundem sumpserunt laborem ut tam eximii decoris saltem effigiem, si possent, posteritati relinquerent. Quos inter [...] Zeusis heracleotes, illius seculi famosissimus pictor et prepositus ceteris, ad illam pinnicula formandam, ingenium omne artisque vires exposuit [...].¹⁵

Il poeta e il pittore sono su un piano di parità artistica e intellettuale e sopportano le medesime difficoltà creative, sebbene di natura diversa. Per il primo le difficoltà riguardano la parola e il metro, per l'altro il segno e il colore. E non è detto che entrambi riescano a pieno nel loro proposito. Fa da spia per Omero l'espressione «Fatigavit [...] divini ingenii virum Homerum»; e più avanti per Zeusi più di un'espressione, a reiterare i dubbi boccacciani: «vix creditum est satis plene quod optabat arte potuisse percipere»; «Cum solius hoc nature officium sit»; «Fecit ergo quod potuit». Nel poeta, come nel pittore, c'è tensione dello spirito e della mente; ci sono ricerca e travaglio nella estrinsecazione dell'idea concepita.

Il Boccaccio sperimenta il disegno e l'immagine come strumento integrativo della scrittura letteraria: ottimo aiuto per l'intelligenza di una complessa architettura letteraria (pensiamo al disegno illustrativo degli alberi genealogici che accompagnarono il trattato delle *Genealogie deorum gentilium*) o per la comprensione immediata della forte icasticità dei ritratti del *Decameron*. È da considerare poi che il Boccaccio è esegeta della *Comedia*, oltre che con il commento letterale e allegorico delle *Esposizioni*, anche con i suoi disegni. Egli sancisce il legame di immagine e parola, di disegno e testo, di ritratto e racconto, di poesia come pittura e di pittura come poesia. D'altra parte il grande pittore Giotto sa usare anche il bel motto, la parola arguta.¹⁶ A proposito del «disegnare» nella scrittura letteraria sono significativi i versi 73-75 di *Purgatorio*, XXII, dove Stazio disegna con la mente, non con la mano («Per te poeta fui, per te cristiano: / ma perché veggi mei ciò ch'io disegno, / a colorare stenderò la mano»). Qui *disegnare* significa *costruire* e *colorare* il discorso. E ancora *disegnare* vale *raccontare*, *descrivere* in *Purgatorio*, XXXII, 67-68 («come pintor che con essempro pinga / disegnerai com'io m'addormentai»).

Il Boccaccio si sofferma ad analizzare il procedimento operativo di Zeusi, che nasce come atto creativo, come intuizione geniale e razionale. Solo chi possiede nella propria mente l'idea di una cosa, la può rappresentare. Il *concipere* e il *percipere* indicano come l'artista intuisca il bello nel profondo della sua sensibilità e della sua anima, e come tenti di saldare le costruzioni dell'intelletto con la realtà sensibile:

[...] et cum, preter Homerum carmen et magnam undique famam, nullum aliud haberet exemplum, ut per hec duo de facie et cetero persone statu potuerat mente concipere, excogitavit se ex aliis plurium pulcherrimis formis divinam illam Helene effigiem posse percipere et aliis poscentibus designatam ostendere; et ostensis postulanti a Crotoniatis, primo formosissimis pueris et inde sororibus, ex formosioribus quinque precipuo decore spectabiles selegit; et collecta secum ex pulchritudine omnium forma una, totis ex ingenio celebri emunctis viribus, vix creditum est satis plene quod optabat arte potuisse percipere.¹⁷

¹⁵ *De mulieribus*, XXXVII, 3-4.

¹⁶ Cfr. *Decameron*, VI, 5 («... il quale bellissimo favellatore era»).

¹⁷ *De mulieribus*, XXXVII, 4-5.

In questo squarcio del capitolo XXXVII del *De mulieribus* non c'è alcun cenno alla superiorità della parola come mezzo per trasmettere le idee e soprattutto l'inimitabile, il non ricopiabile, l'inesprimibile¹⁸. L'eguaglianza tra poesia e pittura e la medesima autorità, bene individuate da Vittore Branca, sono ampiamente teorizzate dal Certaldese in *Genealogie*, XIV, 6 e 18.¹⁹ Il Boccaccio contribuisce a scardinare un'opposta convinzione abbastanza solida nella cultura occidentale,²⁰ già scossa da Ugo di San Vittore nonché da Alano di Lilla che così difende la pittura:

O nova picturae miracula, transit ad esse
quod nihil esse potest! Picturaque simia veri,
arte nova ludens, in res umbracula rerum
vertit, et in verum mendacia singula mutat.²¹

L'aspetto più interessante è che Boccaccio riflette sulla creatività dell'artista, indugia nel fare chiarezza sul metodo. Zeusi crea un «celestes simulacrum» dopo un attento studio filologico dei testi omerici, sulla spinta dell'intuizione e dell'immaginazione, guidata quest'ultima dalla reale e vivente bellezza di alcuni giovani e di alcune fanciulle.²² La rivelazione del volto di Elena avviene attraverso un processo di sintesi che conduce forme diverse a un'idea assoluta, a una immagine unica di bellezza. Restano così fissati i punti di riferimento della creazione pittorica. Questa, non diversamente dalla poesia, è studio della cultura e della realtà; è selezione di valori reali, quindi percezione e sintesi concretizzata in una unità espressiva di rappresentazione. Le «emunctae vires celebri ingenii» non sono solo energie istintive e materiali, bensì dati dell'intelligenza ed esperienze interiori.

Non c'è discriminazione né rapporto di priorità tra pittura e poesia: ciò permette alla prima di superare il limite di arte meccanica che la tradizione medievale le attribuiva,²³ e alla seconda di sottrarsi agli impedimenti moralistici che ne potrebbero limitare il campo di scelta e di azione.²⁴ Entrambe le arti hanno nella percezione e nell'ispirazione un'origine comune. Sia la poesia sia la pittura non sono attività pratico-tecniche (sebbene non si debba sottovalutare il momento manuale realizzativo della pittura), ma forme dell'attività spirituale e sentimentale che replica l'universale in modelli godibili attraverso i sensi e l'intelletto. Si potrebbe obiettare che nella pittura lo scarto tra l'intuizione e la realizzazione sia notevole; però il Boccaccio coglie il valore dell'arte non nella fase tecnico-materiale che riproduce il reale e imita concretamente la natura, bensì nel momento intellettuale-creativo che genera e precede il compimento dell'opera.

Le *Esposizioni sopra la Comedia*, traducendo il capitolo XXXVII del *De mulieribus*, ripropongono il medesimo procedimento artistico della pittura. Anzi qui il Boccaccio insiste con maggiore approfondimento sulla capacità intuitiva e creativa di Zeusi:

¹⁸ Certo va ricordato il capitolo su Nicostrata o Carmenta che è una grande celebrazione dei caratteri alfabetici latini e quindi delle opere scritte in lingua latina (*De mulieribus*, XXVII), e non si possono trascurare la passione e l'impegno con cui il Boccaccio disserta sull'essenza, sull'origine e sulla funzione della poesia negli ultimi due libri del trattato mitologico: frutto di ispirazione divina, la poesia è «scienza venerabile» e «arte utile» che conduce al bene.

¹⁹ L'accostamento poeta-pittore si trova già in un celebre componimento di Giacomo da Lentini: *Meravigliosamente*, poi ripreso e rielaborato dal Petrarca.

²⁰ È molto interessante considerare quanto Huizinga scrive sulla «differenza fondamentale che esiste fra l'effetto esercitato dall'immagine e quello prodotto dalla parola», a proposito del maggiore entusiasmo che, nel secolo XV, le poesie suscitavano nei contemporanei, rispetto alle arti figurative, mentre proprio quell'arte figurativa oggi continua a interessarci più della poesia. Il critico ne spiega le ragioni: «La medesima maniera di dar forma ottiene nell'arte figurativa e nella letteratura effetti assai diversi. Il pittore, anche quando si limita a ritrarre semplicemente, con linee e colori, una realtà esterna, mette sempre, dietro a quella imitazione puramente formale, un qualcosa di inespresso e di inesprimibile. Il poeta invece, se non mira a qualcosa di più alto che non sia la mera traduzione verbale di una realtà visibile o già elaborata dal pensiero, esaurisce nella parola stessa tutto il tesoro dell'inespresso» (J. HUIZINGA, *Immagine e parola*, in ID., *L'autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1978, 393).

²¹ *Anticlaudianus*, I, cap. IV (Migne 196, col. 491).

²² Dalle fanciulle e dai fanciulli più belli trasse nella mente, con supremo sforzo d'ingegno, un'unica immagine di bellezza, secondo l'*imitatio* e la *mellificatio* che il Petrarca andava insegnando.

²³ Cfr. D. FORMAGGIO, *Arte*, ISEDI, Milano, 1977, 44-52; T. A. HESLOP, *Riflessioni teoriche...*, 57-67; M. T. FUMAGALLI BENIO-BROCCHIERI, *La filosofia e le arti nel Medioevo*, in M. Dufrenne-D. Formaggio, *Trattato di estetica...*, 69-79.

²⁴ Cfr. la lunga dissertazione in *Genealogie*, XIV, 6, 7-9.

Questi [Zeusi], condotto grandissimo prezzo da' Crotoniesi a dover la sua effigie col pennello dimostrare, ogni vigilanza pose, premendo con gran fatica d'animo tutte le forze dello 'ngegno suo; e, non avendo alcun altro esempio, a tanta operazione, che i versi d'Omero e la fama universale che della bellezza di costei correva, aggiunse a questi due un esempio assai discreto: perciocché primieramente si fece mostrare tutti i be' fanciulli di Crotone, e poi le belle fanciulle, e di tutti questi elesse cinque, e delle bellezze de' visi loro e della statura e abitudine de' corpi, aiutato da' versi d'Omero, formò nella mente sua una vergine di perfetta bellezza, e quella, quanto l'arte poté seguire l'ingegno, dipinse, lasciandola, sì come celestiale simulacro, alla posterità per vera effigie di Elena.²⁵

Il Commentatore del poema dantesco impiega due volte il termine *effigie* per *ritratto*. Il «terzo esempio» della bellezza di Elena (ovvero il ritratto di Zeusi) è frutto delle capacità creative e del giudizio estetico dell'illustre pittore, della sua facoltà di trascogliere nel bello reale una forma assoluta che illumina e in qualche modo coincide con l'idea che «intenzionalmente» possiede.

Nelle *Esposizioni* e nel *De mulieribus* la concezione del ruolo del pittore, identificato con Zeusi, rappresenta un passo in avanti rispetto a quella del *Decameron* e dell'*Amorosa visione*, dove il modello ideale di pittore è Giotto. Nel *Decameron* Giotto è presentato come il «miglior dipintore del mondo» e tale giudizio è spiegato col fatto che il discepolo di Cimabue possedeva una dote sublime, quella che lo rendeva simile alla Natura nella creazione pittorica:

[...] ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che dipinto.²⁶

Ma qui il discorso su Giotto si ferma alla semplice esaltazione o meglio alla constatazione di una prodigiosa capacità creativa concessa o rivelata dalla Natura stessa, come del resto nell'*Amorosa visione*, IV, 16.

Né nel *Decameron*, né nell'*Amorosa visione* si riflette sul modo intrinseco e composito del processo creativo, sebbene nella novella dedicata a Giotto – scrive il Gilbert – si possa individuare qualche «formula teorica» nuova ed efficace sulla funzione dell'arte.²⁷ Solo col riferimento a Zeusi nel *De mulieribus* si ha una chiarificazione della genesi di un'opera d'arte, del coordinamento tra virtù intellettuale, invenzione e realtà, che stabilisce relazioni e sintesi tra esperienze e forme diverse del bello. Sebbene lo faccia con scarsa coscienza critica, il Boccaccio rileva nel volto di Elena (e quindi nella pittura di Zeusi) bellezza e armonia, e anche una certa simmetria, che non è un canone rigidamente geometrico. Vero è che il Boccaccio rivive con gusto estetico l'esperienza di Zeusi, descrivendola nei particolari, e presentandola nel suo insieme. E così la *descriptio* del ritratto di Elena nel *De mulieribus* non è «invenzione peregrina e inaudita», una specie di «miracolistico prodigio», come il Prandi ritiene sia la pittura per il Boccaccio;²⁸ è invece studio vivo e diretto della bellezza femminile, che si uniforma al bello ideale fatto proprio dal Trecentista sui modelli poetici della tradizione e del Medioevo, percepiti con una sensibilità nuova.

Nell'esame boccacciano dell'esperienza artistica di Zeusi pare anticipato il senso nuovo dell'albertiano «fingere quello che si vede»,²⁹ che certo non si può riscontrare nella novella di Giotto. Perciò nel *De mulieribus* si percepiscono i presentimenti umanistici quali la tensione creatrice e psicologica e il rappresentare (dipingere o scolpire) in modo sincretico tra realtà e intuizione. Il Boccaccio si accorge che Zeusi obbedisce a una regola, ma

²⁵ *Esposizioni*, LXX.

²⁶ *Decameron*, VI, 5. Citiamo dall'ed. a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1976, 509. Per il giudizio boccacciano su Giotto si rinvia al saggio di C. GILBERT, *La devozione di Giovanni Boccaccio...*, e a N. SAPEGNO, *Dal Decameron e dalle opere minori*, Firenze, La Nuova Italia, 1939, 124-126. Cfr. pure G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano, Fabbri, 1967, e S. U. BALDASSARRI, *Alcuni appunti su Giotto e la poesia*, «Lettere italiane», XLIX, 3 (1997), 375-391.

²⁷ Cfr. C. GILBERT, *La devozione di Giovanni Boccaccio...*, 152.

²⁸ A. PRANDI, *L'attesa dell'arte nuova...*, 358.

²⁹ L. B. ALBERTI, *Trattato della pittura*, con Prefazione di G. Papini, Lanciano, Carabba, 1934, libro III, 16.

non sa né precisa quale sia questa regola, come farà invece Leon Battista Alberti nel *Trattato della pittura* («certa regola de lo ingegno»). Il modello da seguire (*exemplum*) è fondamentale, insieme allo *studium* e soprattutto all'*ingenium* che avrà maggiore «attitudine» e «prontezza» con l'assuefazione a «ritrarre ogni cosa dal naturale».

L'esperienza di Zeusi si distacca dalla concezione medievale dell'arte, per esempio dalla tesi di Meister Eckhart, per il quale l'uomo concepisce un modello che preesiste *in mente Dei*.³⁰ E così pure la sua fantasia non sembra corrispondere alla definizione che di questa dà san Tommaso: «quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum»,³¹ perché non è «facoltà passiva nella quale si imprime il fantasma» o «ricettacolo di immagini». Ma, come l'Aquinate, il Boccaccio distingue nell'artista, accanto alla libera composizione da parte della fantasia di elementi esperiti, l'elaborazione intellettuale dell'atto di giudizio. L'arte così è intesa come attività combinatoria esercitata «dividendo et componendo» («est quaedam operatio animae in homine quae dividendo et componendo format diversas rerum imagines, etiam quae non sunt a sensibus acceptae»).³² Il Boccaccio latino fa un passo cospicuo nell'affidare all'intelligenza e al senso naturalistico dell'uomo l'immaginazione e la costruzione della scrittura poetica e dell'opera pittorica.

1. 2. In generale, nelle opere latine il Certaldese riflette sul legame tra arte e natura, sul rapporto tra il bello e il bene; contempera il pensiero estetico di san Tommaso con quello di sant'Agostino, vale a dire integra i termini *proportio*, *integritas* e *claritas* dell'estetica tomistica con la visione della bellezza tutta interiore del Vescovo di Ippona.

La bellezza e la sapienza di Dio creatore risplendono dappertutto, ma nelle opere biografiche (*De casibus* e *De mulieribus*) il Boccaccio va alla ricerca di esse nell'animo umano, nelle azioni, nelle scelte, nei pensieri, nei sentimenti, negli ideali, nei gesti e nelle parole dell'uomo. Il segno della perfetta bellezza è ricercato e contemplato «in interiore hominis». L'arte, quindi, non costruisce, né lavora, né produce, come sostenevano i teorici medievali da Cassiodoro a Giovanni di Salisbury a Isidoro e a Ugo di San Vittore,³³ e come aveva sostenuto il Boccaccio stesso nelle opere giovanili; essa conosce, scopre, interpreta l'uomo e il mondo, scorge le ragioni intime dell'esistere, in una parola rivela.³⁴ L'artista acquista una coscienza nuova, umanistica,³⁵ perché si fa relatore del segreto e della vita dell'universo, della grandezza della creazione, come Dante nella *Comedia* e come il Petrarca nelle opere storiche. Ne consegue che le arti, la letteratura innanzitutto, seguendo il bello si trasformano in parte della creazione (più che essere mimesi della creazione), come sostiene Adriano Prandi.³⁶ Per il Boccaccio sia la poesia sia la pittura sono «imitazione della natura», volendo dire che esse non solo emulano le cose naturali ma imitano la capacità creativa della Natura:

Si symias dicerent eos esse nature, posset forte equiore animo tolerari, cum pro viribus, quicquid ipsa, quicquid eius opera ratione operantur perpetua, poeta celebri conatur describere carmine. Quod si intueri velint isti, videbunt formas, mores, sermones et actus quorumcunque animantium, celi syderumque meatus, ventorum fragores et impetus, flammaram crepitus, sonoros undarum rumores, montium celsitudines et nemorum umbras atque discursus fluminum adeo apte descriptos, ut ea ipsa parvis in licterulis carminum inesse arbitrentur. In hoc ego poetas esse symias confitebor, quod ego honorabilissimum reor opus, in id scilicet arte conari, quod agit natura potentia.³⁷

³⁰ Cfr. A. COOMARASWAMY, *Meister Eckhart's View of Art*, in ID., *The Transformation of Nature in Art*, New York, Dover, 1956. Cfr. anche G. FAGGIN, *Meister Eckhart*, Milano, Bocca, 1946, in particolare il capitolo IV, *L'universo e l'anima*.

³¹ *Summa theologiae*, I, 78, 4 co.

³² *Summa theologiae*, I, 84, 6 ad 2.

³³ Per la concezione dell'arte come lavoro-produzione attraverso la perfetta conoscenza delle regole operative cfr. CASSIODORO, *De artibus et disciplinis*, PL 70 co. 1151; GIOVANNI DI SALISBURY, *Metalogicon*, I, 12; ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologie*, I, 1; UGO DI SAN VITTORE, *Didascalicon*, I, 10. Cfr. anche SAN TOMMASO, *Summa theologiae*, I-II, 57, 4.

³⁴ Sul concetto di arte come idea, ovvero conoscenza e modo di scoprire le cose, cfr. E. PANOFKY, *Idea*, Firenze, La Nuova Italia, 1952; J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1935, 2^a ed. 1956.

³⁵ Già il Mussato formulava questo concetto (*Epistola* IV). Sono fondamentali, per la comprensione della nuova idea di arte e di artista maturata nell'Umanesimo, gli studi di E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954, e S. BATTAGLIA, *Teoria del poeta teologo*, in ID., *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori, 1966.

³⁶ A. PRANDI, *L'attesa dell'arte nuova...*, 352 e ssg.

³⁷ *Genealogie*, XIV, 17. Si cita, qui e in seguito, dall'ed. a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998.

Si tratta di una rivalutazione dell'artista, anche rispetto alla teoria dantesca del canto XI dell'*Inferno*. L'arte è frutto di *ingenium*, è frutto dell'attività creatrice dell'io. Nel brano citato il Boccaccio va oltre la tesi di san Tommaso che la *forma* artistica sia semplice «forma accidentale del comporre» e non «sostanziale» del creare:

Ars autem deficit ab operatione naturae quia natura dat formam substantialem quod ars non potest; sed omnes formae artificiales sunt accidentales.³⁸

L'*ingenium* del Boccaccio non è genialità sottratta allo *studium* e al *magisterium*, né pura esplosione di sensi o ancora isolamento dell'autore nella propria individualità. È piuttosto conoscenza, percezione dell'idea del bello riposta nella natura e negli esseri e sublimata nell'animo.

Nel *De casibus virorum illustrium* e nel *De mulieribus claris* l'esperienza estetica si estende alla ricerca di modelli tanto belli quanto brutti, che esprimono cioè direttamente o una misura ideale di bellezza o, al contrario, una bruttezza materiale ma strumentale allo scrittore per far riverberare la bellezza dello spirito e della mente. Il Boccaccio del *De casibus* sente la bruttezza dei suoi eroi sventurati come necessaria e, quindi, appropriata (*apta*) allo scopo del trattato.

Una componente estetica ricorrente nelle opere biografiche boccacciane è la *claritas*, espressione di onestà e di purezza interiore, di virtù e/o di sapienza. Nel *De casibus* domina la nozione del bello politico (il brutto politico è la tirannide), e la *claritas* riguarda ora l'impegno umano-civile e l'amore per la patria (Attilio Regolo), ora il sacrificio eroico-patriottico (Muzio Scevola), ora la *integritas* e la *magnitudo* (Cicerone e Pompeo Magno), ora l'amore per la verità e il sapere (Callistene). Nel *De mulieribus* è stretto il legame del *formosum* col *pulchrum*, col *decorum* e con l'*honestum*, e ancora con la *integritas* e la *claritas* (luce del volto e dell'animo). La bellezza delle «clarae mulieres» si arricchisce di sfumature diverse; non è mai ripetitiva e monotona. Essa può essere raggiunta attraverso imprese eroiche o nella difesa della purezza o ancora nello sviluppo delle qualità spirituali. Il problema del bello propone rapporti tra estetica e morale, tra *pulchrum* e *bonum*.³⁹

1. 3. Alle riflessioni sulla poesia, sul mito e sul rapporto della poesia con la pittura, al culto della bellezza del paesaggio naturale e primitivo, alla scelta di una scrittura che ripropone il legame tra l'etica e la bellezza (frequenti i ritratti interiori dei personaggi storici) il Boccaccio latino aggiunge la sensibilità per la ricerca archeologica e per i monumenti e le rovine dell'antichità, una passione ampiamente presente in Petrarca. Basterà ricordare le *Familiars*, in particolare VI, 2, 13 (1341), o l'*Africa*, VIII, 862 e ssg., oppure le *Epystole*, 2, 5.

Particolarmente belle e significative, vibranti di emozioni e di curiosità, sono per esempio le pagine delle *Genealogie* che raccontano un evento contemporaneo straordinario: la scoperta del corpo di un antico gigante in una grotta di Trapani.⁴⁰ Ma ancora più forte è il gusto archeologico che irrompe nella descrizione dei ruderi del tempio di Giunone nell'isola di Samo. La bella descrizione completa il quadro della presenza delle arti nelle opere letterarie del Boccaccio. Già in quelle giovanili non aveva rinunciato alla suggestione dell'ecfrasi, ovvero alla descrizione di un'opera d'arte figurativa in un'opera letteraria.

La descrizione del maestoso edificio in rovina (*vetustissimum templum, monstruosum edificium*) è fatta con perizia tecnica e con un lessico appropriato, con grande ammirazione dell'architettura classica:

Ibi dum partim in celum usque delata vetustissimi templi semesa fastigia cernerem et partim disiectas in frusta columnas mirabiles, evulsas e sedibus bases, dirutas testudines, equatas fere solo parietum longissimas alas, humo infixos tholos, et omnem ingentis, imo monstruosi edificii solutam compaginem atque ruinarum demersam cumulis, vepribus atque silvestribus arboribus, sua sponte nascentibus, muscoque occupatis turpi,

³⁸ *Summa theologiae*, III, 66, 4. Sul pensiero tomistico cfr. U. ECO, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, Bompiani, 1982.

³⁹ Nel *De mulieribus* il Certaldese muove alla spiritualizzazione del *formosum*, tale da produrre emozioni profonde e slanci interiori dinanzi alla bellezza risplendente e rivelatrice.

⁴⁰ *Genealogie*, IV, LXVIII, 5-11.

mirabundus intuerer, mecumque perquirerem cuius ob obsequium tam grandis potuerit evo suo moles extolli, sumptusque veterum magnificos laudarem, venit in mentem [...].⁴¹

È una straordinaria *visio artistica* che si chiude con un'acuta riflessione estetica e religiosa sul tempo distruttore dell'arte, sulle fatiche e sull'*ingenium* degli architetti, per arrivare al confronto tra i pagani e i cristiani coevi e per infierire contro l'Europa del tempo, restia a liberare la città di Gerusalemme dai Saraceni, a purificare cioè i luoghi sacri insozzati dai barbari infedeli.

Questa pagina delle *Genealogie* è il documento più appassionato dell'interesse del Boccaccio per le arti visive, è vera testimonianza del sentimento umanistico per le 'eloquenti' rovine del mondo antico: non semplici reperti, ma *imagines eloquentes*, icone dotate di sovrasensi che possono condurre alla salvezza spirituale, all'edificazione «non in terris periturum templum, sed in celis civitatem eternam».

⁴¹ *Genealogie*, IX (Proemio).