

MARCELLO SABBATINO

Il tempio dell'amore cortese nel 'Teseida' del Boccaccio

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&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARCELLO SABBATINO

Il tempio dell'amore cortese nel 'Teseida' del Boccaccio

Nel libro XI del 'Teseida', Boccaccio passa in rassegna «tutti i casi» del valoroso e vittorioso Arcita istoriati nel «grande, bello et elevato» tempio, edificato da Palemone per eternare la memoria dell'amico e celebrare l'eroe dell'amore cortese. Sulle orme di Dante (*Purg.*, X, 95), il Certaldese narra il «visibile parlare» delle pitture, dal trionfo di Teseo dopo la vittoria contro le Amazzoni (I e II) al rogo di Arcita (XI). Il programma iconografico del tempio, elaborato dal poeta-disegnatore, nel ripercorrere le vicende del 'Teseida', offre alla dedicataria Fiammetta e ai lettori il poema dipinto e il racconto figurale dell'amore cortese.

Alla morte di Arcita, dopo i giochi funebri in suo onore e il commiato del popolo ateniese, Palemone fa erigere «subitamente» nel luogo del rogo «un tempio grande, bello et elevato» (*Teseida*, XI, 69, 4)¹ per rendergli maggiore gloria e lo consacra a Giunone, la «santa» (XI, 69, 5).² Dispone che il «cener» fosse guardato «in eterna memoria» del «valore» e della «victoria» di Arcita (XI, 69, 6-8). La coppia sostantivale valore e victoria, ripresa non a caso dalla terza scena istoriata di *Purg.*, X, 73-76 («Quiv'era storiata l'alta gloria / del roman principato, il cui valore / mosse Gregorio a la sua gran vittoria; // i' dico di Traiano imperadore»),³ dove valore è riferito a Traiano e vittoria a Gregorio, introduce i lettori del *Teseida* al «visibile parlare» (*Purg.*, X, 95) del Boccaccio.

Nel tempio le imprese istoriate di Arcita, volute da Palemone «per proprio dilecto» (XI, 70, 3) e frutto del «lavorio perfecto» di un artista che «optimamente il seppe fare» (XI, 70, 5-6), si offriranno allo sguardo dei Greci, i quali, «rimirando spesso», avranno «pietà» d'Arcita «con giusto cuor» (XI, 70, 7-8). Per secoli quelle pitture parleranno della sua virtù, capace di spingerlo oltre i vincoli di sangue, fino ad accedere all'Elisio, da dove gli antenati erano stati banditi. Con le sue imprese, il giovane innamorato riscatta un'empia stirpe.

Ma la celebrazione quasi divina – e anch'essa merita una spiegazione – riservata da Palemone al compagno è finalizzata ad esaltare esclusivamente le gesta di Arcita o è indirizzata verso altri propositi? Passiamo in rassegna le imprese istoriate, seguendo il racconto ecfrastico.

Si vede nella pittura, che è «nel primo canto» (XI, 71, 1) del tempio, il vincitore Teseo ritornare dalla Scizia, dopo aver combattuto contro le Amazzoni,⁴ e al suo arrivo in Atene le donne achee piangono gli uomini scomparsi.⁵ Il senso visivo introduce la scena, ma subito, sulle tracce del «visibile parlare» di Dante applicato alla scultura, Boccaccio ricorre al senso dell'udito di chi mira la pittura. Il «sovrano et buon» artista (XI, 71, 6) ha creato una rappresentazione pittorica del pianto talmente vera che le donne achee sembrano vive, ciascuna è persino riconoscibile da chi prima l'avesse vista, e nell'osservarle con l'occhio sembra di sentire il dolore individuale e corale: «et delle

¹ Si cita da G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, critical edition by E. Agostinelli and W. Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.

² Nella glossa di *Teseida*, 3.1, Boccaccio evidenzia la fedeltà di Giunone e gli adulteri di Giove: «Junone fu moglie di Giove, et ebbe sommamente in odio i Thebani; et questo era per gli adulterii da Giove, suo marito, commessi con le donne Thebane, sì come con Semelè, di cui ebbe Bacco, et con Almene, di cui ebbe Hercule».

³ Si cita da DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, testo critico stabilito da G. Petrocchi per l'edizione nazionale della Società Dantesca Italiana, 4 voll., Milano, Mondadori, 1966-1967 (poi Torino, Einaudi, 1975).

⁴ Cfr. *Teseida*, II, 1-9.

⁵ Cfr. *ivi*, II, 25-36.

donne achive il tristo pianto / et le lor voci et lor greve dolore / quasi sentia chi le mirava alquanto» (XI, 71, 3-5).

Nella seconda pittura (XI, 72) si vedono dipinti i fiumi Ismeno e Asopo, macchiati di sangue, e le rive piene di cadaveri per le feroci guerre fratricide tra Etiocle e Pollinice, che condussero Tebe nella morsa di Creonte,⁶ «uomo nobilissimo e potente [...] fattosi re».⁷ Dai particolari, poi, lo sguardo si estende all'intera città di Tebe e al paesaggio dei monti che la circondano.

Al centro della terza pittura sono raffigurati Teseo e i suoi «gran duci armati» nella battaglia contro il crudele Creonte, il mescolarsi dei corpi, il valore o la viltà dei combattenti, la vittoria di Teseo che infine signoreggia nel «campo [...] vinto» (XI, 73, 7),⁸ da qui poi il raggio del vedere si estende ai monti, sui quali fuggono le addolorate madri tebane con i figlioli.⁹ Ancora una volta Boccaccio ricorre alle visibili voci del dolore: «pareanvisi le voci ancor sentire / de' lor dolenti et dispietati duoli» (XI, 74, 3-4). Sulle «alte torri» della città (XI, 74, 6), invece, si vedono dipinte le donne greche che, dopo aver onorato i corpi dei loro mariti con il rogo, a gruppi danno fuoco all'empia Tebe.¹⁰

Nella quarta scena, l'ispezione del campo di battaglia da parte dei Greci con il ritrovamento, tra i Tebani feriti, di Arcita «tutto sanguinoso» e di Palemone, i quali, «perché parevan nobili baroni» (XI, 75, 8), sono imprigionati e condotti a Teseo.¹¹ Nel ciclo istoriato di «tutti i casi» di Arcita, preannunciati dalla rubrica che introduce le ottave 69-90, la figura del protagonista appare solo a partire dalla quarta pittura. Le prime tre, attenendosi alla linea narrativa dei libri I e II del poema di Boccaccio, ricostruiscono l'intreccio dei fili da cui nasce la sua esemplare ed eroica vicenda.

Seguono le pitture del trionfale ritorno di Teseo ad Atene, con i due prigionieri davanti al carro, ciascuno «tristo et doloroso» (XI, 76, 1) e «in acto pensoso» (XI, 76, 3),¹² della prigionia di Arcita e Palemone¹³ e «a'llato» dell'«amatoroso / giardino» (XI, 76, 5-6),¹⁴ che appare «tutto vestito pel tempo novello / di nuove frondi, gratioso et bello» (XI, 76, 7-8).¹⁵ Nella dolcezza del *temps novel* gli «amadori» (XI, 77, 6) scorgono dall'alto della loro finestra «la lieta et bella giovinetta» (XI, 77, 1) che, cantando soavemente, coglie «frondi [...] et bellissimi fiori» e intreccia una «leggiadra ghirlandetta» (XI, 77, 4-5). In questi versi l'ecfrasi del Boccaccio è un intarsio lessicale della Matelda dantesca¹⁶ e dell'autoritratto di Fiammetta nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*.¹⁷ L'innamoramento per

⁶ Cfr. *ivi*, II, 10-17.

⁷ Nell'ampia glossa a II, 10, Boccaccio tocca «la guerra stata tra Ethiocle et Pollinice, et quello che di quella adivenne».

⁸ Cfr. *ivi*, II, 54-70.

⁹ Cfr. *ivi*, II, 71.

¹⁰ Cfr. *ivi*, II, 74-83.

¹¹ Cfr. *ivi*, II, 85-89.

¹² Cfr. *ivi*, II, 90-96.

¹³ Cfr. *ivi*, II, 97-99.

¹⁴ Cfr. *ivi*, III, 11, 2-3.

¹⁵ Cfr. *ivi*, III, 3-11. «Tempo novello» è nelle *Rime* di Dante, canz. *Io son venuto al punto della rota*, v. 67. Si cita da DANTE ALIGHIERI, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, vol. I, *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, C. GIUNTA, G. GORNI, M. TAVONI (a cura di), Milano, Arnoldo Mondadori, 2011, 460.

¹⁶ Cfr. *Purg.*, XXVIII, 40-41: «una donna soletta che si gia / e cantando e scegliendo fior da fiore»; v. 148: «da bella donna».

¹⁷ Cfr. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta*, cap. 1 («e in quello diversi fiori avendo còliti, de' quali tutto il luogo era dipinto, con le candide mani, in uno lembo de' miei vestimenti raccolti, fiore da fiore sceglieva, e degli scelti leggiadra ghirlandetta facendo, ne ornava la testa mia»). Si cita dall'edizione a cura di C. Delcorno, in *Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. V, t. 2, Milano, Arnoldo Mondadori, 1994, 27. Da Dante e Boccaccio attingono Pulci (*Morgante*, XIV, 85, 6-8) e Poliziano (*Stanze per la giostra*, I, 47).

la giovinetta è come un fulmine¹⁸ e l'ardore dell'amore in Arcita e Palemone può essere colto da chi guarda la pittura, al punto da commentare che ciascuno di loro certamente ama. Oramai l'ecfrasi del Boccaccio tende sempre più ad allargare la descrizione dell'immagine dipinta alla reazione del pubblico, i pellegrini nel tempio di Arcita.

Inoltre sono rappresentati, nelle scene seguenti, gli effetti dell'amore nei due giovani, dai «grevi sospiri», ai «rotti sonni», dall'«amorosa vita» ai «martiri» (XI, 78, 1-3), secondo il repertorio già consolidato nella poesia italiana; le sequenze della liberazione di Arcita, ad opera del nobile giovane Perithoo (XI, 78, 4-6),¹⁹ e del suo vagabondare a Corinto, Mecena e Egina (XI, 78, 4-8);²⁰ e ancora i numerosi passaggi della vita di Arcita: il ritorno ad Atene,²¹ l'uscita dal tempio di Apollo,²² il servire Teseo con il nome Penteo, l'andare nel boschetto (XI, 79) dilettrandosi lungo «il chiaro rivo» mentre il venticello accarezza le frondi e gli uccellini cantano (XI, 80, 1-3),²³ il professare l'amore con le parole, ascoltate però da Panfilo nascosto «infra le frasche» (XI, 80, 6) e riferite poi a Palemone in prigione.²⁴

Da questo punto l'ecfrasi tende ad elencare le azioni rappresentate, puntando in particolare sui moti d'animo di Arcita, del suo amico contendente Palemone e degli altri personaggi che di volta in volta entrano in scena. Al Boccaccio del *Teseida* interessa un'arte capace di svelare nell'azione dell'uomo le ragioni e il coinvolgimento del cuore: si pensi alla «malitia» di Panfilo nel fare uscire di prigione Palemone (XI, 81, 1),²⁵ alla «detitia» di Palemone quando si infila nel boschetto (XI, 81, 3),²⁶ al «furore acceso» dei due contendenti (XI, 82, 5) mentre ciascuno combatte «con aspra battaglia» e «si travaglia» di vincere (XI, 82, 7-8).²⁷

Quando, nel bel mezzo di una battuta di caccia, giungono dinanzi ai duellanti prima Emilia²⁸ e poi Teseo, il quale converte «con parole» (XI, 83, 5-6) la battaglia in giogo cavalleresco,²⁹ abbiamo la svolta nel poema e la svolta nella pittura. Lo scenario è nuovo e si possono ammirare «le feste» dei due Tebani riconciliati (XI, 84, 1),³⁰ i carri dei nobili «duci» greci mentre vengono ad Atene «con sommissimo honore» (XI, 84, 4)³¹ in occasione dell'imminente torneo tra Arcita e Palemone affinché Emilia appartenesse soltanto a uno dei due («sola ristesse dell'uno amadore» (XI, 84, 6), il disporsi dei principi greci e delle rispettive insegne in due parti (XI, 84, 7-8),³² le preghiere agli dei nei templi di Marte e Venere «d'incensi fumanti» (XI, 85, 1),³³ - altra tessera proveniente dal canto del «visibile parlare» («fummo de li 'ncensi», *Purg.*, X, 61) e utilizzata da Boccaccio, sulle orme di Dante, con l'obiettivo di porre il senso dell'olfatto, come prima l'udito, in competizione con la vista -, l'elevazione alla cavalleria dei due Tebani da parte di Teseo (*Teseida*, XI, 85, 2)³⁴ e ancora

¹⁸ Cfr. *Teseida*, III, 11-42.

¹⁹ Cfr. *ivi*, III, 47-85.

²⁰ Cfr. *ivi*, IV, 1-30.

²¹ Cfr. *ivi*, IV, 31-41.

²² Cfr. *ivi*, IV, 42-48.

²³ Cfr. *ivi*, IV, 49-78.

²⁴ Cfr. *ivi*, V, 1-23.

²⁵ Cfr. *ivi*, V, 24-26.

²⁶ Cfr. *ivi*, V, 37-63.

²⁷ Cfr. *ivi*, V, 64-76.

²⁸ Cfr. *ivi*, V, 77-81.

²⁹ Cfr. *ivi*, V, 81-102.

³⁰ Cfr. *ivi*, VI, 6-12.

³¹ Cfr. *ivi*, VI, 13-60.

³² Cfr. *ivi*, VII, 1-21.

³³ Cfr. *ivi*, VII, 22-69.

³⁴ Cfr. *ivi*, VII, 103-107.

l'ingresso e il disporsi nel «theatro» naturale (XI, 85, 3),³⁵ il torneo dei cavalieri (XI, 85, 6-7).³⁶ Tutto ciò che avvenne in quel giorno «v'era di lavoro adorno» (XI, 85, 8) nella pittura. Infine la rappresentazione della «gran festa» (XI, 86, 1) per le nozze di Arcita con «Emilia bella» (XI, 86, 5),³⁷ alla presenza di Teseo, tra i sacrifici e le invocazioni a Imeneo, il «dio delle noze», come segnala la glossa.

Il racconto efrastico ha una svolta, a metà del v. 5 dell'ottava 86, dalla gioia per la festa nuziale al «duol dolente» (v. 6) di ogni Greco per la «partita della trista vita, / che fé il valoroso et buono Arcita» (vv. 7-8).³⁸ In questa pittura di Arcita morente, gli attributi 'valoroso' e 'buono' segnalano la dimensione prode e cortese dell'eroe anche negli ultimi istanti della sua vita, il suo essere intrepido e innamorato, coraggioso e generoso come un cavaliere arturiano. Non a caso sulla figura di Tristano morente, che si trova senza significative alterazioni nel *Roman de Tristan en prose* e nelle versioni francesi e italiane, Boccaccio delinea la figura di Arcita morente e, nonostante la diversità della vicenda, con l'utilizzo di alcuni elementi - il re Teseo accanto al morente (X, 16-35), i baci e l'abbraccio dell'amata Emilia (X, 83-85), il dolore e il pianto di donne e signori presenti (X, 86), il congedo dagli amici e dal mondo (X, 108-110) - rende la scena del *Teseida* «sorella dell'episodio conclusivo del *Roman de Tristan*».³⁹

Nell'ultima pittura, quello dell'ufficio funebre descritto nell'ottava 87, la scena è affollata di personaggi: si vede dipinto il feretro portato dai re, i baroni sono da un lato e dall'altro del percorso e intorno il popolo.⁴⁰ In questa rappresentazione corale del dolore l'occhio percepisce ancora una volta il gemito degli «alti pianti» di re e baroni (XI, 87, 2) e la voce del «lamento» del popolo e dei colleghi (XI, 87, 5). In aggiunta Boccaccio chiama in causa persino l'udito degli dèi, che dal cielo sembrano ascoltare le espressioni del dolore.⁴¹

L'arte è indubbiamente mossa da un intento encomiastico, per cui il pittore tralascia volutamente ciò che non è degno di essere ricordato, la sequenza della «caduta sventurata» (XI, 88.4) di Arcita dal cavallo che si impenna per lo spavento procurato dall'improvvisa apparizione di Erinni, la furia infernale mandata da Venere in soccorso del suo devoto Palemone:

Sola la sua caduta da cavallo

³⁵ Cfr. ivi, VII, 108-121.

³⁶ Al torneo è dedicato l'intero l. VIII.

³⁷ Cfr. Ivi, IX, 81-83.

³⁸ Cfr. ivi, X, 111-113; XI, 7-12.

³⁹ D. BRANCA, *La morte di Tristano e la morte di Arcita*, «Studi sul Boccaccio», IV, 1967, 255-264: 257. Con le tessere, che dal *Teseida* rimandano al racconto-fonte del *Roman de Tristan*, Boccaccio colloca l'eroe tebano Arcita, innamorato giunto al traguardo della morte, «nella luminosa schiera dei campioni cavallereschi esemplari per cortesia, per prodezza, per amore» e porta «il decisivo contributo della sua personalissima arte di narratore» (p. 261) alla ricca e variegata tradizione dell'intreccio fatale di amore e morte, che ha il capolinea nel racconto della dolorosa fine dell'eroe di Cornovaglia. Un intreccio che Boccaccio riutilizza poi variamente nel *Decameron*.

⁴⁰ Cfr. *Teseida*, XI, 13-46.

⁴¹ Il pianto della corte e della città è anche nel *Tristan et Yseut* di Béroul. L'inganno del fior di farina, ordito dai baroni di re Marco, riprova la relazione adultera tra la regina Isotta e Tristano, il quale è costretto a scappare. Il popolo e i grandi personaggi, favorevoli ai due amanti, esattamente come l'autore e il suo pubblico, compiangono la loro triste sorte nei vv. 827-836: «Li criz live par la cité / Q'endui sont ensemble trové / Tristan et la roïne Iseut / Et que li rois destruire eus veut. / Pleurent li grant et li petit, / Sovent l'un d'eus a l'autre dit: / «A! las, tant avon a plorer! / Ah! Tristran, tant par es ber! / Quel damage qu'en traïson / Vos ont fait prendre cil gloton!» (Béroul, *Tristan et Yseut*, texte établi, traduit, présenté et annoté par D. Poirion, in *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, édition publiés sous la direction de C. Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, 1995, 25).

gli uscì di mente né vi fu segnata:
 credo che ' fati vroller senza fallo,
 acciò che mai non fosse ricordata;
 ma non poté la gente amenticallo,
 sì nel cor era di ciascuno entrata
 con greve doglia, sì era in amore
 di ciascheduno il giovane amadore.
 (*Teseida*, XI, 88)

A integrare i dipinti saranno le immagini conservate nel cuore degli ateniesi presenti al torneo e dei lettori che, ad apertura del l. IX, 1-9, hanno assistito al precipitare degli eventi a causa della sfida di Venere contro Marte, come Boccaccio spiega nell'autocommento:

L'autore, in questa parte, da quello che advenne prese cagione alla sua fictione, cioè alla compositione facta tra Marte et Venere, de' quali ciascuno volle servire colui il quale pregato l'avea; perciò che [...] Marte in forma di Theseo sollecitò Arcita alla victoria et spaventò quegli di Palemone, per la qual cosa Arcita vinse; hora, ad volere mostrare che Venere abbia operato ad fare che Palemone avesse Emilia, introduce lei ad essere cagione della morte del victorioso Arcita, acciò che, morto lui, Emilia rimanga a Palemone; et [...] il cavallo d'Arcita adombrò et ersesi et ricaddeglì in su il pecto. Certissima cosa è le bestie adombrare per alcuna spaventevole cosa la quale loro pare vedere; ma quello che egli si veggano, overo vedere si credono, niuno il sa. Finge adunque l'autore essere stata Erinis, l'una delle infernali furie, quella che spaventò il cavallo, et disegna forte spaventevole ad vedere, acciò che più renda scusata l'animosità del cavallo; et dice lei essere stata infernale furia, per lo doloroso effecto che seguì dello adombrare del cavallo, che fu la morte d'Arcita. Et [...] dice costei mandata da Venere similmente, perciò che per lo adombramento del cavallo seguì poi quello di che Palemone aveva pregata Venere, cioè che Emilia fosse sua, come ella fu.
 (XI, 5.1)

Nei petti doloranti degli ateniesi e dei lettori, il ricordo intramontabile di Arcita caduto sotto il cavallo e tutto sanguinante, col petto squarciato dal violento impatto dell'arcione, al punto che tutto «una fedita / tutto pareva il corpo» (IX, 8, 3-4), completerà le pitture.

Il racconto ecfrastico dimostra innanzitutto che le imprese istoriate sulle pareti del tempio dedicato a Giunone illustrano la sintesi pittorica dell'intera vicenda, dalle vittorie di Teseo contro le Amazzoni e contro Creonte alla vittoria di Arcita. In tal modo il poeta-disegnatore offre alla dedicataria Fiammetta e ai lettori un secondo dono, quello del poema dipinto all'interno del testo.⁴² Inoltre l'aspetto maggiormente rilevante è il protagonismo che dall'ottava 75, dopo ben quattro strofe dall'inizio dell'ecfrasi, assume Arcita, l'antico eroe tebano vissuto per amore e per prodezza come un cavaliere medievale, incarnando la costellazione dei valori cortesi, nucleo fondativo di una nuova religione affrescata nel tempio, con sacerdoti e riti:

⁴² Resta da indagare il rapporto tra le imprese istoriate nel tempio e il piano delle illustrazioni nella seconda redazione autografa del codice laurenziano e nella supposta terza redazione giunta a noi nella copia quattrocentesca del codice oratoriano. Cfr. F. MALAGNINI, *Sul programma illustrativo del 'Teseida'*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIV, 2007, n. 608, 523-576; EAD., *Una reinterpretazione figurativa del Teseida: i disegni del codice napoletano (Biblioteca Statale Oratoriana dei Girolamini, C.F.2.8. [antica segnatura Pil. X.36])*, «Studi sul Boccaccio», XL, 2012, 187-272; M. MAZZETTI, *Boccaccio e l'invenzione del libro illustrabile: dal 'Teseida' al 'Decameron'*, «Per Leggere», 21, 2011, 135-161; EAD., *Boccaccio disegnatore. Per un'idea di 'arte mobile'*, «Letteratura & Arte», X, 2012, 9-37; W. E. COLEMAN, *The Oratoriana 'Teseida': Witness of a Lost 'Beta' Autograph*, «Studi sul Boccaccio», XL, 2012, 105-185; M. CICCUTO, *Mitografie astrali per la scrittura 'nuova' del Boccaccio: dai trattati di Andalò del Negro al progetto illustrativo del 'Teseida'*, «Humanistica», VII, 2012, n. 1-2, 99-107.

Era 'n tal guisa tututto dipinto
 il nobil tempio, dentro al quale el pose
 di sacerdoti numero distinto,
 li quai le trierterie dolorose,
 il dì che Arcita fu da' fati extinto,
 dovesser celebrar maravigliose;
 et riccamente il tempio fé dotare
 et d'ornamenti nobilì adornare.

E 'n mezzo d'esso fece prestamente
 una colonna di marmo pulita
 drizzar, sopra la qual d'oro lucente
 una urna fu discretamente sita,
 dentro la qual la cenere tepente
 fece servar del suo amico Arcita;
 et adornolla di sequenti versi,
 in guisa tal che ben legger potersi:

L'epithaphio d'Arcita

– Io servo dentro ad me le reverende
 del buono Arcita ceneri, per cui
 debito sacrificio qui si rende;
 et chiunque ama, per exemplo lui
 pigli, s'amor di soverchio l'accende;
 perciò che dicer può: «Qual sè, io fui;
 et per Emilia usando il mio valore
 mori': dunque ti guarda da amore». –
 (*Teseida*, XI, 89-91)

Donano solennità al «nobil tempio» (XI, 89, 2) le rappresentazioni pittoriche encomiastiche, il vaso d'oro contenente le ceneri dell'eroe e collocato al centro del luogo di culto su una colonna marmorea, i versi del memorabile epitaffio, un'intera ottava (XI, 91) che adorna l'urna, i sacerdoti in «numero distinto» per le celebrazioni nell'anniversario della scomparsa di Arcita, il calendario liturgico. Ogni cosa concorre ad elevare il luogo commemorativo in tempio sacro. In particolare, Boccaccio assegna alla pittura un ruolo determinante nella consacrazione religiosa del luogo e del tempio, come viene certificato in altri due casi, il tempio di Marte nel quale Arcita andò per pregare e quello di Venere nel quale si recò Palemone.

Nel freddo e nella nebbia della Tracia, in selve ombrose e sterili, piene di alberi infruttuosi, senza pastori e greggi, abitate da uomini dominati dall'appetito irascibile non mitigato dalla ragione, sorge il tempio di Marte, disegnato da Boccaccio nella lunghissima glossa VII, 30.1. Risplende tutto d'acciaio, ha le colonne di ferro e le porte di diamante per tenere fuori la ragione, la persuasione al bene e i propositi di cambiamento. Molti abitano nella casa di Marte: gli Impeti dementi, il cieco Peccare, «ogni Omei, cioè ogni maniera di guai», l'Ira, la Paura, «i tradimenti co' ferri occulti et le 'Nsidie, cioè gli aguati», la Discordia, «ogni Differenza, cioè ogni maniera di quistione et di riotta», le Minacce, la «crudele Intenza, cioè garimento», il Furore, la Morte armata e lo Stupore per le «gran cose advenute da piccoli principii». Ornano l'interno gli altari che grondano senza fine il sangue versato nei conflitti armati: «ogni altare v'è copioso di sangue, non di bestie come agli altri iddii quando si facea loro sacrificio s'uccidevano, ma di sangue humano sparto nelle battaglie». L'elenco degli ornamenti terribili potrebbe continuare, ma Boccaccio, che nel poema si rivolge al pubblico femminile dei romanzi, sceglie al momento il silenzio: «ad me basta, scrivendo questo ad instantia di

donne, averne detto quello che qui appare». Lascia, invece, il compito di ampliare la materia a quanti «con più dilecto partitamente [...] vorranno ancora riguardare et scrivere». E in seguito porterà a compimento la trattazione della materia nel l. IX, par. III, delle *Genealogie deorum gentilium*, dove descrive dettagliatamente la regione, la casa e i ministri di Marte.⁴³

Alle pitture, che sono nel tempio di Marte, nelle volte e lungo le pareti, dedica due ottave. L'ecfrasi non passa in rassegna le singole storie dipinte, ma punta a redigere il soggetto del male che quelle storie unisce, dalle prede alle genti in catene, dai porti di ferro alle fortezze spezzate, dalle navi di guerra ai vuoti carri. Ma Boccaccio coglie soprattutto i corpi e i volti deformati dalle gravi ferite, il levarsi dei pianti miseri e infelici, il sangue umano che si mescola con la terra. E in tutte le scene domina la figura di Marte, «cioè l'ardore dell'ira» come viene glossato, che si mostra fiero di avere esercitato la sua divinità:

Et era il tempio tutto istoriato
da sottil mano et di sopra et dintorno;
et ciò che pria vi vide disegnato
eran le prede, di nocte et di giorno
tolte alle terre; et qualunque sforzato
fu, era quivj in habito musorno;
vedeanvisi le gentj incatenate,
porti di ferro et fortezze spezzate.

Videvi ancor le navi bellatrici,
i vòti carri et li volti guastati,
et i miseri pianti et infelici,
et ogni forza con gli aspecti elati;
ogni fedita ancor si vedea lici,
e ' sanguì con le terre mescolati;
e in ogni luogo con aspecto fiero
si vedea Marte torbido et altiero.
(*Teseida*, VII, 36-37)

Il tempio di Venere, la dea dell'appetito concupiscibile e dell'amore, è antitetico a quello di Marte, il dio dell'appetito irascibile e della guerra. Infatti la casa di Venere, disegnata nella glossa VII, 50.1,⁴⁴ si trova sul monte Citerone, nei pressi di Tebe, in una regione «molto temperata di caldo et di freddo», in un paesaggio ricco di fiori, pini e mirto, chiamato dai poeti «albero di Venere, perciò che il suo odore è incitativo molto», con conigli, cervi, passere e colombe, in uno scenario allietato da donne discinte e scalze che danzano e da canti e suoni, pieno di zone ombrose e di fonti. Tutto concorre a provocare l'atto venereo «secondo le forze naturali». Nella casa di Venere abitano, in forma di persone, gli elementi che provocano gli innamorati: Vaghezza, Bellezza, Giovinezza, Leggiadria, Gentilezza, Piacevolezza, Voluttà, Ozio, Memoria, Adornezza, Affabilità, Cortesia, Arti magiche, Ardire, Lusinghe, Promesse e Arte, Pazienza, Madonna Pace. Il tempio è costruito tutto con rame e ottone, due specie di uno stesso metallo che, nato dal pianeta di Venere, «salda et congiugne et allega ogni altro metallo». Infine un «tumulto di sospiri», mosso dalla Gelosia degli innamorati, nutre «i fuochi posti sopra gli altari bagnati di lagrime». Tra gli ornamenti Boccaccio indica le ghirlande di fiori, gli archi e le frecce con cui le vergini al seguito di Diana cacciavano prima di cadere nei lacci di Venere, e le pitture che testimoniano le forze e le vittorie di

⁴³ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, cit., VII-VIII, t. 1, 886-900.

⁴⁴ Molti elementi ritornano nel l. III, par. XXII-XXIII, delle *Genealogie deorum gentilium*, ivi, 336-358.

Venere. Tra le molte storie dipinte Boccaccio seleziona solo quelle di Semiramide e Nino, Piramo e Tisbe, Ercole e Iole, Biblis e Cauno, elencandole nello spazio di una sola ottava:

Videvi ystorie per tutto dipinte,
 intra lle quai, con più alto lavoro,
 della sposa di Nin vide distinte
 l'opere tutte; et vide appiè del moro
 Priamo et Thysbe, et già le gelse tinte;
 et il grande Hercul vide tra costoro
 in grembo ad Yole, et Biblis dolorosa
 andar pregando Chauno pietosa.
 (*Teseida*, VII, 62)

Nella glossa VII, 50.1, lo scrittore narra con ricchezza di particolari le quattro storie e fornisce alla dedicataria del poema e al pubblico della corte il programma letterario su cui si fondano le singole pitture, tutte convergenti nel celebrare solennemente Venere e nel dare sacralità alla dimora della dea. Le pitture mitologiche mettono in mostra le «così gran forze» della dea, che travolgono ogni resistenza, e l'inarrestabile divampare del «venereo fuoco», che accende senza avvertimento, come provano autorevolmente le pitture delle storie esemplari di Semiramide e Nino, Piramo e Tisbe, Ercole e Iole, presenti in Dante,⁴⁵ e di Biblis e Cauno, ripresa poi nelle *Genealogie deorum gentilium*.⁴⁶

A differenza delle case di Marte e Venere, nel tempio di Giunone, dove si venerano le ceneri di Arcita, l'arte celebra le gesta di un uomo. Tali celebrazioni, frequenti in epoca classica, come avvenne per i grandi eroi e gli imperatori, non sono affatto consuete nel Medioevo. Auerbach osserva: «l'arte medievale è quasi esclusivamente cristiana. I monumenti importanti dell'architettura sono in genere le chiese, e i soggetti della scultura, delle arti decorative e della pittura sono tratti quasi senza eccezione dalla Bibbia o dalla vita dei santi».⁴⁷ Tuttavia eccezioni erano già presenti nella letteratura francese, come nel *Tristan et Yseut* del chierico inglese Thomas, versione cortese della vicenda,⁴⁸ nella quale si rivela l'influenza del *Roman de Brut* di Wace e del *Roman de Troie* di Benoit de Sainte-Maure.⁴⁹

Nel *Roman de Brut* di Wace compare «une chapel / que l'un or Tumble Eleine apele» (vv. 11603-11604),⁵⁰ una grotta del Mont-Saint-Michel, di cui l'autore non fornisce una descrizione particolareggiata. Maggiori dettagli troviamo nel *Roman de Troie* di Benoit de Sainte-Maure sulla *Chambre de Labastrie*, una meravigliosa *Chambre de Beautés*,⁵¹ con statue animate da fantastici meccanismi, veri automi in movimento negli angoli e per la stanza, giovanetti che suonano strumenti musicali o danzano, offrono uno specchio o indicano con gesti il galateo cortese, tra uccelli volanti e satiro con palla. Entrambi questi modelli confluiscono nel *Tristan et Yseut* di

⁴⁵ Semiramide e Nino in *Inf.*, V, 59; Piramo e Tisbe in *Purg.*, XXVII, 37-39; *Ercole e Iole* in *Par.*, IX, 102.

⁴⁶ BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*..., I. IV, par. IX, 388-389.

⁴⁷ E. AUERBACH, *Introduzione alla filologia romanza*, Torino, Einaudi, 2001, 128.

⁴⁸ Risale a Joseph Bédier la distinzione tra la versione cortese di Thomas e quella comune di Bérout: *Le Roman de Tristan et Yseut renouvelé par J. Bédier*, Paris, Piazza, 1900; *Le Roman de Tristan par Thomas*, poème du XII siècle, publié par J. Bédier, 2 voll., Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1902-1905. Si veda l'introduzione in J. BÉDIER, *Le roman de Tristan et Yseut*, édition critique par A. Corbellari, Genève, Droz, 2012, pp. VII-LXXXII.

⁴⁹ A. RONCAGLIA, *La statua di Isotta*, «Cultura neolatina», 31, 1971, 41-67.

⁵⁰ Si cita da WACE, *Le Roman de Brut*, par I. Arnold, 2 voll., Paris, Société des Anciens Textes Français, 1938-1940.

⁵¹ *Le Roman de Troie par Benoit de Sainte-Maure*, publié d'après tous les manuscrits connus par L. Constans, t. 2, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1906, vv. 14631-14958.

Thomas. Snodo cruciale della versione della storia narrata dal chierico è la geniale *Salle aux images*, una grotta artificiale, trasformata da Tristano «in una specie di sacrario dove raccogliersi in amorosa meditazione». ⁵² Posta su un'isola accessibile soltanto durante la bassa marea, ⁵³ come il Mont-Saint-Michel nel *Roman de Brut* di Wace, e addobbata in modo sfarzoso, come la *Chambre de Labastrie* nel *Roman de Troie* di Benoit, la *Salle aux images* accoglie la statua di Isotta la Bionda, costruita da Tristano e collocata con l'aiuto del gigante Moldagog al centro della grotta, tra le sculture degli altri personaggi del racconto. ⁵⁴ All'immagine scolpita di Isotta, come a una persona viva, Tristano confida le gioie e i dolori del suo cuore innamorato e sconvolto:

Por iço fist il ceste image
 Que dire li volt son corage,
 Son bon penser et sa fole errur,
 Sa paigne, sa joie d'amor,
 Car ne sot vers cui descoverir
 Ne son voler, ne son desir.
 Tristan d'amor si se contient:
 Sovent s'en vait, sovent revent,
 Sovent li mostre bel semblant,
 E sovent laiz, [...].
 Hice li fait faire l'amor,
 Que met son cor[a]ge en errur. ⁵⁵

Così la grotta si trasforma in un tempio consacrato alla religione dell'amore cortese, secondo il precetto di Frappier: «amour courtois, qu'il faut définir comme une religion de l'amour». ⁵⁶ Inoltre il particolare del profumo emanato dalla statua di Isotta, che è «un elemento tutt'altro che estraneo ai procedimenti correnti della suggestione religiosa, un mezzo atto a suscitare l'estasi mistica», contribuisce in modo determinante alla rappresentazione della *Salle aux images* come «un santuario di meditazione amorosa». ⁵⁷ La novità della funzione dell'episodio in Thomas è significativa: infatti se la *Chambre de Labastrie* funge da mero arricchimento del testo in Benoit, come passaggio ornamentale e isolato della trama, la *Salle aux images* invece diviene momento di aggregazione dell'intero romanzo di Thomas, i cui eventi sono cristallizzati nella memoria e nella pazzia di Tristano.

⁵² RONCAGLIA, *La statua di Isotta*, 42.

⁵³ Nel testo di Thomas è presente, a questo proposito, un'incoerenza topografica. Egli prima situa la sala nel fitto della foresta, poi, ispirato indubbiamente dalla lettura di Wace e della *Tumbe Eleine*, su un'isola.

⁵⁴ La statua di Isotta è la più importante e la più riccamente ornata. Essa è rivestita d'ermellino, gemme e pietre preziose, con la corona d'oro sul capo, lo scettro nella mano destra e nella sinistra l'anello sul quale sono incise le parole rivolte a Tristano nell'atto di scambiare il dono. Emana un profumo squisito «dalle labbra e dai capelli, che un sistema di tubicini interni collega a una scatola d'aromi nascosta dentro il petto» (RONCAGLIA, *La statua di Isotta*, 43).

⁵⁵ Cfr. THOMAS, *Tristano e Isotta*, revisione del testo, traduzione e note a cura di F. Gambino, Modena, Mucchi Editore, 2014, 84: (trad.: «Per ciò aveva fatto fare la statua / per dirle tutto ciò che sentiva, / pensieri buoni e vertigini folli, / la sua pena e la gioia d'amore, / perché non sapeva a chi confidare / aspirazioni e desideri. // Così si comportava per amore: / senza posa andava e veniva, / senza posa ora le faceva buon viso, / ora il muso, [...]. / Così lo faceva agire l'amore, / che sconvolgeva il suo cuore»).

⁵⁶ J. FRAPPIER, *Structure et sens de Tristan: version commune, version courtoise*, in «Cahiers de civilisation médiévale», VI, 1963, n. 23, 260. L'episodio delle statue è eccezionale: «di fatto, nel XII secolo, una statua a tutto tondo, una statua ch'è un ritratto di grandezza naturale, è di per sé stessa una cosa nuova e squisita» (RONCAGLIA, *La statua di Isotta*, 50). La scultura monumentale, assente per tutto l'alto medioevo, rinasce a cavallo tra il XII e XIII secolo, dunque dopo l'opera di Thomas.

⁵⁷ RONCAGLIA, *La statua di Isotta*, 47.

Sebbene il testo di Thomas non sia probabilmente conosciuto in modo diretto dal Boccaccio, l'eco della statua della regina, posta al centro sotto la volta, confluisce nella *Tavola Ritonda*, opera di un compilatore anonimo, il quale rielabora e riorganizza in italiano il *Tristan en prose* dopo la condanna dantesca di Tristano e Isotta nel c. V dell'*Inferno*,⁵⁸ e ben nota al Boccaccio.⁵⁹ L'anonimo toscano tende a riabilitare i due amanti e lo fa rimodellando instancabilmente il testo francese. L'immagine di Isotta ritorna due volte nel volgarizzamento. La prima per volontà della regina d'Irlanda, la quale, alla partenza della figlia Isotta per la Cornovaglia, non solo – come in altre versioni del racconto – prepara i doni da consegnare alla figlia, tra i quali il filtro d'amore, ma fa intagliare per sé la figura della figlia a grandezza naturale in una tavola, collocata poi nella camera da letto.⁶⁰ La seconda volta, l'immagine statuaria di Isotta la Bionda è commissionata da Tristano ad un maestro, lo stesso del precedente bassorilievo in legno, che si premura di elevare a cavaliere per la sua bravura nel rappresentare tutta la bellezza della donna amata. Mosso dall'intenso e struggente desiderio di vedere Isotta, Tristano pone la statua nella sua camera.⁶¹ La tecnica dell'ecfrasi, presente già in Thomas, nella *Tavola Ritonda* stimola l'invenzione di nuovi temi e il riutilizzo in chiave innovativa della materia narrativa antecedente.⁶²

Nel *Teseida* Boccaccio ricorre all'arte per dipingere sulle pareti del tempio di Giunone le gesta di un uomo elevato alla cavalleria da Teseo ed esemplare per cortesia, per amore e per prodezza. In tal modo il monumento conservativo delle ceneri di Arcita e celebrativo del suo valore e delle sue vittorie assurge per i cavalieri pellegrini a luogo sacro, a santuario dell'amore cortese. Rafforzano tale conclusione alcune considerazioni: a) l'intero poema è incentrato sui valori cavalleresco-cortesii;⁶³ b) il precetto di Frappier è ineccepibile: «amour courtois, qu'il faut définir comme une religion de l'amour»; c) la vita di Arcita è sempre al servizio dell'amore, «con pura fedè et con sommo disio» (X, 26, 8), fino alla morte; d) le pareti istoriate, che troviamo anche nei templi di

⁵⁸ Cfr. D. L. HOFFMAN, *Radix Amoris: The 'Tavola Ritonda' and Its Response to Dante's Paolo and Francesca*, in J. T. GRIMBERT (a cura di), *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York-London, Routledge, 2002, 207-222.

⁵⁹ Annota Daniela Delcorno Branca: «È indubbio che il Boccaccio conoscesse la tradizione dei volgarizzamenti toscani di materia arturiana, tradizione radicata e diffusa come rivela la consistenza dei testi pervenuti» (D. DELCORN BRANCA, *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, il Mulino, 1991, 14, nota 14). Cfr. EAD., *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998; *Modi e forme della fruizione della "materia arturiana" nell'Italia dei sec. XIII-XV. Incontro di studi, Milano, 4-5 febbraio 2005*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2006.

⁶⁰ *La Tavola Ritonda o L'istoria di Tristano*, testo di lingua citato dagli accademici della Crusca ed ora per la prima volta pubblicato secondo il codice della Mediceo-Laurenziana, per cura e con illustrazioni di F. L. Polidori, vol. I, Bologna. G. Romagnoli, 1864, 116-117 (par. XXXII: «E la reina Lotta rimanendo, avea tanto intenerito lo core suo veggendo partire sua figlia, ch'ella la si fece disegnare e figurare in una tavola, tanta propria quanta natura la seppe formare: e si la intagliòe uno gentile uomo della petitta Brettagna: e la reina l'assetto in sua camera davanti al suo letto; e continuo, quando andava o stava nella camera, rimirando la figura, n'avea grande piacere e conforto. »).

⁶¹ Ivi, vol. I, 205-206 (par. LIV: Tristano «fece dipignere in figura la bella Isotta la bionda, per la grande volontade ch'egli avea di vederla: e si glielie affiguròe uno maestro della città di Gippi, la quale per altre fiato l'aveva disegnata nella cittade di Londres in Irlanda alla reina Lotta; e fecela tanta propria e tanta bella e a sua sembianza, che veramente quasi ella pareva dessa: e messer Tristano la si teneva in sua camera. [...] il maestro che figurò quella figura, o vero statua, Tristano il fece cavaliere»). Utile l'ed. *La tavola Ritonda*, introduzione e note a cura di E. Trevi, Milano, Rizzoli, 1999.

⁶² Cfr. G. MURGIA, *Rappresentare il desiderio: la statua di Isotta nella Tavola Ritonda*, in «Between», III.5, 2013, 1-22 (<http://www.Between-journal.it/>); EAD., *La 'Tavola Ritonda' tra intrattenimento ed enciclopedismo*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2015.

⁶³ Cfr. G. VELLI, *L'apoteosi di Arcita: ideologia e coscienza storica nel 'Teseida'*, in ID., *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, 1995², 143-177, in particolare la nota 31 alle pp. 161-162.

Marte e Venere, sono una riprova della volontà di Boccaccio di evidenziare il carattere sacrale e religioso dell'amore cortese che ha ispirato le scelte e le azioni di Arcita.

La morte dell'amante per la dama è il gesto più nobile. Nel sacrificio estremo di sé stesso, il cavaliere designa la donna amata come una divinità, per la quale si è pronti a rinunciare persino a ciò che si ha di più caro. Così l'amore, che fatalmente si intreccia con la morte, è elevato a religione e colui che si sacrifica è venerato come martire degno della beatitudine. Le imprese istoriate di Arcita, dunque, raccontano con immagini l'*exemplum* valido per tutti coloro che amano profondamente («et chiunque ama, per exemplo lui / pigli, s'amor di soverchio l'accende», *Teseida*, XI, 91, 4-5). Nel tempio, che raccoglie le sue ceneri, si recano nel tempo i cavalieri pellegrini, i quali nelle pitture possono leggere la bibbia del loro vivere quotidiano al servizio delle dame e trovare ispirazione per la personale impresa amorosa.⁶⁴ Il poema d'armi, oramai, diviene poema d'amore nel rispetto del codice cortese.⁶⁵

⁶⁴ Anche Chrétien sostiene, nelle parole di Fenice all'amato Cligès, di aver fondato un nuovo esempio di comportamento d'amore: «Vostre est mes cuers, vostre est mes cors / ne ja nus par mon essanplaire / n'aprendra vilenie a faire» (*Cligès*, vv. 5234-5236). Si cita da CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Ph. Walter, in ID., *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. Poirion, Paris, Gallimard, 1994, 299.

⁶⁵ Cfr. G. ALFANO, *Le «aspre battaglie amorose». Boccaccio e il poema (da Marte a Venere)*, in G. ABBAMONTE, J. BARRETO - T. D'URSO - A. PERRICCIOLI SAGGESE - F. SENATORE (a cura di), *La battaglia nel Rinascimento meridionale. Moduli narrativi tra parole e immagini*, Roma, Viella, 2011, 29-42.