



UNIVERSITÀ DI PISA
DOTTORATO IN STUDI ITALIANISTICI
2006-2008 – ciclo XXI

«OR TI RIMAN, LETTOR, SOVRA 'L TUO BANCO».
Il ms. Egerton 943 della British Library

PRESIDENTE DEL DOTTORATO
Prof.ssa Maria Cristina Cabani

TUTORE
Prof.ssa Lucia Battaglia Ricci

CANDIDATA
Dott.ssa Anna Pegoretti

COTUTORE
Prof. Marcello Ciccuto

*a Dirce, e agli altri che con lei
immagino felici in cieli di pergamena*

Ringraziamenti

Come ogni ricerca pluriennale, anche questa ha accumulato numerosi debiti, innanzitutto con i direttori e gli *staff* delle biblioteche che ho visitato, a cominciare dalla British Library, per proseguire con la Biblioteca della Società Dantesca Italiana, che mi ha concesso l'uso della sua preziosa microfilmoteca; la Biblioteca Nazionale, la Laurenziana e la Riccardiana a Firenze; la Biblioteca dell'Archiginnasio, la Biblioteca Universitaria, quella dei Padri Domenicani e l'Archivio di Stato a Bologna; la Biblioteca Palatina di Parma, la Capitolare a Padova, la Österreichische Nationalbibliothek a Vienna, la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco; a Cambridge (UK), la University Library e la Trinity College Library; a Londra, la biblioteca e l'archivio fotografico del Warburg Institute. Un prezioso aiuto è giunto dal Centro Pio Rajna, mentre al Department of Italian dell'Università di Cambridge, al suo direttore Adam Ledgeway e a Zig Barański devo il periodo di ricerca lì trascorso come Visiting Student. Mai abbastanza riconoscente sarò verso i collaboratori della Biblioteca di Italianistica bolognese, la cui allegria ha reso meno pesanti lunghe giornate di studio.

Ancora più rilevante è l'apporto e l'attenzione che molti studiosi hanno voluto in diversa misura concedermi, elargendo insegnamenti, consigli, prestiti e in qualche caso leggendo parti del lavoro; in rapido elenco (che non renderà comunque loro giustizia), Armando Antonelli, Chiara Balbarini, Andrea Bocchi, Alberto Casadei, Carlo e Daniela Delcorno, Andrea Fassò, Fabrizio Franceschini, Silvia Huot, Giuseppe Ledda, Giordana Mariani Canova, Armando Petrucci, Mirko Tavoni, Paolo Trovato; alcuni di loro si troveranno citati in punti specifici, per quanto la responsabilità di ogni affermazione sia completamente a carico di chi scrive. Al di là di ogni incomprensione, devo più di qualcosa alle conversazioni con Claudia Di Fonzo; la cortesia avuta da Marina Spadotto nel mettermi a disposizione la sua tesi di dottorato spero sia ripagata dalle numerose citazioni.

Nessuna ricerca si svolge nel vuoto; per questo rivolgo un pensiero particolare innanzitutto ai colleghi, amici e docenti del Dipartimento di Studi Italianistici di Pisa, che, nei tempi confusi che ci sono toccati, hanno costituito un punto di riferimento sicuro e hanno creato un ambiente stimolante. Agli amici e colleghi bolognesi indirizzo un altro grazie, spero meglio sostanziato dalla frequentazione quotidiana; su tutti, Antonio Schiavulli: più che amico, fratello. Di lunghe discussioni e di una quota incalcolabile di affetto, amore e musica mi hanno fatto dono Gian-Luca Galletti, Marco Giovanardi, Francesca Bottura. L'avventura del Seminario assiate Sisf-Cisf 2007 mi ha portato in regalo nuovi compagni di lavoro e di vita: Mara Ioriatti, Eleonora Lombardo, Michele Spadaccini, che, forse senza saperlo, mi hanno dimostrato nei fatti l'idea di Marrou di "storia come amicizia". A tutti loro lascio il compito di ricordarmi le parole di Gina Fasoli: non si può fare buona storia senza amare la vita.

Senza il sostegno affettivo, morale e materiale dei miei familiari, Luisa, Marcello, Francesca e Massimo, nulla di tutto ciò sarebbe stato possibile.

A.P.

INTRODUZIONE

lo storico autentico è colui che si fa contemporaneo degli avvenimenti che narra, che ritrova l'incertezza fondamentale [...] che era propria d'essi, quando erano ancora un futuro in divenire. [...] La storia mi sembra rispondere al desiderio di arricchire, mediante gli incontri, la nostra immagine dell'uomo¹

La ricerca qui presentata è nata quale indagine sull'apparato iconografico dell'Egerton 943, pregevole manoscritto miniato della *Commedia* conservato presso la British Library (d'ora in poi, Eg). Il quadro di riferimento scientifico nel quale essa si colloca mi appariva fin dall'inizio chiaro: si trattava di porsi nella scia delle ricerche sui cosiddetti '*pictorial commentaries*' al poema², di analizzare gli eventuali rapporti del corredo iconografico con il commento scritto presente nel codice e di ricostruire le modalità di allestimento del manufatto al fine di darne una descrizione il più possibile completa, che giovasse a un suo miglior collocamento cronologico e geografico. Il mio compito consisteva innanzitutto nell'interpretazione puntuale delle immagini più particolari, meno scontate, a cominciare dalle "immagini-soglia" a inizio cantica, e il campo in cui inoltrarsi era essenzialmente quello dello studio dei rapporti fra testo e immagine. Questo, dopo tutto, ritengo sia ancora l'asse

¹ Henri-Irénée MARROU, *Tristezza dello storico. Possibilità e limiti della storiografia*, a cura di Maurilio Guasco, Brescia, Morcelliana, 1999, pp. 67-69.

² La definizione è di Peter BRIEGER, *Pictorial commentaries to the Commedia*, in Peter BRIEGER-Millard MEISS-Charles S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969 [d'ora in poi BMS], pp. 81-113.

portante di quanto di seguito scritto. Fin da subito, però, i confini dell'indagine si sono fatti meno netti e la ricerca si è trasformata a poco a poco in un "viaggio con biglietto aperto", nel quale molte possibili mete erano degne di essere prese in considerazione. L'esigenza di circoscrivere il terreno di studi per garantire all'indagine stessa un risultato, altrimenti minacciato dai rischi della dispersione, mi ha indotta di volta in volta ad operare scelte, sicuramente discutibili, ma spero coerenti.

Lo studio delle immagini non può essere tanto miope da prescindere dal loro supporto. Non potevo ignorare che quanto avevo davanti era in definitiva e quasi banalmente un libro, certamente eccezionale per il livello letterario dell'opera lì contenuta e per i risultati artistici dell'impresa miniatoria, ma pur sempre un libro, che andava approcciato con gli strumenti delle discipline ad esso dedicate: paleografia, codicologia, storia del libro e della lettura, secondo direzioni di ricerca ormai in piena fase di sviluppo. Esse, però, erano solo una delle tappe del viaggio, poiché ben presente mi era l'idea secondo cui «ogni ricerca sul ruolo del libro non deve chiudersi in una prospettiva di "storia del libro", ma aprirsi invece ad una prospettiva di storia della cultura»³. Un monito che trovava nello studio di un manufatto complesso quanto Eg un'applicazione del tutto naturale, poiché naturale mi era la constatazione che l'impresa editoriale di trasmissione, interpretazione, divulgazione del poema dantesco è stata ed è tuttora un'epopea culturale. Qualora si sia disposti a osservare un manoscritto nel contesto culturale che lo ha prodotto, assunto nel suo sviluppo diacronico, si scoprirà come esso da un lato costituisca una di quelle concretizzazioni del testo la cui successione storica contribuisce almeno in

³ Gabriella SEVERINO POLICA, *Libro, lettura, «lezione» negli studia degli ordini mendicanti (sec. XIII)*, in *Le scuole degli Ordini Mendicanti (secoli XIII-XIV)*. Atti del XVII Convegno del Centro Studi sulla Spiritualità Medievale (Todi, 11-13 ottobre 1976), Todi, Accademia Tudertina, 1978, pp. 373-413, p. 410. Anche per quanto riguarda la ricostruzione del testo della *Commedia* «l'importanza, e dunque l'attenzione, per gli aspetti materiali che veicolano un testo è ormai richiesta generalizzata, che apre indubbiamente le porte ad una ampia rilettura delle tradizioni ed esige una diversa, interdisciplinare, preparazione degli addetti ai lavori» (Gabriella POMARO, *I testi e il testo*, in *Moderni ausili all'Ecdotica*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (27-31 ottobre 1990), a cura di Vincenzo Placella e Sebastiano Martelli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 193-213, p. 199). Convinta dell'«intima connessione esistente fra testo contenuto e libro contenente, fra trasmissione di un'opera e aspetto materiale dei suoi testimoni», si dice Franca PETRUCCI NARDELLI, *Per una storia del libro manoscritto volgare. I codici dell'Amorosa Visione*, «Rivista di letteratura italiana», VI (1988), pp. 501-516, p. 501.

parte a definirne il senso⁴, dall'altro sia in grado di fornire una porta d'ingresso per lo studio di un determinato periodo, sia insomma una sorta di "macchina del tempo"⁵. Il movimento circolare che si crea tra contesto e prodotto librario riporta a un campo di ricerca ben noto agli studiosi di letteratura, quello dedicato allo studio della ricezione dei testi: una modalità critica che – almeno in questo caso – prima di essere teoria, è sul campo *storia* della ricezione, se non addirittura – con richiamo a Foucault – *archeologia*⁶. Si giustificherà perciò l'esergo di queste pagine affidato alle parole di uno storico, impegnato nella riflessione sulla propria disciplina intesa come tentativo di allargare la nostra conoscenza dei *fatti umani*, assunti per quanto possibile nella loro irriducibile complessità⁷.

L'apertura progressiva del ventaglio di problemi è stata dettata dal codice stesso e dai suoi contenuti, che hanno altresì determinato la metodologia da applicarsi di volta in volta, secondo il condivisibile principio per cui «non esiste un metodo valido in ogni ambito, così come non esiste una logica che

⁴ Il riferimento naturale è a Hans Robert JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1989 [1967], ma cfr. anche ID., *La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva e antecedenti storici*, in *Teoria della ricezione*, a cura di Robert C. Holub, Torino, Einaudi, 1989, pp. 3-26. Per una discussione misurata di questa posizione, cfr. Cesare SEGRE, *Leggere i testi nel Medioevo*, in ID., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 297-309.

⁵ Devo la definizione all'amico e collega Paolo Ferrari, fisico presso il centro di ricerca bolognese dell'Enea. Nella stessa prospettiva teorica e metodologica qui brevemente delineata si pone il recente libro di Justin STEINBERG, *Accounting for Dante. Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 2007; cfr. p. 6: «one of the most important recent developments in medieval studies is a return to the visible evidence of the manuscript as the locus of cultural meaning». Le basi di una simile concezione sono rinvenibili in quella filologia della ricezione che ha i suoi migliori risultati nei lavori di Vittore Branca sulle modalità di ricezione e trasmissione delle opere di Boccaccio, per cui si veda prima di tutto Vittore BRANCA, *Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 Aprile 1960), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 69-83.

⁶ Michel FOUCAULT, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Rizzoli, 1996 [1969].

⁷ Si vedano inoltre le parole, strettamente aderenti alla storia letteraria, di Felix VODIČKA, *La storia della risonanza delle opere letterarie*, «Lingua e stile», V (1970), pp. 499-509, p. 501, secondo cui lo storico della letteratura «deve anche descrivere e seguire la dinamicità determinata dalla polarità fra l'opera e il pubblico. In questa maniera è possibile fissare e determinare la vita letteraria, nella quale le opere diventano un oggetto della esperienza estetica e un valore non solo nella sfera dell'estetica ma anche nell'insieme della vita sociale»; e p. 507: «nello studio della vita letteraria si sottolinea che cosa diventa un'opera, in quanto percepita, nella mente di coloro che costituiscono il pubblico letterario».

possa prescindere dai suoi oggetti»⁸; saranno dunque adoperate nelle prossime pagine la critica testuale per i problemi legati al testo e al commento, l'indagine storica per il collocamento temporale e geografico del manoscritto, l'iconografia e l'iconologia nell'esame delle immagini (assieme naturalmente ai risultati già conseguiti dagli storici dell'arte), le acquisizioni più recenti legate da un lato alle modalità cognitive proprie dell'epoca implicata, dall'altro alla specificità della testualità medievale, oltre alle discipline poco sopra ricordate inerenti la storia del libro. A evitare una malintesa e troppo vasta interdisciplinarietà, il discorso si è mantenuto quanto più possibile aderente ai fatti, ovvero ad eventi e tracce documentabili, inscrivendo alla voce del semplicemente possibile tutto quanto (molto, in verità) restasse al di là del certo. Termini fondamentali, ma scivolosi quali 'paradigma' o 'immaginario' sono stati impiegati in maniera circoscritta, al punto da confinare il primo pressoché al solo quinto capitolo, più direttamente implicato in questioni scientifico-astronomiche, e declinati di volta in volta al servizio di uno specifico problema. Non si può però ignorare che un'indagine sulla ricezione di un dato testo in un dato momento non può in alcun modo prescindere dalla ricostruzione non solo di un contesto storico-geografico, ma anche di una mentalità generale: in questo senso, essa non può fare a meno di dialogare con la storia della cultura *latu sensu*, una storia che si trova in definitiva ad alimentare.

Ha scritto Francesco Orlando che

la questione di *che cosa* si studia dovrebbe precedere logicamente la questione di *come* si studia qualcosa. Ma poiché d'altra parte non si può sapere esattamente che cosa si studia senza veder chiaro nello stesso tempo che cosa *non* si studia, mi pare che la prima questione da porre dovrebbe riguardare il tutto e le parti di ciò che *si può* studiare⁹;

un problema dallo stesso esaminato sulla base dei sei aspetti della comunicazione letteraria individuati da Jakobson¹⁰. Visto nel quadro della teoria jakobsoniana, lo studio di un manoscritto riguarda innanzitutto l'ambito del cosiddetto 'destinatario'. Nel caso della confezione di un oggetto complesso quale Eg, però, chi progetta il codice è un destinatario-lettore che

⁸ Giorgio AGAMBEN, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 7.

⁹ Francesco ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 10.

¹⁰ Cfr. Roman JAKOBSON, *Linguistica e poetica*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, 2002, pp.181-218 [1963].

diventa a sua volta mediatore del messaggio verso un ulteriore lettore attraverso l'elaborazione del prodotto editoriale: il manufatto rappresenta e realizza il contatto con un destinatario successivo, in un contesto che è di necessità almeno parzialmente diverso da quello che ha prodotto il messaggio stesso. Il problema è particolarmente rilevante nel caso della trasmissione manoscritta non autografa o non partecipata dall'autore, in cui ogni codice tende ad essere testimone unico di *una* particolare ricezione-trasmissione del testo e in cui l'intervento sul paratesto da parte dell'editore è di notevole impatto. Eg è latore di una sua propria *Commedia*, e l'apparato illustrativo che reca è parte integrante e ineliminabile di quel paratesto che finisce per diventare parte del messaggio¹¹: la mediazione che l'editore opera fra autore e lettore finale si realizza anzi soprattutto attraverso le immagini, assolutamente centrali nell'esperienza quotidiana degli uomini del Medioevo e al centro delle teorie cognitive da essi elaborate¹².

La catena delineata di produzione - lettura interpretante - ulteriore lettura, oggettivata in un prodotto culturale tangibile, mi sembra di per sé sufficiente a giustificare e sostenere la necessità del tipo di ricerca qui presentata, condotta dal punto di vista di quell'indagine della ricezione che ha negli studi letterari il

¹¹ Per il concetto di paratesto si rinvia a Gérard GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989; a proposito del riferimento metodologico costituito da questo volume, cfr. Lucia BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e allievi pisani*, a cura di L. Lugnani-A. Stussi-M. Santagata, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 23-49, p. 23. Quanto chiamo qui 'mediazione editoriale' non è da confondersi con la 'ricezione creativa' o 'produttiva' di cui parla Klaus W. HEMPFER, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004 [1987], pp. 3-23, e da lui opposta alla 'ricezione esplicita', ovvero a tutti quei prodotti metalinguistici che si pongono in relazione diretta al testo, senza costituire a loro volta un'opera a sé stante (tipicamente il commento). La rigidità di tale dicotomia è in qualche modo rilevata dallo stesso Hempfer nel momento in cui intravede già nella riflessione di Jaus la constatazione che la ricezione passiva tende spesso a trasformarsi in attiva (cfr. p. 12).

¹² Mi limito a citare le parole di Michael CAMILLE, *Art History in the Past and Future of Medieval Studies*, in *Past and Future of Medieval Studies*. Atti del Convegno (Notre Dame, 19-21 febbraio 1992), a cura di John Van Engen, Notre Dame, University of Notre Dame, 1994, pp. 362-382, pp. 363-364: «if we are to follow the scholastic philosophers and perspectivists of the thirteenth century who at the universities of Oxford and Paris rediscovered the Aristotelian primacy of the sight – scholars like Roger Bacon and Aquinas – all cognition is rooted in *phantasmata* perceived through the sense. The visual was crucial aspect of medieval theories of cognition, theological speculation, and social and political order especially after the impact of Aristotelianism. In every sphere of life from the mania for heraldry to the theology of eucharist, images were on the ascendent. If we live in an image-saturated world as many argue we do today, the beginnings of that bombardment are medieval».

proprio terreno di nascita ed elezione¹³. Si capirà allora perché l'italianista abbia a che fare con immagini che sono apparentemente patrimonio dello storico dell'arte e le interroghi alla ricerca di risposte in vista delle quali lo stile della miniatura e la sua collocazione storico-artistica sono informazioni funzionali alla comprensione delle dinamiche di lettura e trasmissione di un testo poetico. Quale poi sia questo testo, non è certo un fatto che possa essere tralasciato: in gioco, infatti, non vi è solo l'imponenza dell'opera dantesca, ma l'effettivo impatto da essa avuto sui contemporanei, riscontrabile se non altro nella mole di commenti che ha prodotto e di cui il manoscritto in esame rappresenta uno dei casi ecdoticamente più complessi. Di questo, più che dell'opera in sé, si andrà a parlare nelle prossime pagine.

Il ruolo rivestito dalle illustrazioni nella comprensione e trasmissione di un testo è un tema che appassiona sempre più gli studiosi di letteratura, medievale e non solo. La definizione data da Brieger di 'commento figurato' ha conosciuto una notevole fortuna in ambito dantesco, ma necessita indubbiamente di approfondimenti, a partire dalla domanda su cosa sia effettivamente un commento. A tale proposito, non si può che partire da quanto scritto, con la consueta chiarezza, da Cesare Segre:

definizione. Il commento è un apparato di *illustrazioni verbali* destinato a rendere più comprensibile un testo. Questo apparato ha senso esclusivamente in rapporto col testo: preso in sé, non ha valore di testo perché privo di autonomia comunicativa. Si può dire che il commento s'inserisce tra emittente e ricevente come decrittatore del messaggio. La sua funzione è simile a quella che viene chiamata metalinguistica, ma va al di là degli aspetti linguistici: si dovrà dunque parlare, semmai, di funzione metacomunicativa.

Il margine fra testo e commento è decisivo. Perché TESTO + COMMENTO non costituisce un altro testo, ma *l'esplicitazione di un tipo di lettura* del testo, da considerare immutabile: sempre che, naturalmente, si concepisca il testo come una costruzione (tessitura) verbale. Se invece consideriamo il testo come un apparecchio di produzione semiotica, allora il commento si rivela come un tramite, o un risultato, di questa produttività. La coppia TESTO + COMMENTO sarà dunque una *manifestazione esplicita di un momento della produttività semiotica del testo*. E la serie di commenti a cui i testi più prestigiosi sono stati sottoposti attraverso il tempo documenta, anche con le sue riprese e ripetizioni interne, le fasi di questa produttività¹⁴.

¹³ Corrado BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Einaudi, 1993, vol. I, p. XIII, introduceva la sua imponente ricerca definendola un sondaggio delle «puntuali materializzazioni della funzione-cànone dei classici». Lo studio qui presentato si limita ad una di queste materializzazioni, ma lo fa – spero – con lo stesso vivo senso dell'imprescindibile importanza degli oggetti fisici in cui si deposita e si costruisce al contempo la tradizione.

¹⁴ C. SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in ID., *Notizie dalla crisi cit.*, pp. 263-273, p. 263 [1992]. Corsivi miei. La Scuola di Dottorato in Letterature e Filologie moderne di Pisa ha condotto un riflessione biennale sul tema testo e commento, i cui primi

L'intento di Segre è esplicitamente limitato al commento verbale, ma la felice ambiguità semantica della parola 'illustrazione' apre l'orizzonte ad un'interpretazione più larga¹⁵: illustrare visivamente e non solo verbalmente qualcosa ne facilita la comprensione e la memorizzazione, secondo una convinzione largamente condivisa nel Medioevo, epoca abituata a trasmettere concetti e conoscenze attraverso le immagini¹⁶. Le due possibilità di lettura dell'insieme inscindibile di testo + commento individuate (che non si escludono l'una con l'altra, ma coprono due differenti punti di vista), si adattano bene alla serie di immagini contenute in Eg, ma non solo: si adattano all'intera operazione editoriale, ovvero all'insieme di elementi paratestuali che concorrono ad oggettivare un certo tipo di lettura del testo e costituiscono al contempo un momento della produzione di senso operata dal testo stesso.

Il tema del rapporto fra Dante e le arti visive conosce da alcuni anni una sempre più vivace attenzione da parte degli studiosi, sia storici dell'arte che dantisti: un'attenzione del tutto necessaria, se è vero che «aucun livre, la Bible exceptée, n'a jamais fait naître un mouvement plus fécond que la *Commedia* dans sa manifestation figurative»¹⁷. Esso può ricevere una doppia lettura: da un lato, si prova ad indagare quali possano essere state le opere e le consuetudini iconografiche che hanno influenzato la composizione del poema¹⁸; dall'altro, si

risultati sono contenuti nel volume *Testo e commento*. Prima giornata di studi della Scuola di Dottorato in Letterature e Filologie Moderne, a cura di Maria Cristina Cabani e Giulia Poggi, Pisa, Felici, 2008.

¹⁵ Cfr., sempre nell'ambito del gioco fra lettura interpretante e illustrazione figurata, Karlheinz STIERLE, *Les lieux du commentaire*, in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*. Actes du Colloque international sur le Commentaire (Paris, mai 1998), a cura di Gisèle Mathieu-Castellani e Michel Plaisance, Paris, Aux Amateurs des Livres, 1990, pp. 19-29, p. 20: «chaque forme du commentaire correspond à une forme institutionnelle de la lecture comme représentation».

¹⁶ Valga, su tutti i possibili riferimenti, la matrice della riflessione medievale sull'utilità delle immagini, ovvero la lettera di Gregorio Magno al vescovo Sereno: «pictura in ecclesiis adhibetur, ut qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valeant» (Gregorio Magno, *Registrum epistularum*, IX, 209, rr. 11-14).

¹⁷ Rudolf BEER, *Les principaux manuscrits a peintures de la Bibliothèque Impériale de Vienne*, «Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits a peintures», III (1913), pp. 5-44, p. 22: il fatto che l'affermazione dati ormai quasi cent'anni, non fa che aumentarne la rilevanza. Cfr. l'utile rassegna bibliografica di Chiara BALBARINI, *Dante e le arti figurative: un bilancio degli ultimi studi*, «L'Alighieri», 30 (2007), pp. 153-159.

¹⁸ Sul problema delle fonti visive in Dante, cfr. innanzitutto gli studi di L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, «Lecture Classensi», XXIX (2000), pp. 67-103; EAD., *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante. Da Firenze all'aldilà*. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di Michelangelo Picone,

studiano le manifestazioni artistiche che la *Commedia* ha suscitato, a partire dai primi manoscritti miniati. L'assenza dell'autografo rende di fatto impossibile sapere con certezza come Dante pensasse il suo libro dal punto di vista "editoriale", come lo avesse impaginato e se lo pensasse o meno come un libro illustrato. Fondamentali, a questo proposito, le parole di Contini:

la *Commedia* era da principio un libro illustrato? Non sono in grado di dare una risposta sicura a questa domanda, e debbo ammettere che mi pare probabile, così a fuoto, che la *Commedia* non sia nata come libro figurato. [...] Tuttavia direi che la *Commedia* è un libro illustrabile, cioè un libro autorizzato dall'autore all'illustrazione perché contiene passi capitali in cui si è invitati a una rappresentazione visuale, basti pensare ai rilievi del *Purgatorio*¹⁹;

e di Singleton:

il poema tutto, dal principio alla fine, è sostanziato di "illustrazioni" attestanti dovunque una qualità di visione che è parte non trascurabile, anzi fondamentale, organica e intimamente funzionale, dell'irresistibile incanto che esso esercita su di noi²⁰.

Dell'illustrabilità del poema si sono certamente accorti da subito i contemporanei di Dante, almeno a giudicare dal numero di manoscritti superstiti recanti illustrazioni, più o meno numerose e complete²¹. L'analisi delle miniature – intrapreso ormai da alcuni decenni – si colloca al centro di una serie complessa di rapporti, innanzitutto quello che si instaura fra il testo e

Firenze, Franco Cesati Editore, 2001, pp. 15-73; EAD., *Per una lettura dell'Inferno*. *Strutture narrative e arte di memoria*, RSD III/2 (2003), pp. 227-252; EAD., *Una biblioteca "visiva"*, in *Leggere Dante* cit., pp. 191-215; e Laura PASQUINI, *Iconografie dantesche. Dalla luce del mosaico all'immagine profetica*, Ravenna, Longo, 2008. Fra i precedenti, mi limito a ricordare il benemerito libro di Giovanni FALLANI, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1976.

¹⁹ Gianfranco CONTINI, *Un nodo della cultura medievale: la serie Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia*, in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001 [1970], pp. 245-283, p. 278. Dello stesso parere, qualche anno prima, Bernhard DEGENHART, *Die kunstgeschichtliche Stellung des Codex Altonensis*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia. Kommentar zum Codex Altonensis*, a cura di Hans Haupt, Hans Ludwig Scheel, Bernhard Degenhart, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1965, pp. 67-120, p. 72: «die Divina Commedia umfasst thematisch neue Schilderungen, für welche Form und Ikonographie in der bildlichen Vorstellung erst geschaffen werden mussten. [...] ist die Vorstellung auszuschliessen, Dante hätte selbst Vorlagen oder auch nur Hinweise für eine Illustrierung der Commedia gegeben, die auch formal und ikonographisch verbindlich wurden» [la *Divina Commedia* abbraccia descrizioni tematicamente nuove, per le quali dovevano essere create anzitutto una forma e un'iconografia nella presentazione pittorica. [...] è da escludere l'idea secondo cui Dante stesso avesse dato un modello o anche solo indicazioni per l'illustrazione della *Commedia*, che fossero diventate anche formalmente e iconograficamente vincolanti (*trad. mia*)].

²⁰ Charles S. SINGLETON, *L'irriducibile visione*, in ID., *La poesia della Divina Commedia* cit., pp. 521-561 [1969], p. 556: il saggio nasce come contributo al BMS.

²¹ Cfr. Claudio CIOCIOLA, *'Visibile parlare': agenda*, Cassino, Università degli Studi, 1992, p. 20: «si diranno "figurabili" i testi nei quali [...] la congenita arrendevolezza all'esecuzione visuale abbia scaturito, in *itinere*, poligenetici percorsi illustrativi [...] ordinabili in sequenza se non addirittura conguagliabili in famiglie di "subarchetipi" iconici».

le immagini, e che trasforma queste ultime in una forma di commento figurato. Le modalità di lavoro delle botteghe e in generale i meccanismi di trasmissione di modelli iconografici, hanno portato alla formazione di un canone illustrativo non monolitico, diversificato, ma certamente rintracciabile e fortemente connesso a codici visivi preesistenti sia in pittura che nella decorazione libraria. Il problema «rappresentato dalla necessità di trasformare l'immaginario verbale del poeta fiorentino in un immaginario visuale»²² non trovò soluzione presso i contemporanei nella sola lettura del poema o nell'adozione di manoscritti miniati e/o commentati dello stesso, bensì anche nel confronto con l'illustrazione libraria di altre opere, di volta in volta sentite, per ragioni diverse, come affini. Anche l'«impresa Eg» si colloca in una rete complessa e stratificata di relazioni, che si cercherà di portare alla luce ricostruendo per quanto possibile lo specifico contesto storico, culturale, «visivo» nel quale la *Commedia* irrompe: si procederà ragionando non sullo stile delle miniature – cosa che non compete a chi scrive, e che altri hanno fatto con risultati certamente migliori²³ –, quanto sull'elaborazione di un paratesto complessivo, fatto di glosse, rubriche, miniature, diagrammi, che trasforma la *Commedia* Egerton in un progetto culturale peculiare. Sia subito detto, infatti, che Eg è un libro parzialmente eccentrico rispetto a quanto sappiamo del panorama editoriale della letteratura volgare del Trecento, a prima vista male bilanciato nella scelta di un commento verbale incompleto, tutto sommato povero e di scarsa fortuna, e la realizzazione del primo corredo miniato integrale a noi rimasto del poema, attento nella resa della vicenda e ricco di invenzione. A garantirne l'unitarietà è un modo complessivo di leggere il poema, che emergerà progressivamente nell'analisi dei singoli elementi, a partire dal ruolo

²² Giuseppa Z. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della Commedia*, in *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006 («Gerione. Incroci danteschi», 1), pp. 109-148, p. 110.

²³ La bibliografia è ripercorsa nel Capitolo 1. Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *La tradizione iconografica della Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*. Atti del Convegno internazionale di studi (Ravenna, 14-16 settembre 2006, a cura di Alfredo Cottignoli, Donatino Domini, Giorgio Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 239-254, p. 241: «gli acquisti storico-critici di questi ultimi decenni hanno gettato nuova luce sul significato e sulle funzioni, oltre che sulla qualità estetica, del corredo figurativo più antico, svelando la complessa funzione critica e/o esegetica ad esso affidata dagli intellettuali che ne stesero il progetto: figure, queste, dal nostro particolare punto di vista ben più rilevanti degli artisti e delle loro botteghe».

di Eg nella trasmissione del testo di Dante. Alla ricognizione della bibliografia disponibile sul codice e sul Maestro miniatore seguirà un capitolo – il secondo – interamente dedicato al problematico *corpus* di glosse latine di cui Eg è il testimone principale, con la speranza che i risultati raggiunti giustifichino la lunghezza di questa sezione e la stesura, a seguire, di un Intermezzo dedicato principalmente alla ricezione di Dante in ambito domenicano. Gli ultimi due capitoli si concentreranno infine sull'apparato iconografico, costituito sia dalle miniature riquadrate che percorrono tutte e tre le cantiche, sia dai diagrammi posti in apertura di *Inferno* e *Paradiso*, a loro volta primi esempi di quella diagrammatica dantesca ancor oggi viva nelle moderne edizioni del poema.