

Università degli Studi di Padova

Padua Research Archive - Institutional Repository

Le fonti illustrative delle miniature del Dante Egerton

Original Citation:

Availability:

This version is available at: 11577/3162083 since: 2018-02-19T13:51:17Z

Publisher:

Treccani

Published version:

DOI:

Terms of use:

Open Access

This article is made available under terms and conditions applicable to Open Access Guidelines, as described at <http://www.unipd.it/download/file/fid/55401> (Italian only)

(Article begins on next page)











IL MANOSCRITTO EGERTON 943

DANTE ALIGHIERI
COMMEDIA

SAGGI E COMMENTI

a cura di

MARCO SANTAGATA

ISTITUTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI
ROMA





©
PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA
ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI S.p.A.
2015

ISBN 978-88-12-00547-5

PROGETTO GRAFICO DELLA COPERTINA: EMANUELE RAGNISCO
IMPAGINAZIONE: OFFICINA TIPOGRAFICA
FOTOLITO: VACCARI ZINCOGRAFICA
STAMPA: DAMIANI S.R.L.

Printed in Italy





ISTITUTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI

PRESIDENTE
FRANCO GALLO

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

VICEPRESIDENTI
MARIO ROMANO NEGRI, GIOVANNI PUGLISI

LUIGI ABETE, PAOLO AIELLI, DOMENICO ARCURI, FRANCO ROSARIO BRESCIA, PIERLUIGI CIOCCA,
MATTEO FABIANI, LUIGI GUIDOBONO CAVALCHINI GAROFOLI,
GIANFRANCO RAGONESI, ANNA MARIA TARANTOLA, GIUSEPPE VACCA

DIRETTORE GENERALE
MASSIMO BRAY

COMITATO D'ONORE
GIULIANO AMATO, FRANCESCO PAOLO CASAVOLA, CARLO AZEGLIO CIAMPI,
FABIOLA GIANOTTI, TULLIO GREGORY, GIORGIO NAPOLITANO, PIETRO RESCIGNO

CONSIGLIO SCIENTIFICO
ENRICO ALLEVA, BERNARDO BERTOLUCCI, FRANCESCA BOCCHI, LINA BOLZONI,
IRENE BOZZONI, GEMMA CALAMANDREI, LUCIANO CANFORA, ENZO CHELI,
ESTER COEN, ELENA CONTI, MARCELLO DE CECCO, JUAN CARLOS DE MARTIN,
LUDOVICO EINAUDI, ALESSANDRO FIGÀ TALAMANCA, EMMA GIAMMATTEI,
CARLO GUELFI, FERNANDO MAZZOCCA, MARIANA MAZZUCATO, MELANIA G. MAZZUCCO,
ALBERTO MELLONI, DANIELE MENOZZI, CARLO MARIA OSSOLA, TERESA PAROLI,
GIORGIO PARISI, GIANFRANCO PASQUINO, GILLES PECOUT,
ALBERTO QUADRIO CURZIO, GUIDO ROSSI, LUCA SERIANNI, SALVATORE SETTIS,
GIANNI TONIOLO, VINCENZO TRIONE, CINO ZUCCHI

COLLEGIO SINDACALE
GIANFRANCO GRAZIADEI, Presidente; GIULIO ANDREANI,
FRANCESCO LUCIANI RANIER GAUDIOSI DI CANOSA
FABIO GAETANO GALEFFI, Delegato della Corte dei Conti







IL MANOSCRITTO EGERTON 943

DANTE ALIGHIERI
COMMEDIA

SAGGI E COMMENTI

REDAZIONE

Responsabile editoriale
LORETA LUCCHETTI

Cura redazionale e revisione testi
FLAVIA RADETTI

Segreteria
PASQUALINA LEONE

ATTIVITÀ TECNICO-ARTISTICHE E DI PRODUZIONE

ART DIRECTOR
GERARDO CASALE

Produzione industriale
GERARDO CASALE; LAURA AJELLO, ANTONELLA BALDINI, GRAZIELLA CAMPUS

Segreteria
CARLA PROIETTI CHECCHI

DIREZIONE EDITORIALE

Pianificazione editoriale e budget
GERARDO CASALE; ALESSIA PAGNANO, CECILIA RUCCI

Segreteria
ALESSANDRA SACCHETTI





INDICE

PRESENTAZIONE di MASSIMO BRAY	XIII
TRA (AUTO)BIOGRAFIA E PROFETISMO UTOPICO UN VIAGGIO NELLA COMMEDIA di MARCO SANTAGATA	1
IL MANOSCRITTO EGERTON 943 DELLA BRITISH LIBRARY di ANNA PEGORETTI	41
IL MAESTRO DEGLI ANTIFONARI DI PADOVA MINIATORE DEL DANTE EGERTON di FEDERICA TONIOLO	89
LE FONTI ILLUSTRATIVE DELLE MINIATURE DEL DANTE EGERTON di CHIARA PONCHIA	109
SCHEDA CODICOLOGICA di ANNA PEGORETTI	129



PRESENTAZIONE

In occasione del settecentocinquantesimo anniversario della nascita di Dante Alighieri, l'Istituto della Enciclopedia Italiana presenta il facsimile del codice dantesco Egerton 943, conservato presso la British Library di Londra, che si inserisce in una collana tra le più rappresentative e prestigiose della sua attuale produzione editoriale: una collana che intende contribuire all'approfondimento e alla divulgazione del patrimonio culturale europeo, e in particolare dei tesori librari custoditi nelle più importanti biblioteche del continente; e che d'altra parte costituisce allo stesso tempo un richiamo ideale alle origini di una delle maggiori istituzioni culturali italiane, se è vero che la prima iniziativa di mecenatismo culturale di Giovanni Treccani degli Alfieri, che avrebbe in seguito fondato l'Istituto Treccani, fu proprio l'acquisto e il dono allo Stato italiano, nel 1923 e su suggerimento dello stesso Giovanni Gentile, di un manoscritto miniato: quella Bibbia di Borso d'Este che era stata portata in Francia da Napoleone e che oggi, tornata grazie al suo gesto in possesso dell'Italia, è conservata nella Biblioteca Estense di Modena, così come torna ora idealmente in Italia, grazie alla pubblicazione di questo facsimile, il codice Egerton 943, uno dei più splendidi manoscritti della *Commedia* dantesca e il più antico tra quelli completamente illustrati.

Composto di 188 carte pergamenee di formato medio-grande e vergato nella gotica *textualis*, la scrittura libraria per eccellenza, comprende un commento latino e ben 253 tra miniature e disegni schematici. Come scrive nel suo saggio Anna Pegoretti, «l'Egerton 943 è un vero e proprio 'libro da banco', simile a quello vagheggiato da Dante stesso nel canto X del *Paradiso*, vv. 22-24: «Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco, / dietro pensando a ciò che si preliba, / s'esser vuoi lieto assai prima che stanco»», ma anche «un episodio eccezionale nella storia del libro italiano medievale e un testimone chiave della prima ricezione del poema dantesco», che viene così promosso a testo degno di essere letto e commentato al pari dei grandi classici latini.

Una particolarità del manoscritto, sulla quale vale la pena richiamare l'attenzione, è infatti il sistematico tentativo di spiegare il testo, di seguirne lo sviluppo narrativo e

allo stesso tempo di darne un'interpretazione in chiave moraleggiante. Il poema dantesco prende così la peculiare forma visiva che è propria di una visione onirica dell'aldilà, strutturata in base a una complessa casistica morale, il cui fine – è stato osservato – è quello di indurre il lettore a un atteggiamento contemplativo, a una sorta di identificazione con il Dante intento a pregare che è raffigurato all'inizio del *Paradiso*.

Altra peculiarità del codice sono i precocissimi diagrammi di inferno e paradiso che aprono le rispettive cantiche. Quella del paradiso in particolare – del tutto simile agli schemi solitamente offerti nelle moderne edizioni – è la prima rappresentazione complessiva dei cieli paradisiaci in una serie di cerchi concentrici. «Il fatto, passato fino a poco tempo fa del tutto sotto silenzio, è di cruciale importanza – scrive ancora Anna Pegoretti – nella storia della ricezione del poema e della sua comprensione complessiva. Questi schemi proiettano il poema dantesco nel meraviglioso e complesso mondo della diagrammatica medievale, espressione di uno sguardo peculiare sul mondo, di una specifica attitudine cognitiva e contemplativa».

L'Egerton 943, dunque, è un manoscritto di eccezionale valore insieme storico e artistico. Nel presentarne ai lettori il facsimile, l'Istituto della Enciclopedia Italiana affianca ad esso – come a tutti gli altri codici pubblicati in questi anni – il Commentario, un volume di saggi teso ad illustrarne ogni aspetto: dalle miniature realizzate dal Maestro degli Antifonari di Padova, studiate da Federica Toniolo, alle loro fonti illustrative, alle quali è dedicato il saggio di Chiara Ponchia; e ancora il «viaggio nella *Commedia*» di Marco Santagata, curatore del volume, e naturalmente il saggio di Anna Pegoretti, che ricostruisce la storia del codice e ne presenta in modo organico tutte le principali caratteristiche.

Il volume è arricchito da un apparato di tavole fuori testo e dalla scheda codicologica. Nello scegliere un manoscritto della *Commedia* in occasione della duplice ricorrenza rappresentata da un lato dal settecentocinquantesimo della nascita del poeta e dall'altro dal novantesimo anniversario della fondazione dell'Istituto, si è inteso infine porsi sotto l'auspicio ideale evocato dalla memoria della «orazion picciola» rivolta da Ulisse ai suoi compagni nel XXVI canto dell'*Inferno*: quel «seguir virtute e canoscenza» (v. 120) – «to follow knowledge like a sinking star, / beyond the utmost bound of human thought» nella riscrittura di Tennyson – che al Primo Levi prigioniero ad Auschwitz avrebbe drammaticamente evocato «qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui» e che – su un piano affatto diverso – ha sempre idealmente ispirato le opere dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, tese anch'esse, come l'ultimo viaggio di Ulisse, a dare risposta all'universale anelito alla conoscenza: come scriveva Aldo Ferra-



bino nella *Prefazione* al *Dizionario Enciclopedico Italiano*, «nella società presente è venuta propagandosi un'ansia di maggiore conoscenza, che è pure un'ansia di riscatto. Se non che l'accompagnano esigenze inquiete e delusorie, immaginazioni confuse. È l'ora di rammentare che, tra le varie libertà anelate, precipua è la libertà dalla ignoranza». Mettere a disposizione di tutti i lettori gli indispensabili strumenti che consentano di appagare, nei diversi ambiti della cultura e della scienza, questo antico e sempre nuovo desiderio di sapere ha costituito per novant'anni, e continuerà a costituire in futuro, la prima e più importante missione del nostro Istituto.

MASSIMO BRAY
Direttore generale
dell'Istituto della Enciclopedia Italiana





CHIARA PONCHIA

LE FONTI ILLUSTRATIVE DELLE MINIATURE DEL DANTE EGERTON

Le miniature della *Divina Commedia* Egerton 943 costituiscono un corredo di immagini unico, per ampiezza di svolgimento e scelte iconografiche. Il programma illustrativo, portato avanti con singolare tenacia, abbraccia con 247 vignette il dipanarsi degli eventi, dai primi passi mossi da Dante nella *selva oscura* fino all'estatica contemplazione di Dio con la quale si conclude l'avventura oltremondana del poeta. Gioverà a far meglio emergere l'eccezionalità di questo codice scorrere brevemente alcuni dati relativi alla produzione trecentesca di copie del poema: del *corpus* di 292 manoscritti, cartacei e pergamenei, enucleato da Marisa Boschi Rotiroti, solo una ristretta minoranza (per la precisione, 33 codici) presenta quello che la studiosa ha definito 'livello elevato di decorazione', ossia la presenza di iniziali maggiori e minori figurate, o un ciclo narrativo illustrato, o ancora vignette o immagini a piena pagina¹. Ben più diffuso appare il ricorso al livello medio, che prevede le iniziali maggiori figurate e i capilettera minori foliati o filigranati; ancor più sostanzioso è, infine, il numero di libri con iniziali rubricate filigranate o privi di qualsivoglia tipo di ornato.

Anche indagando tra i codici che fanno sfoggio di un sistema illustrativo a vignette, noteremo che il primato dell'Egerton non viene intaccato: il fiorentino codice Poggiali (Firenze, Biblioteca Nazionale, Pal. 313) reca infatti 37 miniature, 94 il cosiddetto Codex Italicus (Budapest, Biblioteca Universitaria, ms. 33), per citare manoscritti prodotti all'incirca nello stesso trentennio. Ma anche prendendo in considerazione i manufatti risalenti alla seconda metà del secolo, i numeri parlano chiaro: il ms. 1102 della Biblioteca Angelica di Roma conta 34 *tabulae pictae*, 90 il ms. 67 della Biblioteca del Seminario di Padova, e 207 l'It.IX.276 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, il solo codice a presentare un numero di miniature tabellari confrontabile con quello del Dante conservato alla British Library.

Bene si evince, dunque, quale sia la portata innovativa della figurazione della *Commedia* londinese, che appare in tutta la sua carica rivoluzionaria se confrontata con quanto si andava facendo e si sarebbe fatto nel campo dell'illustrazione dantesca in area padana nel

¹ M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della «Commedia». Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma 2004, pp. 24-25; per la definizione del *corpus*, in partic., pp. 13-14.

Trecento². A ciò si aggiunga che le miniature del Maestro degli Antifonari di Padova³ non solo si distinguono per il numero insolitamente alto, ma costituiscono inoltre il primo tentativo a noi noto di visualizzare l'intero poema, dal primo canto dell'*Inferno* all'ultimo del *Paradiso*. Inferiore o limitata alla prima cantica risulta infatti la figurazione degli altri manoscritti della prima metà del XIV secolo, sia padani che fiorentini: ritornando ad alcuni dei libri già citati, il Poggiali presenta 32 immagini miniate per il solo *Inferno*, due per il *Purgatorio* e tre per il *Paradiso*, mentre nel Codex Italicus la figurazione si arresta al XV canto del *Purgatorio*. Il dato è parlante, e tradisce la difficoltà incontrata inizialmente dai decoratori di pennello, o dall'eventuale *designator*, di ideare soluzioni illustrative adeguate per i versi della terza cantica, in cui alla più tangibile descrizione di luoghi e personaggi si sostituisce in molti casi la trattazione di una complessa materia teologica e dottrinale, o l'evocazione di impalpabili cieli ultraterreni⁴. Estendendo la nostra analisi all'area partenopea, il manoscritto CF.2.16 (precedente segnatura: CF.4.20) della Biblioteca dei Gerolamini di Napoli, noto anche come codice Filippino, è miniato solo nelle prime due cantiche.

Alla luce di quanto detto, è possibile apprezzare tutta l'eccezionalità dell'Egerton 943, che con il suo ricco corredo pittorico dà vita ad una narrazione per immagini completa ed esaustiva, fornendo al lettore un efficace ausilio per visualizzare il pellegrinaggio di Dante in tutti i suoi passaggi. Il ritmo del racconto figurato procede serrato e senza mai conoscere una battuta d'arresto, grazie all'incalzante distribuzione delle miniature: nelle prime due cantiche ogni canto è accompagnato in media da due o tre vignette, a volte quattro, raramente da una, e anche nel *Paradiso*, ove la materia narrativa si stempera, i canti illustrati da una sola immagine sono meno di quelli che ne presentano due o tre. Non giocano un ruolo secondario la forma e le dimensioni delle miniature: da semplice *tabula* di formato rettangolare poco più larga della colonna di testo, la figurazione giunge a volte ad articolarsi in ampie strisce nel *bas de page* con elementi che si ergono oltre il margine superiore della composizione. Non è poi raro incontrare nella stessa carta due ampie *tabulae*, a volte collegate, che rivendicano all'illustrazione pittorica un ruolo preponderante nell'economia della pagina: in tal modo, a colui che sfoglierà il manoscritto sarà possibile seguire la nar-

² Sull'illustrazione della *Divina Commedia* nell'Italia padana del Trecento si rimanda a C. PONCHIA, *Frammenti dell'Aldilà. Immagini nella «Divina Commedia» nell'Italia settentrionale del Trecento*, Dottorato di ricerca in Storia e critica dei Beni Artistici, Musicali, e dello Spettacolo, XXVI ciclo, Università degli Studi di Padova, 2014.

³ Per la figura del Maestro degli Antifonari di Padova si rimanda al saggio di Federica Toniolo, *supra*, pp. 89-107.

⁴ Tale asserzione è confermata dall'analisi di ulteriori codici: lo Stroziano 152 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152), fiorentino, reca 49 immagini che si campiscono liberamente nel margine inferiore delle pagine, interrompendosi poi a metà del *Purgatorio*; copiato probabilmente dallo stesso antigrafo del manoscritto Stroziano, l'Additional 19587 (Londra, British Library) presenta invece 47 miniature, dal primo canto dell'*Inferno* al XXII della seconda cantica. Ancora, il Codex Italicus (Budapest, Biblioteca Universitaria, ms. 33) è illustrato da 94 *tabulae pictae*, che vanno dal primo canto dell'*Inferno* al XV del *Purgatorio*; da questo punto in poi gli spazi destinati ad accogliere le miniature sono rimasti vuoti, con l'eccezione di alcuni disegni preparatori.

razione non solo attraverso la lettura dei versi, ma anche grazie allo scorrere delle scene miniate, quasi in una sorta di esperienza cinematografica *ante litteram*.

Verificato dunque il valore di questo prezioso manoscritto, resta da chiedersi come il Maestro degli Antifonari di Padova pervenne a un simile, strabiliante risultato: a quali modelli si ispirò, quali esperienze confluirono in quella che, alle nostre attuali conoscenze, si profila come la sua ultima opera, il suo canto del cigno.

Va innanzi tutto ricordato che, al momento del confezionamento del manoscritto di Londra, la *Divina Commedia* era un testo relativamente nuovo: nel 1321 Dante spirava a Ravenna, e solo dopo questa data cominciò a circolare l'opera completa. Proprio di fattura ravennate si ipotizza sia stata la prima copia tratta dall'originale dantesco, con cui Jacopo, figlio terzogenito dell'Alighieri, avrebbe reso omaggio a Guido Novello da Polenta, signore di Ravenna, in occasione della sua nomina a Capitano del Popolo di Bologna il 1° aprile 1322. In tale circostanza Jacopo offrì al neocapitano la sua *Divisione* della *Commedia*, consistente in un riassunto del poema di una cinquantina di terzine. Il dono recava come presentazione un sonetto di dedica in cui si fa riferimento a una misteriosa opera *sorella*, per molti studiosi la più antica copia del poema, necessario complemento della *Divisione*⁵.

All'altezza della seconda metà del quarto decennio del Trecento, lasso di tempo in cui è opportuno collocare l'esecuzione del Dante londinese, erano dunque pochi gli appigli cui poteva aggrapparsi un miniatore che si cimentasse nell'arduo compito di trasporre in figura i versi del poema. Nell'assenza di una tradizione iconografica consolidata, agli artisti del libro non restava che rivolgersi a repertori a loro più familiari, nel tentativo di individuare gli opportuni modelli da impiegare ed eventualmente risemantizzare. Da questo punto di vista, l'arte medievale di certo non mancava di utili spunti per raffigurare diavoli e pene infernali; più difficile era per i miniatori del Trecento individuare la corretta *facies* da assegnare a personaggi quali Caronte o Minosse, o, ancora, dare concretezza visiva a un regno oltremondano costituito da poco e ancora scarsamente definito nell'aspetto quale era all'epoca il purgatorio⁶, o individuare il modo più efficace per suggerire al lettore la beatitudine dei Cieli.

⁵ Tra gli studiosi vi è generale uniformità nel ritenere valida questa ipotesi, tant'è che è frequentemente riportata come cosa certa: F. DI PRETORO, *Codici e principali edizioni della Divina Commedia (Sguardo d'insieme)*, Roma 1956, p. 9; G. PADOAN, *Sulla datazione del «Purgatorio» e del «Paradiso» (e la dedica a Cangrande)*, in *Il lungo cammino del «poema sacro»*. Studi danteschi, Firenze 1993, p. 120; G. INGLESE, *Per il testo della «Commedia» di Dante*, in «La cultura», XL, dicembre 2002, 3, p. 484, nota 4; P. TROVATO, *Fuori dall'antica vulgata*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze 2007, p. 713. L'unica voce fuori dal coro è quella di Saverio Bellomo, che ritiene più probabile l'identificazione dell'opera *sorella* con le *Chiose* dello stesso Jacopo (S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della «Commedia» da Jacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze 2004, pp. 63-64).

⁶ È negli scritti di sant'Agostino che timidamente si affaccia per la prima volta la possibilità di un periodo d'attesa che l'anima del defunto deve compiere prima di entrare in paradiso, anche se negli scritti del padre della Chiesa non

Il Maestro degli Antifonari di Padova ovviò ai problemi testé enunciati tramite il ricorso a quanto assimilato nei lunghi anni della sua carriera artistica, pervenendo così nell'Egerton a un distillato delle sue esperienze e riflessioni. A ciò va aggiunto che un progetto tanto complesso e articolato quale il piano editoriale che soggiace alla realizzazione della *Commedia* della British Library lascia indovinare l'intervento di un uomo di elevata cultura⁷, cui con ogni probabilità spettò la stesura del programma iconografico dell'opera. Dobbiamo pertanto ritenere che nell'esecuzione delle belle miniature abbiano pesato la formazione del Maestro – peraltro verosimilmente scelto dal committente proprio in virtù della sua capacità di creare ampie narrazioni per immagini, già attestata in opere come la *Miscellanea* Riccardiana e il *Roman de Troie* viennese⁸ – ma anche le indicazioni di un anonimo *designator* che additò all'artista scelte rappresentative ben precise, veri e propri esempi di esegesi in figura, quasi certamente concordati con il committente.

L'opera che più di ogni altra mostra di aver condizionato il nostro miniatore è il ciclo di affreschi che Giotto realizzò nella patavina Cappella degli Scrovegni tra il 1303 e il 1305. La visione delle pitture dell'Arena segnò irreversibilmente il linguaggio del Maestro degli Antifonari di Padova, fatto già percepibile nella sua opera eponima, le cui 59 grandi iniziali figurate fanno sfoggio di un'inedita ricerca di illusionismo spaziale: i personaggi, volumetricamente definiti, si muovono in paesaggi dei quali il miniatore si sforza di rendere la terza dimensione, caratterizzati in senso realistico dalla presenza di elementi come alberi, rocce e architetture. In questa sede si vuole però richiamare l'attenzione del lettore non tanto sulle suggestioni che il Maestro recepì a livello di stile e di iconografia, già puntualmente presentate da Federica Toniolo nelle pagine di questo Commentario, quanto su come la riflessione sul dettato giottesco abbia instillato nel nostro miniatore l'idea di poter raccontare, tramite i dovuti accorgimenti, una storia attraverso le immagini. Già fin dagli Antifonari di Padova (Biblioteca Capitolare, mss. B14, B15, A15, A16, B16, A14) il Maestro rivela di aver assimilato alcuni espedienti del grande pittore fiorentino volti a dare verità alla materia pittorica, a renderla più presente e viva agli occhi dello

si fa mai riferimento ad un tempo così lungo da necessitare un luogo destinato al suo trascorrimento. Più rilevante è la terminologia adottata, che parla numerose volte di *purgatorius*, usato però con valore aggettivale e non di sostantivo. Ci vorrà un cammino plurisecolare perché questo seme attecchisca e dia i primi germogli: dobbiamo infatti attendere gli inizi del XII secolo perché si faccia largo l'opinione ampiamente condivisa che vi sia un periodo di purgazione dopo la morte. La nascita del purgatorio vero e proprio, però, è da collocarsi in quel torno di tempo che va dal 1170 al 1180 circa, e che vide una rigogliosa quanto fugace fioritura della scolastica parigina (J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Torino 1982, pp. 74-76, 148-149, 172-187; ed. orig. *La naissance du Purgatoire*, Paris 1981).

⁷ Il dotto *designator* che architettò il corredo figurativo dell'Egerton 943 sarà forse da ricercare in ambito domenicano, come indicano gli studi di Anna Pegoretti (cfr. A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco. La «Commedia» Egerton 943 della British Library*, Ghezzano [Pisa] 2014, in partic. pp. 79-117).

⁸ Per il percorso artistico del Maestro degli Antifonari padovani prima del suo lavoro nel Dante Egerton, si veda il saggio di Federica Toniolo, *supra*, pp. 89-107.

spettatore. Come in Giotto, ad esempio, in molti capilettera il realismo dell'illustrazione è accresciuto dall'espedito di tagliare le figure che entrano o escono dalla scena, come se stessimo assistendo ad un'azione che si sta effettivamente svolgendo davanti a noi e i personaggi attraversassero il nostro campo visivo. Ancora, nell'iniziale con la raffigurazione dell'*Annunciazione* (figg. 2 e 3) possiamo rilevare un altro motivo destinato ad avere ampio utilizzo nelle opere del Maestro degli Antifonari: si tratta della sostituzione del margine inferiore della vignetta con un elemento compositivo, perlopiù un suppedaneo roccioso, come vediamo nel *Noli me tangere* (Antifonario A16, c. 232r; fig. 5) o anche nell'episodio veterotestamentario di *Giuditta e Oloferne* (Antifonario B16, c. 35v; fig. 9). L'uso insistito di questo componente genera una sorta di prosecuzione dello spazio di lettera in lettera e si tratta di un *escamotage* che ritroveremo nelle opere successive del Maestro, come il *Roman de Troie* di Vienna e il Dante Egerton 943.

Anche l'analisi della strutturazione delle scene nello spazio contenuto della lettera dà adito a considerazioni interessanti. Quando possibile, nel tentativo di dare conto dei principali snodi della storia, il Maestro cerca di suddividere l'azione in più episodi: è quanto possiamo constatare ad esempio nel capolettera A con l'*Apparizione di san Daniele al cieco* (fig. 24). Narra la leggenda che il santo si mostrò in sogno a un cieco della Toscana, promettendogli la restituzione della vista se si fosse recato a Padova sulla sua tomba. Il miniatore ricrea la sequenzialità degli episodi dividendo in altezza lo spazio interno della lettera: nella porzione superiore, enucleata da due tralci fogliacei drappeggiati come un festone, vediamo sulla sinistra san Daniele che giunge in volo nei pressi di una casa vista in spaccato, entro cui un uomo riposa sotto le lenzuola. Nella parte sottostante, il cieco si fa guidare da un altro pellegrino alla volta della città veneta. Cogliamo qui *in nuce* l'elaborazione di una narrazione per immagini, per ora concentrata nello spazio pur sempre ridotto di un'iniziale, ma destinata a dare i suoi frutti migliori nei successivi *Romans de Troie*, l'esemplare di Vienna e in particolar modo quello di San Pietroburgo, e nella *Commedia* Egerton 943.

Significativa appare inoltre l'analisi dell'iniziale A a c. 35v dell'Antifonario B16 (fig. 9), che accoglie due episodi in rapporto di contemporaneità. Il capolettera è suddiviso in due parti: in quella superiore, assistiamo alla preghiera di alcuni oranti che chiedono la liberazione da Oloferne; nella porzione inferiore, la loro richiesta si compie: Giuditta, la spada ancora sguainata, consegna vittoriosa alla sua ancella la testa mozzata del condottiero assiro.

Un ulteriore esempio di accorpamento di due diversi episodi è offerto dall'iniziale L a c. 62r dell'Antifonario A15, ove trovano posto due scene differenti quanto a tempo e luogo, in questo caso disposte senza soluzione di continuità, e ripartendo i momenti senza servirsi di elementi di divisione dello spazio, ma sfruttando l'articolazione del paesaggio.

Nella campitura blu che satura il campo interno della lettera, vediamo in alto l'apparizione di Dio a Mosè, inginocchiato su un pinnacolo roccioso; facendo scorrere lo sguardo in basso, troviamo ora Aronne, intento a parlare a un manipolo di persone al cospetto del Faraone, che siede in un trono inserito in un'edicola architettonica sulla destra.

Questa nuova attenzione nei confronti dell'immagine, cui il Maestro cerca di conferire verità spaziale e, ove può, una scansione cronologica, appare ancora abbozzata negli Antifonari di Padova, ma conoscerà maggior sviluppo nel *Roman de Troie* viennese, dove i timidi tentativi di dilatare lo spazio figurato riscontrati nei corali divengono più decisi e frequenti.

Accanto alle modalità narrative ispirate dagli affreschi Scrovegni, è possibile rilevare ulteriori elementi ricollegabili alle ricerche giottesche: tra questi, va enumerata l'elaborazione di una poetica degli affetti, cui Giotto si era dedicato fin dal suo esordio assistite e che appare accresciuta nel ciclo patavino: si consideri l'amorevole abbraccio tra Gioacchino ed Anna nell'*Incontro alla Porta Aurea* (fig. 27) o ancora la forte sofferenza che promana dai personaggi del *Compianto*. Il Maestro degli Antifonari di Padova meditò su questa lezione giottesca e nelle sue opere perseguì la rappresentazione di gesti espressivi che tradiscono pensieri ed emozioni. Frequentemente nel Dante londinese vediamo Virgilio prendere la mano del suo discepolo, in moti di incitamento e conforto, o assistiamo a manifestazioni di rispetto e amicizia, come nell'incontro di Dante e Casella (c. 65v), o nell'affettuoso abbraccio tra i conterranei Virgilio e Sordello (c. 73r; fig. 28).

L'eco delle pitture dell'Arena si coglie infine nelle immagini del canto X della seconda cantica. Entrato nel primo cerchio della montagna del purgatorio, deputato all'espiazione dei superbi, Dante è catturato dalla visione di alcuni rilievi intagliati nel «marmo candido e addorno», che raffigurano esempi di umiltà: l'Annunciazione, re David che danza intorno all'arca dell'alleanza, e l'incontro fra l'imperatore Traiano e la vedova che chiede giustizia per il figlio.

Questi episodi nei manoscritti trecenteschi non vengono visivamente differenziati dal resto delle miniature e sono pertanto passibili di essere erroneamente interpretati dal lettore come altrettanti momenti del racconto. Così è, per esempio, nell'It.IX.276 della Biblioteca Marciana di Venezia o ancora nel Codex Italicus di Budapest, dove gli esempi di umiltà, dipinti con la stessa tavolozza delle altre vignette e ad esse strutturalmente analoghi, si confondono con il resto della narrazione figurata. Nella *Commedia* di Londra apprezziamo invece il tentativo di porre il lettore dinanzi a quanto vide il pellegrino Dante, attraverso l'impiego di un monocromo nei toni del grigio per l'*Annunciazione* (fig. 26) e *David che danza intorno all'arca dell'alleanza*. Una soluzione di tal fatta non può che discendere dal cosiddetto dado con le allegorie dei vizi e delle virtù, dipinto con un monocromo di estrema perizia da Giotto nella Cappella degli Scrovegni, e in particolare dalla

predella con gli effetti della *Giustizia* (fig. 25). Serena Romano ha suggerito che proprio il ciclo allegorico patavino abbia influenzato Dante, che, ispirato dai finti marmi dell'Arena, potrebbe aver riflettuto sulla grande capacità di persuasione posseduta da un'opera statuaria, reale o abilmente finta che sia⁹. Nell'Egerton 943 si chiude questo affascinante circuito di suggestioni e riferimenti, dal momento che il Maestro degli Antifonari di Padova per trasporre in figura le rime della *Commedia* si rivolse a quella che fu probabilmente la fonte dell'invenzione poetica di Dante. Non va in ogni caso escluso che all'influenza degli affreschi giotteschi si potesse aggiungere la conoscenza della *grisaille* francese, che proprio in questi decenni stava conoscendo grande fortuna anche grazie ai preziosi monocromi di Jean Pucelle¹⁰.

Non appare però bastevole una lettura delle miniature della *Commedia* della British Library alla sola luce degli affreschi di Giotto. Il nostro miniatore, quando approcciò il suo ultimo lavoro, aveva compiuto un lungo percorso, che gli aveva consentito di entrare in contatto con un ampio numero di opere e artisti.

Tra questi incontri, va annoverata la ripetuta collaborazione del Maestro degli Antifonari di Padova con miniatori felsinei nell'allestimento di codici di varia natura, dalla *Miscellanea in volgare* riccardiana (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1538), al *Roman de Troie* pietroburghese (San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale Russa, ms. Fr. F.v.XIV.3), a codici giuridici quali il *Decretum Gratiani* di Madrid (Biblioteca dell'Escorial, ms. C.I.3) e il *Decretum Gratiani* di Siena (Biblioteca degli Intronati, ms. K.I.3)¹¹. E proprio dal manoscritto giuridico, produzione ben radicata a Bologna in virtù dei fiorenti studi di diritto che si conducevano all'Università locale, il Maestro derivò suggerimenti compositivi e iconografici.

Si considerino le *tabulae pictae* che descrivono l'arrivo e le vicissitudini dei due viandanti alle infuocate mura della Città di Dite e un'illustrazione del *Decretum Gratiani* Vat. Lat. 2492 della Biblioteca Apostolica Vaticana, miniato da un artista bolognese in anni non lontani da quelli del Dante Egerton¹². Nella *Commedia* londinese, la città dolente è sintetizzata da una torre merlata di ridotte dimensioni, fiancheggiata a destra da una bassa cinta muraria. Sopra all'apertura rettangolare della porta, la torretta è ingentilita da un rosone circolare traforato da sei cerchi disposti a creare un fiore; ai quattro angoli del quadrato ideale entro cui è inscritto il rosone, dei rilievi a tralcio vegetale movimentano la

⁹ S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008, pp. 243-247

¹⁰ P. RÉFIGE, s.v. *Pucelle, Jean*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 12 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-2002, vol. IX, 1998, pp. 777-780

¹¹ Per la collaborazione del Maestro degli Antifonari con miniatori bolognesi si rimanda al saggio di Federica Toniolo, *supra*, pp. 89-107.

¹² Conti lo datava al terzo decennio del XIV secolo (A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, pp. 69-70).

superficie della parete (fig. 33). Nel codice vaticano assistiamo invece ad una *Scena di predica* (fig. 32): sulla destra un monaco si sporge da un ambone, mentre nella parte sinistra della composizione trova posto un'insolita struttura, una sorta di tozza torre quadrata sormontata da una bassa cupola e sostenuta ai lati da due archi rampanti. Pur appartenendo ad una diversa tipologia architettonica, questo strano edificio mostra delle affinità con la torre della città di Dite, in quanto sulla facciata principale è ornato da un rosone perfettamente sovrapponibile a quello dell'edificio infernale, a cui si accompagnano motivi decorativi a rilievo analoghi a quelli sopra descritti.

Ancora a derivazioni bolognesi si può far risalire la funzione apodittica svolta da Dante e Virgilio in molte delle immagini delle prime due cantiche, anche se questo potrebbe valere non solo per la *Commedia* Egerton 943, ma per l'illustrazione del poema su più larga scala. La persistente ripetizione, nel lato sinistro della vignetta, dei due poeti, che introducono il lettore a quanto si sta svolgendo, pare derivare dalle miniature che nei libri di legge precedono i casi, in cui sovente una figura investita dell'autorità giuridica, o più semplicemente un personaggio fra gli astanti, addita al lettore l'azione che ivi si svolge.

In numerose *tabulae* poi, lo spazio dell'azione è scandito dall'incongrua presenza di un sistema di arcate a tutto sesto (figg. 28, 30): quest'anomala scelta costituisce un *hapax* nell'illustrazione della *Commedia* e può essere ricollegata alla miniatura giuridica felsinea, in cui frequentemente la scena è articolata da un complesso architettonico che enuclea gli episodi e ripartisce lo spazio (fig. 29)¹³. L'impiego di questo *pattern* nell'Egerton risulta ancor più significativo dei primi due esempi di influenze felsinee proposti, poiché è adottato non per raffigurare un elemento esplicitamente reclamato dal testo, come era nel caso della Città di Dite e di Dante e Virgilio, ma è scelto dal Maestro esclusivamente in virtù della sua formazione e trova pertanto la sua ragion d'essere in motivazioni d'ordine squisitamente storico-artistico.

Le suggestioni della coeva produzione libraria bolognese sulle immagini del Dante della British Library non si limitano a questo, ma se ne possono menzionare altre ancora: la rappresentazione degli *spiriti magni* nel Limbo (fig. 31), raffigurati in numero di sette, quattro in primo piano, assisi, i restanti tre alle loro spalle, probabilmente in piedi, ricorda i gruppi di ufficiali ecclesiastici e secolari seduti ai lati di Giustiniano, del vescovo o del papa nelle pagine di apertura dei codici giuridici bolognesi. Come in queste composizioni, anche nella *Commedia* londinese le anime del Limbo sono colte frontalmente e tratteggiate

¹³ È questo un motivo tipico della miniatura giuridica in generale, presente anche nelle opere felsinee della fine del Duecento e del Trecento, riscontrabile nella maggior parte della produzione libraria locale e rilevata anche nell'attenta e puntuale tesi di dottorato di Susan L'Engle: «From the earliest legal miniatures, architectural elements were essential as framing devices and for delimitation of spaces within compositions» (S. L'ENGLE, *The illumination of legal manuscripts in Bologna, 1250-1350. Production and iconography*, Ann Arbor [Michigan] 2000, p. 83).

con sottile attenzione agli atteggiamenti del corpo, leggermente variati da figura a figura: chi alza la mano, chi la appoggia sulla coscia, chi rivolge la testa al vicino. Ulteriore analogia ricorre nella scelta delle vesti dei personaggi, fortemente differenziata ed estesa a includere le molteplici categorie che componevano la società di allora, dal dottore al soldato, alla nobildonna al popolano. Si notino infine le decorazioni a rilievo sulla cinta muraria più esterna del *nobile castello* che chiude la composizione a sinistra: il fiore a sei petali che campeggia in centro è l'esatta controparte del traforo del rosone del *Decretum Gratiani* vaticano sopra menzionato, e i semplici tralci curvilinei che si dipartono dalla corolla non si differenziano di molto da quelli disposti ai lati del rosone.

Sembra poi aver pesato su alcune scelte iconografiche del Maestro degli Antifonari di Padova l'eco di modelli remoti, l'influsso di quel repertorio che si costituì nella tarda antichità e che non fu mai del tutto dismesso nei secoli medievali, grazie a un instancabile processo di copia che si protrasse per tutta l'età di mezzo, complice il fascino e l'inesauribile autorità dei quali rimase sempre ammantato il mito degli antichi.

Curiosamente, la citazione di iconografie del mondo classico non avviene quando parrebbe più logico, ossia nella rappresentazione di personaggi mitologici quali Minosse o il Minotauro, ma piuttosto nei casi in cui le descrizioni dantesche non sono avvertite come troppo vincolanti e lasciano spazio all'immaginazione del nostro miniatore. Ancora una volta, insomma, la scelta di alcune immagini si spiega alla sola luce di dinamiche proprie della storia dell'arte, o meglio, per dirla in termini più concreti, alla luce della vicenda umana di un artista del Trecento, che per affrontare quella che fu forse la sua commissione più impegnativa si rivolse a tutto ciò che aveva appreso nei lunghi anni di lavoro nel campo dell'illustrazione libraria.

Analizziamo le ambientazioni infernali dipinte dal Maestro degli Antifonari di Padova. Nei canti relativi al primo regno, Dante fa più volte menzione della natura rocciosa del suolo e delle pareti che racchiudono i cerchi: «non ci torrà lo scender questa roccia» (*Inferno*, VII, v. 6); «In su l'estremità d'un'alta ripa / che facevan gran pietre rotte in cerchio» (*Inferno*, XI, vv. 1-2); particolarmente significativi a questo riguardo sono poi i primi versi del canto XII, in cui Dante paragona l'ingresso al cerchio alla frana nota ancor oggi come 'Slavini di Marco'. Nella mente del lettore si compone dunque progressivamente l'immagine di un mondo caratterizzato da aspri paesaggi rocciosi: e così infatti l'hanno raffigurato i decoratori di pennello dei principali esemplari della *Commedia* del XIV secolo, in cui gli eventi della prima cantica si svolgono perlopiù su un grigio terreno sassoso¹⁴. Nel Dante Egerton, invece, questo elemento viene ripreso e sviluppato, e la roccia guadagna un peso maggiore nella strutturazione della scenografia ctonia, innalzandosi e dilatandosi fino a divenire una

¹⁴ Si considerino, a titolo d'esempio, le miniature del Poggiali, del Codex Italicus e dell'It.IX.276.

vera e propria caverna. In molte scene dell'alto inferno i personaggi incontrati dai due viandanti sono inseriti all'interno di una grotta, che altro non è che una campitura nera delimitata da un bordo zigzagante di roccia ripassato in diverse tonalità di marrone. Questa soluzione ricorre in numerose carte, tra le quali si segnala, per felicità d'invenzione, c. 20r (fig. 37), in cui l'area delimitata dal profilo irregolare della pietra mostra alcuni semicerchi più scuri al suo interno, in modo tale da visualizzare la struttura a cerchi concentrici del basso inferno, che Virgilio sta qui spiegando al suo discepolo.

Nelle *tabulae* degli ultimi canti il motivo della grotta si combina con quel sistema di archi a tutto sesto cui sopra si accennava: vediamo così, alle cc. 53v, 54v, 55v, 57r, 58r (fig. 34), 58v, 60r, 61r, 61v, l'interessante utilizzo di archi che inquadrano i personaggi, dal cui profilo curvilineo affiora il bordo dentellato della roccia.

L'immagine dell'antro infernale come grotta buia delimitata da un contorno roccioso dentellato od ondulato sembra discendere dal mondo greco, e in particolare dall'iconografia bizantina dell'*Anastasi*, una delle poche scene a tema sacro al di fuori del *Giudizio universale* in cui è possibile apprezzare uno spaccato dell'Aldilà, e in particolare dell'Ade. Il tema della discesa al Limbo del Cristo vincitore conobbe la sua prima elaborazione in ambito siriano-palestinese, ma fu con la civiltà bizantina che venne sviluppato nei suoi elementi costitutivi e variamente arricchito dalla presenza di figure come i progenitori, Adamo, Davide e Salomone, o a volte altri giusti anonimi¹⁵. Non si dovette attendere molto perché questo motivo iconografico giungesse in territorio italiano, e già nel VII secolo appare in una versione semplificata nelle pitture murali di Santa Maria Antiqua¹⁶. Nel corso della sua fortuna plurisecolare, questo soggetto subì numerose variazioni nel numero dei personaggi, diversamente da quanto succede per l'ambientazione ctonia, che è generalmente evocata da uno o più sarcofagi o da un antro cavernoso, come quello che possiamo apprezzare nel Lezionario bizantino di XI secolo ms. M639 della Pierpont Morgan Library di New York (fig. 38). Proseguendo nell'ambito dell'illustrazione miniata, troviamo un uso esteso di questa soluzione iconografica nei rotoli di *Exultet* prodotti nel Mezzogiorno tra X e XIII secolo, caratteristici manoscritti liturgici collegati alla celebrazione dei riti del sabato santo¹⁷.

Il confronto tra le figurazioni del manoscritto in esame e alcune immagini dei rotoli meridionali ci aiuta a scorgere la lontana matrice bizantina delle miniature della prima cantica dell'Egerton. Negli *Exultet* le grotte sono costituite da una porzione di spazio enu-

¹⁵ J. ZERVOU TOGNAZZI, s.v. *Anastasi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., vol. I, 1991, pp. 552-553; M. MIHÁLYI, s.v. *Anastasi. Iconografia*, *ibid.*, pp. 553-558.

¹⁶ M. MIHÁLYI, s.v. *Anastasi*, cit., p. 555

¹⁷ *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, direzione scientifica G. Cavallo, coordinamento G. Orofino, O. Pecere, Roma 1994

cleata da contorni irregolari, dai profili appuntiti, curvilinei o mistilinei, che a volte racchiudono una campitura di un nero profondo da cui si distaccano i resti della porta dell'Averno, travolta dalla potenza del Cristo vincitore sulla morte¹⁸. Nel rotolo Barb. Lat. 592 della Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 35), realizzato a Montecassino negli ultimi anni dell'abbaziale di Desiderio¹⁹, osserviamo la medesima linea di contorno, eseguita con tratto mosso e veloce, che caratterizza gli antri cavernosi del Dante di Londra. Ancora, nell'*Exultet* 3 dell'Archivio Capitolare di Troia (fig. 36), città ove probabilmente venne realizzato nel XII secolo²⁰, notiamo invece la rappresentazione di grotte dal denso fondo nero in ben due immagini: la riconciliazione alla grazia in corrispondenza del passo *In Christo credentes*, in cui osserviamo un angelo che accompagna un'anima verso tre figure aureolate, e la miniatura con il Cristo vittorioso sulla morte, che appare trionfante a destra della caverna, la mano sinistra che regge l'asta crociata, la destra che indica all'osservatore la grotta ormai vuota, ove restano solo le rovine della porta dell'Averno.

Vale la pena di osservare che nel *Purgatorio*, ove logicamente il miniatore abbandona l'iconografia della grotta infernale, persiste l'uso di quel sistema di arcate a tutto sesto più volte richiamato, cui nuovamente si abbina la raffigurazione della roccia, com'era, ancora una volta, nella prima cantica. Il Maestro degli Antifonari di Padova, insomma, non opera una precisa distinzione tra i paesaggi dell'*Inferno* e della montagna sacra, eccezion fatta per alcuni espedienti: sovente nelle miniature del *Purgatorio* la pietra si tinge di colori rasserenanti, come il verde salvia, che mal si addirebbero a un contesto ctonio; spesso poi, a cominciare dagli episodi ambientati nei cerchi della montagna, la roccia è disegnata con grossi segni di colore tracciati diagonalmente da sinistra a destra, all'incirca paralleli, a evocare la salita al monte che faticosamente stanno compiendo i due viandanti, ma anche a ricreare lo spazio della cornice lapidea che abbraccia in senso elicoidale il monte del secondo regno.

Analizzate le soluzioni adottate per raffigurare le profondità infernali, nonché le scelte illustrative del *Purgatorio*, sulla scorta dell'ascesi narrata dal poeta volgiamo ora lo sguardo alle immensità celesti del *Paradiso*.

Per ammissione dello stesso Dante, l'ultimo regno è quello di più difficile rappresentazione. Non vi è mezzo espressivo che possa rendere ciò che è per sua stessa natura inespriabile, come ribadito più volte nei versi della cantica: «Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire» (*Paradiso*, I, vv. 4-9).

¹⁸ M. MIHÁLYI, s.v. *Anastasi*, cit., p. 556

¹⁹ *Exultet*, cit., scheda di catalogo, pp. 235-248 (L. Speciale).

²⁰ *Ibid.*, scheda di catalogo, pp. 423-443 (F. Magistrale).

La difficoltà si fa ancora più grande quando il pellegrino giunge al cospetto di Dio. Le parole si rivelano un mezzo fallimentare e inadeguato per riferire la teofania cui assistette Dante: «Da quinci innanzi il mio vedere fu maggio / che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio» (*Paradiso*, XXXIII, vv. 55-57).

La trasposizione in immagini della terza parte del poema costituiva insomma una vera e propria sfida, che fra gli illustratori trecenteschi dell'opera solo in pochi seppero raccogliere.

Una prima risposta offerta al difficile problema dal Maestro degli Antifonari di Padova prevede il ricorso a una gamma cromatica nettamente differenziata da quella adottata nelle cantiche precedenti: agli ocra, grigi e marroni delle prime due cantiche, più cupi nell'*Inferno* e alleggeriti nel *Purgatorio*, si sostituiscono lieti colori uranici giocati in differenti tonalità, dall'azzurro carta da zucchero, al celeste al blu notte²¹. A questa intelligente scelta, si accompagna l'iterazione costante di un elemento iconografico, una sorta di ritaglio di cielo da cui si affacciano i beati collocato nell'angolo superiore destro delle vignette, delimitato da una serie di archi concentrici dipinti in varie sfumature di blu e celeste. La struttura delle miniature del *Paradiso* rimane così sostanzialmente immutata, con Dante e Beatrice che, posizionati a sinistra, si rivolgono ai beati nella porzione di cielo sopra descritta. Il Maestro degli Antifonari di Padova gioca con tale motivo, sfruttandolo per raccontare meglio i punti salienti della narrazione: giunto al cielo di Saturno, Dante, in piedi nella parte sinistra dell'immagine, osserva timoroso lo scaleo d'oro, posto entro uno spicchio di cielo nell'angolo destro della scena (fig. 39); nelle successive *tabulae pictae* il pellegrino colloquia con alcuni beati, che si affacciano dallo scaleo d'oro, ancora dentro il ritaglio di cielo. Ma, e qui possiamo apprezzare tutta la sagacia di chi ideò la figurazione, quando il poeta ascende ai cieli superiori, egli entra nella porzione di cielo finora riservata alle anime celesti, e lo ritroviamo nella parte destra della composizione, mentre risale la scala dorata (fig. 40). Da questo momento, tutte le scene si svolgeranno nel ritaglio di cielo, che andrà guadagnando spazio e assumerà posizione centrale nella vignetta.

Questo motivo a fasce blu e azzurre che individuano una porzione di cerchio di dimensioni variabili, usato per indicare non il cielo fisico, ma il cielo trascendente, quello abitato da Dio, trova le sue origini in stilemi figurativi che appaiono ben consolidati, nella decorazione libraria così come nelle arti monumentali.

²¹ Il ricorso alla differenziazione della gamma cromatica per indicare lo stacco tra l'illustrazione delle cantiche è stato notato anche da Ciardi Dupré a proposito del cosiddetto codice Filippino di Napoli, nel quale le scene dell'*Inferno* si svolgono su fondi cobalto, mentre nel *Purgatorio* le tonalità cromatiche sono chiare. Manca purtroppo il *Paradiso*, che avrebbe forse permesso un'ulteriore verifica (M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Prime osservazioni sulle illustrazioni del Paradiso di Dante*, in *Visioni dell'Aldilà in Oriente e Occidente: arte e pensiero*, Atti del convegno di Studi [Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 21 marzo 2003], Tokyo 2003, p. 169).

A quanto si ricava dallo studio delle fonti, tale soluzione iconografica prese piede in età paleocristiana, specialmente in associazione all'immagine dell'apparizione della mano di Dio. È quanto è dato vedere in una placca di avorio del 400 circa, conservata presso il Bayerisches Nationalmuseum di Monaco, ove Gesù ascende al Cielo aggrappandosi alla mano che Dio gli porge da uno spicchio di cielo nell'angolo superiore destro del pregiato manufatto²². Un espediente rappresentativo così funzionale era destinato a conoscere una vasta propagazione, nel tempo, nello spazio e nei supporti in cui ricorre la sua raffigurazione. Si consideri ancora l'acquerello che ci tramanda l'aspetto del ciclo pittorico paleocristiano della chiesa romana di San Paolo fuori le mura (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4406): qui una porzione semicircolare di cielo compare in ben due riquadri²³. Nel già citato lezionario bizantino della Pierpont Morgan Library, nella sezione destra della pittura analizzata in precedenza troviamo Procoro seduto, e in piedi san Giovanni che stende la mano sul suo capo in un gesto di protezione, mentre rivolge il capo all'angolo superiore destro della composizione, da dove si protende la mano di Dio da un quarto di cerchio azzurro e blu. Lo stesso motivo appare, rielaborato e usato piuttosto estesamente, in gran parte dei codici bizantini dell'Ottateuco studiati da Weitzmann²⁴, e più precisamente nel codice 602 del monastero Vatopedi del Monte Athos, nell'ex codice A.1 della Biblioteca della Scuola Evangelica di Smirne (purtroppo perduto in un incendio), nel codice G.I.8 della Biblioteca del Topkapi e nei codici greci 746 e 747 della Biblioteca Apostolica Vaticana, le cui datazioni vanno dall'XI al XII secolo. A Weitzmann non sfuggì questa ricorrenza, e difatti fa notare al lettore che «as a rule, in the Octateuchs God is depicted as a hand reaching out of a segment of sky»²⁵. Ancor più significativi per le nostre indagini sono i casi in cui i miniatori dell'Ottateuco ampliano la porzione di cielo e alla mano divina preferiscono il busto di Cristo, come riscontriamo ad esempio in corrispondenza di *Genesis* 17: 4-5, passo in cui Dio rende Abramo padre di molte nazioni, illustrato dagli artisti del XII secolo con Abramo di fronte a Sara, entrambi con le mani rivolte in alto verso Cristo che appare in un segmento di cielo. Nella *Commedia* londinese questo piccolo ritaglio di paradiso si dilata, per ospitare al suo interno il pellegrino Dante e gli spiriti beati, conservando però intatte le sue caratteristiche formali: la struttura a semicerchio delimitata da fasce concentriche e la collocazione a ridosso del margine superiore della vignetta.

²² *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 novembre 1977-12 febbraio 1978), a cura di K. Weitzmann, New York 1977, pp. 454-455, fig. 67.

²³ *Ibid.*, scheda di catalogo n. 439, pp. 488-489 (H.L. Kessler).

²⁴ K. WEITZMANN, M. BERNABÒ, *The Byzantine Octateuchs*, con la collaborazione di R. Tarasconi, 2 voll., Princeton 1999.

²⁵ K. WEITZMANN, *The origin of the illustrations of the Octateuchs*, in K. WEITZMANN, M. BERNABÒ, *The Byzantine Octateuchs*, cit., vol. I, p. 308.

Certo appare difficile sostenere che il Maestro degli Antifonari di Padova disponesse di una *Bibbia* tardoantica o di un Ottateuco bizantino di XI secolo, anche se l'ipotesi non è da escludere a priori. Si consideri che Massimo Medica ha ipotizzato la circolazione di un certo ammontare di codici greci a Bologna negli ultimi decenni del XIII secolo, cui si ispirò il Maestro di Gerona, che nella *Bibbia* eponima e nel Salterio ms. 346 della Biblioteca Universitaria di Bologna ripropose con grande fedeltà modelli di età paleologa, a volte accostati a suggestioni della rinascenza macedone²⁶. Lo studioso constata inoltre come i due ordini mendicanti della città felsinea avessero da sempre intrattenuto rapporti con Costantinopoli, in particolar modo i francescani, circostanza che rende ancor più plausibile uno scambio di libri²⁷. Va poi menzionata, infine, la presenza in città, almeno dal 1287, di una comunità piuttosto nutrita di monaci armeni, che disponevano di un loro convento a Ripa di Sasso, dove è probabile esistessero una biblioteca e uno *scriptorium*, come si apprende da un codice miniato armeno (Erevan, Matenadaran, ms. 2705) che il *colophon* dice realizzato a Bologna sul finire del XIII secolo²⁸. Nulla vieterebbe quindi che negli anni di collaborazione con miniatori felsinei il Maestro degli Antifonari di Padova possa essere entrato in contatto con un repertorio di modelli bizantini, se non proprio con le fonti librarie stesse. Non vanno inoltre dimenticate le tante tappe intermedie di diffusione e perpetuazione nei secoli di questo motivo iconografico, attestato ancora in manoscritti di età romanica e gotica che il nostro miniatore poteva aver visto.

La citazione di iconografie antiche da parte di un artista del Trecento non deve stupire, e può essere spiegata e compresa ricordando che la conoscenza e il prestigio dei modelli classici e tardoantichi non vennero meno nel corso del Medioevo. Si pensi a un caso paradigmatico e non troppo distante nel tempo dall'epoca in cui l'Egerton 943 venne eseguito, quello dei mosaici dell'atrio della basilica di San Marco a Venezia, i cui episodi veterotestamentari furono copiati, attraverso un attento lavoro di selezione, accorpamento e rielaborazione delle scene²⁹, dalla *Genesi* Cotton³⁰, uno dei più importanti manoscritti

²⁶ M. MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori*, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile-16 luglio 2000), a cura di M. Medica, con la collaborazione di S. Tumidei, Venezia 2000, p. 129.

²⁷ *Ibid.*, p. 129.

²⁸ *Ibid.*, pp. 129-130.

²⁹ K. WEITZMANN, *The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures*, in O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, vol. II, *The Thirteenth Century. Volume One: Text*, con un contributo di K. Weitzmann, Chicago-London 1984, pp. 105-142.

³⁰ Fu J.J. Tikkanen il primo a rilevare la stretta dipendenza dei mosaici veterotestamentari marciiani dalla *Genesi* Cotton, proponendo che i mosaicisti se ne fossero serviti come modello diretto (J.J. TIKKANEN, *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel. Nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesis darstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst*, in «Acta Societatis Scientiarum Fennicae», 17, Helsingfors, Druckerei der Finnischen litteratur-gesellschaft, 1889); la sua proposta

miniati di età paleocristiana, pervenutoci purtroppo in stato frammentario a causa dell'incendio che divampò nella Biblioteca di Sir Robert Cotton nel 1731³¹.

L'impiego del motivo antico del ritaglio di cielo non resta un fenomeno isolato nel lavoro del Maestro. Un attento lavoro di scandaglio della sua produzione tradisce altri casi in cui il miniatore si rivolse a quell'inesauribile bagaglio di modelli che era l'antichità, rafforzando la convinzione che, lungi dell'essere casuali, queste citazioni fossero il frutto di una scelta consapevole.

I beati che popolano i cieli non appaiono mai a figura intera, ma perlopiù a mezzo busto, se non solo con la testa, fluttuante sul fondo blu (fig. 41). Una rappresentazione tanto insolita non trova confronti nella produzione artistica contemporanea, né in altri esemplari miniati del *Paradiso*, ma ha un precedente illustre nella celebre miniatura con le *Pleiadi* (fig. 42) nell'Arato di Leida (Universiteitsbibliotheek, Voss. Lat. Q. 79), capolavoro dell'arte libraria carolingia e copia di un perduto modello classico³². Nel codice altomedievale, al pari di quanto avviene nella *Commedia* di Londra, il fondo blu compatto è punteggiato da una serie di teste fluttuanti, ognuna girata in posizione leggermente diversa, così come differenti sono le direzioni degli sguardi.

Ancora una volta, senza arrischiare ad affermare che il Maestro degli Antifonari di Padova possedesse o si fosse imbattuto in un manoscritto tardoantico o in una sua copia intermedia, si possono ipotizzare vie di trasmissione dei modelli alternative. Nel caso delle inedite teste sospese dell'Egerton, una possibile fonte può essere ravvisata nei mosaici pavimentali romani, in particolare quelli in cui è presente il tema delle stagioni. Le *Horae*, versione romana delle greche Ἑσπέραι, godettero di una vasta diffusione, da sole o incluse in opere di vario tema e sui più diversi supporti, dal mosaico pavimentale alla terracotta, le pietre intagliate e l'affresco, fino ad arrivare ai sarcofagi, dove apparivano in qualità di *memento mori*. In una produzione tanto vasta e diversificata, altrettanto varie sono le iconografie che troviamo: le stagioni possono essere rappresentate a figura intera, danzanti, in processione, distese, ma anche a mezzo busto, o con solo il capo, entro clipei o cornici di vario tipo, o ancora liberamente collocate nell'allestimento della scena³³. Quest'ultima

venne favorevolmente accolta negli studi successivi, anche se più di uno studioso preferì ipotizzare la presenza di un modello intermedio (O. DEMUS, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100-1300*, Baden bei Wien, Rohrer, 1935, p. 55), o l'esistenza di un perduto codice gemello che fosse poi quello effettivamente usato dagli artisti attivi a San Marco (K. KOSHI, *Die Genesisminiaturen in der Wiener «Histoire Universelle» (cod. 2576)*, Wien [«Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen», 1], 1973, pp. 17-18).

³¹ *Age of Spirituality*, cit., scheda di catalogo n. 408, p. 457 (H.L. Kessler).

³² R. KATZENSTEIN, E. SAVAGE-SMITH, *The Leiden Aratea: ancient constellations in a medieval manuscript*, Malibu 1988.

³³ L. ABAD CASAL, s.v. *Horae*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, 8 voll., Zürich-München 1981-1997, vol. V, tomo I, *Herakles-Kenchrias et addenda Epona, Galateia, Helios (in peripheria orientalis), Helios/Usil*, 1990, pp. 510-538.

tipologia, più frequente in pitture e mosaici (anche se vi sono alcuni esempi di sculture e rilievi con tale variante iconografica) si diffonde in particolar modo dal II secolo d.C. fino al VI, quando il tema delle quattro stagioni venne recepito dall'arte cristiana e da quella ebraica³⁴. Un esempio di mosaico pavimentale in cui appaiono le *Horae* è costituito dal mosaico pavimentale del IV secolo d.C. oggi al Museo de Arte Romano di Merida, in cui le quattro fanciulle sono colte dalle spalle in su, ognuna con degli elementi allusivi al proprio periodo dell'anno: Inverno con il capo ammantato, Primavera con un serto di fiori, Estate con una corona di spighe e infine Autunno con due grappoli d'uva matura che le ricadono sulle tempie. È indicativo che le quattro stagioni siano presenti anche nel manoscritto da cui siamo partiti per questo breve *excursus*, ossia l'Arato carolingio di Leida. Qui le *Horae*, analogamente a quanto avviene nell'immagine delle *Pleiadi*, sono quattro teste fluttuanti contro il fondo blu dislocate ai quattro angoli della *tabula*, Primavera con una corona di fiori in testa, Autunno con una ghirlanda di viticci, Estate con una corona di spighe e Inverno col capo coperto.

Estendendo al resto della produzione del Maestro degli Antifonari la ricerca di richiami al mondo tardoantico, l'indagine risulta altresì fruttuosa.

Di grande interesse si rivela una miniatura del *Roman de Troie* di San Pietroburgo (Biblioteca Nazionale Russa, Fr. F.v. XIV 3), miniato dal Maestro, in collaborazione con altri artisti del libro, in un momento precedente l'esecuzione del Dante Egerton. Nel margine inferiore di c. 152r, viene inscenato entro un'ampia *tabula picta* il disastroso *Naufragio di Aiace Oileo* (fig. 43): al lettore sono mostrate tre barche dalle chiglie nere in balia del furioso turbinare dei venti, brulicanti di terrorizzati marinai raffigurati in una vasta gamma di sentimenti e azioni: vi è chi, bloccato dal panico, si porta le mani al volto con disperazione, o chi ancora cerca invano di riparare l'albero maestro ormai spezzato, o chi infine tenta di salvarsi tuffandosi in mare. Nella tumultuosa composizione, due personaggi spiccano per via dei loro gesti singolari: si tratta di due marinai sporti dal parapetto delle navi e colti nell'atto di sfilarsi la veste, forse per non venire trascinati a fondo dalle vesti zuppe d'acqua una volta precipitati in mare. Il primo navigante appare nell'imbarcazione più a sinistra, tutto proteso in avanti, il torso e le spalle nudi, la testa nascosta dalla maglia, che sta per essere trascinata via dal vento. Il secondo marinaio si è ormai quasi completamente spogliato, e ne possiamo vedere il torace e il capo, la maglia è ancora infilata ai polsi, ma possiamo prevedere che a breve verrà lasciata cadere in acqua. Va però richiamata l'attenzione su un notevole errore: le vesti, anziché dispiegarsi nella direzione in cui soffia il vento, si protendono nel senso opposto. Tale incongruenza compositiva, ripetuta ben due volte, si chiarisce ipotizzando il ricorso ad un'iconografia pree-

³⁴ *Ibid.*, 536.

sistente e dal diverso significato, che il Maestro provò a riutilizzare in un ambito differente, risemantizzandola e senza preoccuparsi troppo di creare dei nessi organici con il nuovo contesto in cui andava a inserirla. Ed è il primo dei due personaggi a fornirci la soluzione: l'immagine di un uomo chino in avanti colto nell'atto di sfilarsi la veste ricorre nelle scene di battesimo dei neofiti, in cui i cristiani di recente conversione si spogliano sulle sponde del Giordano, o nelle cosiddette scene di 'battesimo del popolo' documentate negli evangelieri bizantini a partire dal X secolo, come in un tetravangelo di X secolo oggi alla Bibliothèque Nationale de France (Par. Gr. 64)³⁵ (fig. 44). Il tema del battesimo, sia del Cristo sia dei neofiti cristiani, conobbe ampia propagazione nell'arte paleocristiana, declinandosi in molteplici soluzioni iconografiche che trovarono poi vario seguito nei secoli successivi³⁶. Tra queste riscontriamo anche la variante del neofita che si toglie gli indumenti, visibile ancora nel trecentesco *Battesimo di Cristo* affrescato nel dodicesimo nicchione del Battistero di Parma, oppure, come esempio di riutilizzo di un motivo iconografico con differente valore semantico, nel mosaico con l'*Ingresso a Gerusalemme* nella Cappella Palatina di Palermo, in cui un anonimo personaggio si sfila l'abito per stenderlo a terra al passaggio di Gesù.

Qualunque sia stata la fonte cui il miniatore possa aver attinto, questo iterato ricorso a modelli tardoantichi testimonia la complessità e la ricchezza dell'apparato miniatorio dell'Egerton 943, la cui originalità appare, alla luce delle analisi iconografiche qui condotte, nuovamente ribadita.

Come anticipato, è opportuno postulare la partecipazione al progetto di allestimento della *Commedia* della British Library di un uomo di delibata cultura, che congegnò, in accordo con i desideri e le aspettative del committente, un insieme di calibrata armonia, un manufatto librario che accogliesse il testo del poema affiancandogli un *corpus* pittorico attentamente pianificato, in cui al retaggio dell'esperienza del Maestro degli Antifonari di Padova si sommassero le indicazioni del *designator*, prescrizioni mai neutrali ma volte a conferire alle miniature un particolare taglio interpretativo. Da questo punto di vista, estremamente significativa appare la raffigurazione dei centauri (fig. 45), che accorda l'esegesi per immagini all'esegesi testuale contenuta nel commento. L'apparizione dei centauri nel canto appare così glossata: «Iste Nessus fuit quidam gigans et centaurus; et dicti sunt centauri a magnitudine et fortitudine. Dicitur enim quod centauri portabant equos ultra flumina. Et stabat dictus Nessus cum una barcha ad quoddam flumen ut transire volentes defferent, et tum inde transirent. [...]». I centauri non sono dunque esseri

³⁵ S. RONCHEY, *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano 2006, p. 221.

³⁶ S. MADDALO, s.v. *Battesimo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., vol. III, 1992, pp. 207-214.

CHIARA PONCHIA

ibridi che riuniscono natura umana e natura equina, ma creature di immane grandezza e forza straordinaria. Nelle chiose, come nel canto (vv. 73-75), è poi posto l'accento sulla loro funzione di guardiani dei violenti, che i centauri colpiscono con frecce nel caso essi emergano dal sangue bollente del Flegetonte più di quanto sia loro concesso: «[...] Dicit quod isti centhauri sagitabant animas que non sic perfecte erant in sanguine illo bulliente ut meruerunt». Questi elementi spiegano l'atipica raffigurazione che troviamo nell'Egerton: un manipolo di uomini nudi e rozzi nell'aspetto, che, armati di archi e lunghe frecce, montano la guardia ai dannati immersi nel fiume infernale. L'insolita scelta iconografica conferma ulteriormente l'esistenza di una serie di indicazioni, orali o più probabilmente scritte, per il miniatore, redatte tenendo almeno in parte conto del commento riportato nel codice, probabilmente anch'esso scelto dal *designator*. Una riprova ne è che al Maestro degli Antifonari di Padova non può essere imputata un'errata conoscenza del soggetto dei centauri, dal momento che nei *Romans de Troie* di Vienna e di San Pietroburgo il nostro miniatore aveva dipinto un centauro dal corpo equino e il torso e la testa umane, dimostrando così di avere ben presente la corretta immagine del mito (figg. 13 e 15).

La lettura iconografica delle pitture londinesi, il paziente svisceramento degli elementi che le compongono, l'attenta ricerca delle fonti da cui dipendono, consentono dunque di penetrare nel segreto che si cela dietro l'ideazione di un corredo figurativo che brilla per originalità e ricchezza nel contesto della coeva illustrazione del poema. Gli ingredienti di quest'alchimia non sono pochi, dal vissuto artistico del Maestro degli Antifonari di Padova alla presenza dietro le quinte di un dotto che segnò consistentemente l'elaborazione del progetto di confezionamento del codice. Con le pagine di questo saggio confidiamo di aver svelato, almeno in parte, questa complessa rete di intrecci agli occhi del lettore, che potrà così assaporare le vivaci miniature dell'Egerton 943 con rinnovata consapevolezza.

BIBLIOGRAFIA

Illuminated Manuscripts of the «Divine Comedy», ed. by P. Brieger, M. Meiss, C.S. Singleton, Princeton 1969; L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della «Commedia»: le pagine d'apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Pisa 1996, pp. 23-49; A. STOLTE, *Der Maestro di Gherarduccio kopiert Giotto. Zur Reception der Arena-Fresken in der Oberitalienischen Buchmalerei zu Beginn des 14 Jahrhunderts*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut Florenz», XI, 1996, 1/2, pp. 2-41; *I 'monstra' nell'«Inferno» dantesco: tradizione e simbologie*, Atti del XXIII Convegno storico internazionale (Todi, 13-16 ottobre 1996), Spoleto 1997; A. STOLTE, *Frühe Miniaturen zu Dantes «Divina Commedia»*. *Der Codex Egerton 943 der British Library*, Münster 1998; *Parole dipinte. La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione-Palazzo del Monte, Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo-27 giugno 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Modena 1999, scheda n. 33, pp. 110-112 (G. Mariani Canova); F. TONIOLO, *Il maestro degli Antifonari di Padova: prassi e modelli*, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 549-562; A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco. La «Commedia» Egerton 943 della British Library*, Ghezzano (Pisa) 2014; C. PONCHIA, *Frammenti dell'Aldilà. Immagini nella «Divina Commedia» nell'Italia settentrionale del Trecento*, Dottorato di ricerca in Storia e critica dei Beni Artistici, Musicali, e dello Spettacolo, XXVI ciclo, Università degli Studi di Padova, 2014.

