

Il mondo *sub specie paradisi* nelle miniature di Giovanni di Paolo per la *Commedia* Yates Thompson.

Marcello Ciccuto

Università di Pisa

marcello.ciccuto@unipi.it

<https://orcid.org/0000-0003-0346-8330>



Riassunto

Con questo saggio intendo mettere in luce le più tipiche componenti dell'immaginazione visionaria del pittore senese Giovanni di Paolo, orientate a una costruzione narrativa della sua illustrazione del *Paradiso* nel ms. Yates Thompson 36 che, puntando soprattutto su elementi di immaterialità e astrazione anti-naturalistica, definisce una lettura sempre spiritualizzata degli episodi della cantica: i termini sono quelli di un'evasione lirica di fondo, che fa vedere l'aver posto il pittore *sub specie paradisi* l'intero percorso suo di resa della visione dantesca dell'aldilà.

Parole chiave: *Divina Commedia*; Giovanni di Paolo; *Paradiso*; ms. Yates Thompson 36; pittura senese del '400; *visio ultima*.

Abstract

In this essay, the author highlights the most typical components of the visionary imagination of the Sienese painter Giovanni di Paolo, made to give a narrative background to his illustration of the *Paradise* in the manuscript Yates Thompson 36, which, relying on elements of immateriality and anti-naturalistic abstraction, gives a spiritualized reading of the episodes of the *Canticle*: the ideas are those of an underlying lyrical evasion, *sub specie paradisi*, which allow us to see the entire path of rendering Dante's vision of the afterlife.

Keywords: *Comedy*; Giovanni di Paolo; *Paradise*; manuscript Yates Thompson 36; 15th-century Sienese painting; *visio ultima*.

Artista di riconosciute capacità astrattive e tensioni figurative altamente iconizzanti (Marchi, 2006) che dell'effondersi di effetti luministici in un "nitore azzurrino" fa una delle sue vistose cifre stilistiche (Molina Figueras, 2019), Giovanni di Paolo si mostra pittore e miniatore orientato non mai verso rese scientifico-realistiche e illustrative in senso proprio, quanto piuttosto verso una vena di fondo definibile nei termini di una costante divagazione visionario-narrativa (fu considerato da Berenson l'«El Greco del '400 senese», Berenson, 1931, p. 630): questa in debito non solo, come è ovvio rilevare, con le esperienze del gotico senese di primo Trecento e martiniano in particolare (Chelazzi Dini, 1982, pp. 358-359; e per l'eclettismo citazionale Ladis, 1995, pp. 50-51), ma specialmente con quel tasso di irrazionale visionarietà che con un lessico fortemente articolato sul piano del narrativo («in which borrowed gestures, poses, figures, groups, architectural details, and compositions appear and reappear time and oft-distant time again» – Ladis, 1995) già si era imposto agli incanti paesaggistici o alle scene di generale evanescenza descrittiva per i quali Gentile da Fabriano si era proposto a modello di sicuro riferimento (Cecchi, 2006, pp. 256-257 per il *Polittico Quaratesi*. Ma cfr. anche Chelazzi Dini, 1982, p. 359). L'eccellere di Giovanni di Paolo in soggetti costruiti per incremento di dettagli narrativi, appunto, ci dice da subito quanto l'artista fosse legato a quel 'nodo della cultura medievale' che secondo il mirabile ragionare critico di Gianfranco Contini aveva rappresentato attraverso il *Roman de la Rose* o la *Commedia* dantesca il passo d'avvio per tanti fra i moderni libri narrativi e di poesia (David, 2004, pp. 47-48 per i soggetti narrativi. E cfr. Contini, 1973). Ciò che saremmo in grado di documentare, così per via di dire preliminare e a mo' di puro esempio, sia nelle due celebrate *Biccherno* sia nelle *Storie del Battista* che rappresentano alcuni dei momenti più alti dell'operare iniziale di Giovanni (Chelazzi Dini 1982, pp. 358-359); ma dovremmo pure considerare quanto possa aver pesato sull'esecuzione del ciclo 'paradisiaco' per la *Commedia* Yates Thompson l'effusione narrativo-allegorizzante dell'*Ottimo Commento* (David, 2004, pp. 48-53) specie se guardata a fianco del rilievo che per quella sua esecuzione ebbe l'*Antifonario* di Lecceto con le sue bordate di *exempla* nel bel mezzo della effervescente cultura di taglio devozionale fatta circolare ampiamente dalle confraternite laiche che si ispiravano a maestri di quell'arte del raccontare quali erano nell'area un Filippo degli Agazzari o lo stesso san Bernardino (David, 2004, p. 54). In prospettiva diacronica, il sapere che questa cifra stilistico-strutturale si sarebbe inaridita non appena presero a prevalere sul lessico figurativo di Giovanni di Paolo le inconcludenti fissità rituali di un Sassetta non può che confermarci l'orientamento cronico, oserei dire, insomma il ripiegamento di Giovanni medesimo sull'uso intensivo di *model-books* e relativi moduli di ripetizione illustrativa, per lui comunque di efficacissimo

esito espressivo (Ladis, 1995, p. 78 per una discussione sulle pratiche citazionali messe in opera nella *Pala* di Pienza).

Potremmo aggiungere, per queste e per altre ragioni, che ci troviamo di fronte a un'arte di difficile contestualizzazione, retta come si rivela da una logica spesso onirico-irrazionale quando non più propriamente visionaria di taglio arcaizzante (Van Marle, 1927 ha scritto di un artista «arcaico e ridicolo», laddove Pope-Hennessy, 1993 ha rilevato il carattere del tutto 'lirico' delle composizioni spaziali di Giovanni; con Barr, 1936 si arrivò a calare l'artista in un contesto addirittura pre-surrealista) talché, a guardare gli esempi operati da Giovanni col maggior suo impegno di costruzione narrativa – oltretutto nella vistosa latitanza di quantità consistenti di lavori profani nel mondo di quasi assoluta declinazione devozionale della pittura senese di mezzo '400 – e centrando l'attenzione su un episodio insigne quale la tavoletta con la *Cacciata dall'Eden*, ci si avvede pressoché subito del fatto che quella figurazione collocata al centro delle sfere celesti non è affatto un'immagine simbolica e tantomeno una figurazione di sintesi del cosmo conosciuto, bensì una possibile raffigurazione delle terre emerse (e dei fiumi che le rigano) tesa a condensare un modello di Eden rappresentato all'ombra del poema dantesco. Così al posizionamento della mano di Dio nell'additare la zona del Primo Mobile, da collocarsi dunque fra regno sensibile e mondo dell'immateriale (Dixon, 1985, pp. 611-613), corrisponde l'esigenza non di una resa realistica in termini latamente geografici bensì un discorso astrattivo generale in chiave di esaltazione degli eventi celesti che riguardano l'aldilà del mondo fisico; questo venendo preso allora nel giro di un commento capace di dominare tutti i livelli della significazione, perché imperniato sul tema-guida del rapporto fra peccato e redenzione. Chiave dunque di lettura assolutamente teleologica di questo come di tanti altri episodi, per la quale non importa identificare referenti visuali esatti ma rappresentare proprio l'aldilà del naturale nelle varie stazioni che fanno parte della più ampia narrazione (Rosser, 2012). Fu grazie a questo incremento di una sorta di potenziale narrativo interno alla figurazione e alla rappresentazione spaziale pure propri al testo della *Commedia* (con Ladis, 1995, p. 70 si è scritto di «a living, growing organism, in which ideas took on an internal life of their own, perpetuating themselves and giving birth to others»), tale da andare regolarmente oltre i fini di qualsivoglia prospettiva lineare, che Giovanni di Paolo ottenne, per via di una strategia formale così congegnata, una visione come sempre spiritualizzata, sempre meno bisognosa di appigli percettivi e di informazioni visive di taglio realistico; creando di volta in volta – come accade appunto nella sequenza delle miniature per il *Paradiso* Yates Thompson – visualizzazioni meditative tali da sconfiggere il più di qualsivoglia esattezza geo-spaziale, da rompere le prescrizioni geometriche della prospettiva lineare per agganciare invariabilmente i modelli di una visionarietà di fondo che non possiamo non

dire di natura tardo-medievale: quella che, combinando disinvoltamente i più semplici impulsi locativi con quelli più scopertamente allegorici e riducendo lo spazio sugli sfondi a puro simbolo allusivo, imponeva scenografie di ultra-realtà, figure di santi non particolarmente padroni dell'area circostante e come avulse da essa, panorami quali quinte simboliche e paesaggi in via di sensibile smaterializzazione percettiva (Ladis, 1995, pp. 55, 78-79). Meditazioni essi stessi sul soprannaturale, evasioni liriche dentro una tradizione di paesaggismo pittorico che determinavano un evanescente e cangiante *continuum* narrativo (conforme l'appellativo di 'camaleonte' rifilato all'artista dalla Sandberg Vavalà, 1953, p. 300); in esso molteplici i punti di fuga per l'osservatore, tali da portare a effetti di straniamento per nulla trascurabili – anche in forza di un sensibile depotenziamento dell'assetto geometrico dell'insieme – dentro una strategia pensata, nel caso della *Commedia*, per porre *sub specie paradisi* l'intero percorso della visione dantesca dell'aldilà.

Fra i tanti segnali 'stranianti' presenti nell'esecuzione della *Commedia* per Alfonso d'Aragona potremo allora annoverare i gesti deittici di alcuni personaggi, ora figuranti esclusione/espulsione ora invece e al contrario una condizione di benevola accoglienza o concessione di grazia (saranno quelli presenti nella *Resurrezione di Drusiana* già della collezione Robert Lehman o nella *Crocefissione* di Oxford o nell'atto del Cristo nell'*Incoronazione della Vergine* sia del Sant'Andrea di Siena sia di quella ancora della collezione Lehman, tutti ben coordinabili con la miniatura a c. 131r del *Paradiso* Yates Thompson). Si vedranno perciò anche gli analoghi gesti di espulsione nell'*Annunciazione* Kress di Washington o per il Dante allontanato da Firenze a c. 159r, nonché il gesto dell'Arcangelo nel *Giudizio Universale* di Siena, pronti a trasformarsi in segni di benevola accoglienza nella tavola del *Giudizio Finale* pure senese. Potranno poi riconoscersi funzionanti allo stesso livello le figurazioni sintetiche, autentiche icnografie di edifici e luoghi urbanizzati quali quelli nella *Madonna dell'Umiltà* del Museum of Fine Arts di Boston o nel piano basso del *Battista verso l'isolamento* della National Gallery di Londra, da confrontarsi con quanto accade nel *bas-de-page* della c. 147r, portato a incremento sovra-dimensionato e ulteriormente astrattivo nella già citata c. 159r (cfr. l'uso ripetuto di modelli astrattivi, come alle cc. 148r, 149r, 151r e 157r), che confermano quanto intelligentemente rilevato da Andrew Ladis a proposito di un Giovanni che «confronted a world of clarity, rationality, and measure, but his was an art given to irresolution, irrationality, and the immeasurable». Per cui non stupirà nemmeno trovare alcuni dettagli di intenzionale resa anti-naturalistica come le scanalature verticali sul terreno, ricorrenti così in basso a destra nella tavoletta con la *Cacciata* del Metropolitan come nella c. 176r del *Paradiso* Yates Thompson (e non escluderei il divagante decoro del trono della Vergine nel trittico della *Madonna con Bambino e santi* già Matthiesen).

Ma strutture modulari e di ripetizione non specificamente descrittiva sono altresì alcuni panneggi (del penultimo santo a destra, alla c. 167r e del santo dolente della *Crocefissione* Lanckoronski), o le modularità inscritte al fronteggiarsi fra un personaggio in basso e uno di più alto posizionamento quali reperibili nell'*Apparizione di san Girolamo a sant'Agostino* della Gemäldegalerie di Berlino o alle cc. 167r – 168r. Così anche gli avelli figurati nell'*Adorazione dei Magi* di Cleveland (come mangiatoia anche nella *Natività* dei Musei Vaticani) o nel Cielo del Sole della c. 154r Yates Thompson, poi arricchiti col dettaglio di esseri interni a grotte nel *Cristo paziente / Cristo trionfante* della Pinacoteca Nazionale senese e quindi come ripianati e privi di bordure nel *Giudizio Universale* di Siena.

Talora i paesaggi vengono ad assumere uno schema decisamente e invariabilmente ascensionale (straordinari gli esempi cumulabili all'occasione, dalla *Pregghiera nell'Orto* dei Musei Vaticani allo stesso *Battista verso l'isolamento* di Londra), mentre un contributo al riconoscimento di un artista dall'ingegno rappresentativo spiazzante e fuori norma – pur entro una pratica d'uso sistematico se non talvolta meccanico di ricorrenze modulari – potrà intuirsi infine nella coincidenza figurata tra il piedistallo dello strumento musicale di cui è dotato l'angelo di sinistra in basso nell'*Incoronazione della Vergine* del Metropolitan e il marchingegno a cavallo del fiume che fa mostra di sé (eppur sempre come elemento accessorio della visione) nella *Fuga in Egitto* della Pinacoteca Nazionale di Siena: nessun particolare più utile di questo a confermare allora una qualifica di 'alchimista' per un pittore come Giovanni di Paolo (Ladis, 1995, p. 63), che soprattutto nel paradisiaco concerto di scenografie per la *Commedia* Yates Thompson ha saputo evidenziare molti dei registri più legati al vettore interpretativo allegorico che soprattutto i commenti tardo-trecenteschi e pienamente quattrocenteschi al testo dantesco avevano imposto alla lettura dell'ultima cantica del poema.

BIBLIOGRAFIA

- Barr, A. (1936). *Fantastic Art: 15th and 16th Centuries*. In *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. New York: Museum of Modern Art, tavv. 5-49.
- Berenson, B. (1931). *Quadri senza casa. Il Quattrocento senese*. Dedalo, 10, p. 630.
- Chelazzi Dini, G. (1982). *Giovanni di Paolo di Grazia*. In *Il gotico a Siena miniature pitture oreficerie oggetti d'arte*. Firenze: Centro Di, pp. 358-359.
- Cecchi, A. (2006). *Gentile da Fabriano Polittico Quaratesi*. In *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* (a cura di Laura Laureati e Lorenza Mochi Onori). Milano: Electa, pp. 256-261.

- Contini, G. (1973). Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la rose, Fiore, Divina Commedia*. In *Concetto, storia, miti e immagini del Medioevo* (a cura di Vittore Branca). Firenze: Sansoni, pp. 509-542.
- David, B. (2004). The Paradisal Body in Giovanni di Paolo's Illuminations of the *Commedia*. *Dante Studies*, 122, pp. 45-63.
- Dixon, L. (1985). Giovanni di Paolo's Cosmology. *The Art Bulletin*, 67, 4, pp. 604-613.
- Ladis, A. (1995). Sources and Resources: The Lost Sketchbooks of Giovanni di Paolo. In *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop* (Edited by Andrew Ladis and Carolyn Wood, William U. Eiland General Editor). Athens and London: The University of Georgia Press, pp. 48-85.
- Marchi, A. (2006). Giovanni di Paolo. *La fuga in Egitto*. In *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* (a cura di Laura Laureati e Lorenza Mochi Onori). Milano: Electa, p. 300.
- Molina Figueras, J. (2019). L'avara povertà di Catalogna? Il manoscritto Yates Thompson, un canto al lusso tardogotico e alla cultura umanistica nella corte napoletana di Alfonso d'Aragona: In *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte* (a cura di Marcello Ciccuto e Leyla M.G. Livraghi). Firenze: Franco Cesati, pp. 73-90.
- Pope-Hennessy, J. (1988). Giovanni di Paolo. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 46, 2, pp. 5-47.
- Pope-Hennessy, J. (1993). *Paradiso: The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*. New York: Random House.
- Rosser, G. (2012). Beyond Naturalism in Art and Poetry: Duccio and Dante on the Road to Emmaus. *Art History*, 35, 3, pp. 474-497.
- Sandberg Vavalà, E. (1953). *Sieneese Studies: The Development of the School of Painting of Siena*. Firenze: Olschki.
- Van Marle, R. (1927). *The Development of the Italian Schools of Painting*, 9, L'Aja: Martinus Nijhoff, pp. 390-465.

