

PASQUINI, Laura

Diavoli e Inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo



Accostarsi ad un'immagine tanto pervasiva nella cultura medievale quale quella del demonio conduce innanzitutto a misurarsi con la molteplicità delle sue raffigurazioni: a partire dal carattere mutevole e insidioso del soggetto rappresentato, queste infatti non individuano mai – certamente non in forma duratura – una simbologia univoca e rigorosamente definita, ma si dispiegano per tutto il Medioevo come sperimentazioni di soluzioni iconografiche, riflessi del carattere metamorfico stesso del principe del Male. Nel presente volume, Laura Pasquini ripercorre dunque con efficacia il variegato panorama artistico dedicato, come il titolo suggerisce, a diavoli e inferni medievali, offrendo una rassegna vivacemente documentata delle più disparate invenzioni iconografiche meditate e offerte dai secoli di mezzo. Il lavoro si apre con una ricostruzione della tradizione figurativa del Diavolo a partire dal VI secolo; incontra e discute, in una seconda parte, le novità suggerite dall'*Inferno* dantesco, per poi in ultimo coglierne l'eredità nella produzione artistica coeva e di poco successiva.

Partendo dai simboli adoperati dall'arte paleocristiana – per lo più zoomorfi, che vanno a comporre una sorta di “bestiario del Maligno” – la studiosa mostra come una prima conformazione specifica del Diavolo cominci a delinearsi solo intorno al IX secolo, quando in pittura compaiono le prime attestazioni di piccoli esseri demoniaci, ibridi antropomorfi e ferini, connotati negativamente ma nel complesso poco spaventosi (tra gli esempi più significativi, si consideri il goffo demonio, riprodotto in più carte, del *Salterio di Stoccarda*, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Bibl. 2.12, cc. 6v, 10v, 56r, 107r, 107v). Un aspetto più delineato del Demonio, certamente per forte impulso dell'ambiente monastico, viene tracciato mediante il recupero di mostruosità già vive nell'immaginario pagano ma ora rivisitate e riproposte come nuovi simboli del Male. Si attinge allora alla mitologia classica, celtica o egizia per i caratteri di più accentuata deformità, così come acquistano sempre maggiore fortuna i testi agiografici, repertori di penitenze esemplari in grado di sgominare la potenza del Maligno. È però con la lotta alle eresie, dal secolo XI

in avanti, che il diavolo accresce sensibilmente la frequenza delle sue occorrenze nel panorama figurativo: il ruolo primario assunto gli assicura difatti una sperimentazione di soluzioni iconografiche variegata e innovativa, che Laura Pasquini illustra e descrive con accurata precisione. La studiosa, in particolare, mostra come in questa direzione acquisti vera rilevanza il tema iconografico delle tentazioni di Cristo e dei Santi, di certo molto fortunato per l'efficacia persuasiva delle sue rappresentazioni: visualizzare l'esempio di Cristo trionfante sul demonio tentatore è difatti un monito costante per il fedele, invitato a rammentare per resistere a sua volta. Parallelamente, si moltiplicano allora le raffigurazioni di episodi di esorcismo, ora maggiormente dettagliate rispetto a quelle più essenziali realizzate tra V e VI secolo. Come rileva Pasquini, si tratta, in un caso come nell'altro, di ghiotte occasioni di sperimentazione per gli artisti, che possono sfruttare episodi di manifestazione diretta del demone per tentare di definire più accuratamente la conformazione di una figura oltremodo conosciuta ma ancora priva di una sua specifica iconografia. Tra XI e XII secolo abbondano così mosaici e manoscritti latori di piccoli diavoli fuoriusciti da corpi invasati, scuri, alati e dalle fattezze vagamente umane; tra i molti esempi proposti, si pensi all'ossessa del mosaico della cattedrale di Monreale o all'indemoniato di Gerasa della *Bibbia di Pamplona* (Amiens, Bibl. munic., ms. 108, c. 108r).

Il Diavolo possiede però un proprio luogo naturale, nel quale per tradizione lo si incontra, e questo è indubbiamente l'Inferno. L'autrice pertanto indaga la vastissima fortuna iconografica delle rappresentazioni dell'aldilà sotterraneo e ne individua le prime espressioni figurative nelle miniature e negli affreschi che inscenano la discesa di Cristo agli Inferi: nella resa visiva di questo episodio evangelico, la figura demoniaca di Satana è coinvolta nella misura in cui tenta con tutte le sue forze di opporsi al trionfo divino. In raffigurazioni simili – esemplare risulta l'*Anastasis* del *Salterio di Winchester* (Londra, British Library, ms. Cotton Nero c iv, c. 24r) – l'Inferno viene presentato come una grossa bocca spalancata, del tutto somigliante alle fauci del Leviatano, dalla quale il Redentore estrapola i patriarchi e i giusti. L'Inferno è quindi una voragine pronta a inghiottire i dannati anche nelle prime testimonianze di Giudizi Universali che, ancora prettamente incentrati sulla gloria di Cristo, riservano alla dannazione eterna solo un frammento marginale della scena. A quest'altezza, la raffigurazione dell'Inferno appare dunque molto sintetica, per lo più allusiva, e questo Diavolo-Inferno impotente, spesso incatenato e schiacciato nell'angolo, conoscerà una discreta fortuna principalmente nella decorazione libraria, per lo più nella miniatura francese e inglese del secolo XI.

Solo a partire dal XII secolo – informa l'autrice – l'iconografia occidentale del *Giudizio* avvia un processo di definizione e di organizzazione di vere e proprie strutture codificate dell'aldilà che, per quanto riguarda la dannazione,

cominciano a riservare sempre maggiori spazi alla presenza di Satana e dei suoi collaboratori. In questa direzione, un ruolo decisivo è esercitato dai programmi figurativi dei portali romanici francesi, proprio in quanto luoghi di passaggio, di connessione tra il mondo esterno e il luogo sacro; le decorazioni qui realizzate divengono infatti evocative di una serie di scene penitenziali che saranno poi recuperate all'interno delle cattedrali, in particolare ricorrendo ai capitelli istoriati, tappe di un cammino spirituale che comincia all'ingresso e termina nel coro. La studiosa si sofferma quindi su tre Giudizi francesi del XII secolo, attraverso i quali è possibile individuare una graduale evoluzione nelle forme della rappresentazione e una sempre crescente rilevanza riconosciuta ai dannati, all'Inferno e a Lucifero governatore: se nel timpano di Saint-Lazare ad Autun si può ammirare infatti un Diavolo ancora ridimensionato, intento a sottrarre all'arcangelo Michele le anime di alcuni defunti – e l'Inferno appare come una grande fornace dalla quale emergono mani e piedi scalpitanti –, già nel secondo Giudizio considerato, realizzato sul portale di Saint-Trophine ad Arles, Lucifero presenta grosse dimensioni, è ritratto nella sua funzione di torturatore e dunque circondato di dannati nudi, incatenati e avvolti dalle fiamme; in ultimo, tutt'altro che ridimensionato appare il Diavolo del Giudizio di Conques, massiccio e spaventoso, ormai di proporzioni pari a quelle del Cristo in maestà, circondato da demoni e dannati, a loro volta interessati da supplizi sempre meglio precisati.

In questo fermento artistico in piena evoluzione, l'*Inferno* dantesco segna una tappa fondamentale. Il Lucifero di Dante è inequivocabilmente mostruoso, smisurato, privo di termini di comparazione. Nella costruzione della sua immagine del Male, l'autore della *Commedia* poté attingere a un fitto repertorio di testi letterari, tra i quali, come sottolinea Pasquini, andrà annoverata certamente la *Visione di Tungdalo*, prima fonte visionaria riportante il tema della defecazione delle anime precedentemente divorate, un motivo che avrà ampia fortuna nelle scene di Giudizio del XIII e del XIV secolo. Accanto alle numerose fonti letterarie, Laura Pasquini indaga però più a fondo i documenti figurativi del tempo, per individuare «precisi richiami ed inequivocabili corrispondenze tra determinati testi figurati e la *Commedia*» (p. 45). Viene allora accuratamente esaminato il mosaico della controfacciata della basilica di Santa Maria Assunta a Torcello, in cui Lucifero è un vecchio barbuto con l'Anticristo in grembo, racchiuso in un riquadro che sovrasta altri sei scomparti autonomi, rappresentazioni ancora embrionali della diversificazione delle pene subite in relazione al peccato commesso. In un primo scomparto, quattro figure nude contorte che si mordono le mani potrebbero avere ispirato la descrizione degli iracondi di *If.* VII, 110-114, il gesto rabbioso di Filippo Argenti (*If.* VIII, 63) o quello dettato dal dolore cieco di Ugolino (*If.* XXXIII, 58); i teschi attraversati e divorati dai vermi e frammenti sparsi di corpi, visibili in altri due scomparti

musivi, starebbero forse alla base degli accidiosi collocati a ribollire nel fango stigio (*If.* VII, 118-120); a Torcello potrebbero essersi presentati a Dante quale prima fonte figurativa – accanto alle numerose letterarie, classiche e coeve – anche il Flegetonte brulicante di dannati e il Cocito ghiacciato, occupanti ancora due dei sei scomparti riquadrati. Chissà che non siano state fonte d'ispirazione dell'unione di Ulisse e Diomede in una sola fiamma («due dentro ad un foco», *XXVI*, 79) – si chiede l'autrice – le due figure accostate, immerse a mezzo busto nel fuoco, dell'ultimo scomparto torcellano.

Per la triformità del Lucifero dantesco, la studiosa recupera l'antica iconografia del *vultus trifons*, di ascendenza pagana e per lo più riferibile a divinità solari, diventata nel Medioevo, come logica conseguenza, simbolo di una poliformità pericolosa che incarna la potenza del Maligno. Una testimonianza particolarmente rilevante in ottica dantesca viene individuata da Pasquini nella facciata della Chiesa di San Pietro di Tuscania – altro documento visivo che il poeta poté conoscere – sulla quale si staglia inconfondibile un Lucifero dal triplice volto. Si tratta naturalmente di una triformità che allude alla Trinità divina mentre la rovescia e al contempo la evoca, come dimostrano le scelte iconografiche di alcuni codici miniati della *Commedia* che al mostro triforme del XXXIV canto dell'*Inferno* contrappongono un volto triplice al momento della visione finale di *Pd.* XXXIII.

Fonte sicura e preponderante nella creazione dantesca resta però, a parere della studiosa, la porzione infernale di *Giudizio Universale* realizzata alla fine del XIII secolo da Coppo di Marcovaldo per il Battistero di Firenze. Il Lucifero del «bel san Giovanni» (*If.* XIX, 17) è dotato di tre bocche, e con queste divora tre dannati, sebbene le due cavità laterali appaiano più precisamente teste di serpenti allungate, traenti origine dalle orecchie stesse del mostro. Le sue proporzioni risultano smisurate e l'aspetto complessivo pare battere in mostruosità quello del grosso Lucifero realizzato ai primi del Trecento da Giotto agli Scrovegni padovani, pure molto probabilmente ispirato all'invenzione fiorentina di Coppo. Esaminando a fondo la fonte, Laura Pasquini individua porzioni di mosaico e dettagli iconografici poi rintracciabili nei successivi versi danteschi: le ali di pipistrello spiegate da un grosso diavolo, per esempio, espediente di recente introduzione – a sostituzione delle ali pennute, ormai prerogativa esclusiva degli angeli – costituiranno la chiara eredità del Lucifero dantesco; le tombe scoperte sottostanti il Cristo in maestà probabilmente suggerirono a Dante quelle degli eretici di *If.* X; un dannato trasportato in spalla da un diavolo nero con uncino riporterà certamente alla mente la descrizione dei barattieri gettati e torturati nella pece bollente della quinta bolgia (*If.* XXI, 29-35). Attraverso una serie di rimandi tra testo e fonte, la studiosa mostra come Coppo di Marcovaldo potrebbe aver costituito anche lo spunto creativo per quella presenza dominante e pervasiva di serpenti caratteristica dei

canti XXIV e XXV dell'*Inferno* dantesco, in cui il furto è punito con terribili trasformazioni e compenetrazioni continue tra uomo e serpente: le molteplici scene di uomini aggrediti o violati da serpenti, non solo così evidenti nel mosaico fiorentino ma ampiamente diffuse nell'intera tradizione iconografica medievale, avrebbero costituito una fonte figurativa forte, parallela a quella dei poeti classici, perché Dante tentasse la costruzione di episodi metamorfici di bellezza superiore a quella di chi lo aveva preceduto.

Nell'iconografia oltremontana del XIV secolo, l'*Inferno* dantesco finirà per costituire un vero e proprio manuale di riferimento, consentendo una definizione sempre più strutturata e certa delle modalità della dannazione eterna. A chiusura del volume, Laura Pasquini dedica pertanto uno spazio alla disamina dei Luciferi e degli Inferni realizzati durante gli anni della prima circolazione della *Commedia*, per poi giungere a qualche esempio più tardo di ripresa e perfezionamento di modelli già noti. Dopo la significativa porzione di affresco dedicata a Lucifero nel Camposanto di Pisa ad opera di Buonamico Buffalmacco (1336) – in cui i dannati non si dispongono più casualmente ma possiedono ognuno una specifica collocazione e uno specifico tormento – e l'ascendenza tutta dantesca della splendida parete affrescata da Nardo di Cione per la Cappella Strozzi di Santa Maria Novella (1351-1357), così come danteschi erano già stati gli *Inferni* di scuola giottesca del Palazzo del Bargello (1334-1337) e di Andrea Orcagna a Santa Croce (1343), si avranno per lo più singoli episodi sporadici di rappresentazione di un aldilà ordinato, scandito da partizioni precise e da tormenti diversificati corrispondenti a specifiche categorie di peccatori.

L'affascinante percorso attraverso l'arte di dieci secoli così si conclude. Se – come scrive l'autrice – il Diavolo nel Medioevo era stato tanto rappresentato quanto temuto e, nella diversificazione delle immagini grottesche tese a visualizzarlo, in qualche misura se ne praticava – o auspicava – l'annientamento, nel Rinascimento si assisterà a un graduale recupero delle forme antropomorfe, unito a un lento e sempre più accentuato scomparire di tratti mostruosi, che finirà per rendere il Demonio molto meno spaventoso, più vicino e simile all'uomo, ma proprio per questo più insidioso e presente.

Alessandra Forte

Scuola Normale Superiore, Pisa

PASQUINI, Laura

Diavoli e Inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo
Il Poligrafo, Padova, 2015

232 pp, ISBN: 978-8871158952

