

Laura Pasquini

I luoghi dell'aldilà: iconografia

L'arte medievale dedicò ampio spazio al tema dell'aldilà, alla salvezza per le virtù esercitate in vita, alle punizioni per i peccati compiuti. «Non si può comprendere l'uomo medievale, la sua vita nella società del tempo, le sue credenze e le sue azioni senza considerare l'inverso del mondo dei vivi: il mondo dei morti dove ciascuno riceve una ricompensa secondo i propri meriti: condanna eterna o beatitudine paradisiaca»¹. Se il mondo terreno, pervaso da apparenze ingannevoli, poteva confondere il buono col malvagio, se l'empio poteva prevalere sul giusto e il saggio soccombere al folle, l'aldilà veniva invece inteso come il luogo in cui si realizzava appieno la giustizia divina, che poteva finalmente assicurare una separazione netta tra il bene e il male, ricompensando la virtù, punendo il vizio, distinguendo chiaramente i luoghi deputati al premio e quelli dedicati al castigo². Sono regni invisibili, spaventevoli o rassicuranti, dove soggiornano le anime dei defunti subito dopo la morte e dove esse si ricongiungeranno ai corpi resuscitati dopo il Giudizio universale. Come dimostrò a suo tempo Erich Auerbach³, il medioevo concepisce il mondo terreno come una sorta di universo "figurale", costituito da figure pallide e confuse, che non fanno altro che anticipare in modo del tutto imperfetto le rivelazioni future, eterne e veritiere, del mondo oltre la morte; in tal senso non sono in realtà i morti a fungere da ombre fioche dei vivi, sono al contrario questi ultimi a interpretare dimessamente in vita quello che sarà il ruolo da impersonare in eterno, «umbriferi prefazi» (per dirla con Dante) della loro natura.

Il messaggio evangelico, testimoniato in specie nel Vangelo di *Matteo* (24, 25) e dall'*Apocalisse* di Giovanni (20), integrato in tutte le formule del *Credo* e ampli-

¹ Cfr.: J. BASCHET, *I mondi del Medioevo: i luoghi dell'aldilà*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a c. di E. Castelnovo e G. Sergi, I, *Tempi, spazi, istituzioni*, Torino 2002, pp. 317-347, in specie p. 317.

² Vedi anche: J. BASCHET, *I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale*, in *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, a c. di C. Casagrande, S. Vecchio, Torino 2000, pp. 225-258, in specie p. 232.

³ In E. AUERBACH, *Studi su Dante*, prefazione di D. Della Terza, trad. it. dall'originale *Neue Dantestudien* (Bern 1944) a c. di M.L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Milano 1984.

ficato dai Padri, prospetta in origine un aldilà dualistico⁴, che separa l'umanità fra gloria e castigo, fra Paradiso e Inferno secondo la logica dell'inversione per cui la sorte nell'aldilà non è altro che la conseguenza del comportamento in vita e ne produce l'esatta contropartita. Come si desume dalla parabola di Lazzaro e del ricco Epulone (*Luca*, 16), ampiamente rappresentata nei fregi delle basiliche romaniche, colui che vive nei piaceri terreni, incurante del malessere altrui, dovrà purgare i suoi peccati all'inferno; mentre colui che soffre in vita conoscerà la felicità nell'oltretomba. La prospettiva angosciante della dannazione eterna, che riguarda tutti i non battezzati nati dopo il sacrificio di Cristo e i cristiani trapassati in stato di peccato, non poté tuttavia imporsi senza profonde riflessioni cui Agostino dedicherà l'intero libro XXI del *De civitate Dei*⁵: si trattava di difendere e giustificare l'eternità delle pene infernali e nel contempo l'immagine di un Dio d'amore e di perdono che avrebbe forse potuto concepire pene temporanee, sufficienti a far scontare ai peccatori le colpe commesse⁶.

A prevalere da principio fu dunque una prospettiva escatologica, dominata dall'attesa del Giudizio universale con la resurrezione dei corpi⁷ e rivolta all'essere umano inteso nel suo complesso, come insieme inscindibile di corpo e anima. Era grande peraltro l'incertezza riguardo alla sorte delle anime dopo la morte, prima della Seconda Venuta di Cristo e del Giudizio finale: se esse ricevessero comunque ricompense o castighi o fossero immerse in una sorta di sonno prolungato in attesa di ricongiungersi ai corpi risorti. Si insinuò allora l'idea di un giudizio dell'anima⁸, individuale, pronunciato subito dopo la morte, le cui rare rappresentazioni compaiono in Occidente a partire dal secolo X, sviluppandosi specie nel XII, quando il *iudicium* entra a far parte integrante del sistema teologico, quando cioè si poté affermare che l'anima subito dopo la morte accede immediatamente alla sua destinazione definitiva. Dalla lettura del libro della vita sarà allora possibile stabilire se l'anima potrà essere innalzata al cospetto di Dio, oppure eternamente castigata alle pene dell'Inferno come descritto in figura nel *Liber Vitae di New Minster*, ascrivibile al 1020-1030 (ms. Stowe 944 della British Library – fig. 1)⁹,

⁴ J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XI-V^e siècle)*, Roma 1993, pp. 15-83; ID., *s.v. Inferno*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma 1996, pp. 351-357, in specie p. 351; ID., *I mondi*, cit., p. 318.

⁵ ID., *s.v. Inferno*, cit., p. 351; ID., *I peccati capitali*, cit., p. 233; ID., *I mondi*, cit., p. 319.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. in primo luogo sul tema: C.W. BYNUM, *The resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York 1995.

⁸ Per cui vedi C. FRUGONI, *La morte propria, la morte degli altri*, in *Storia vissuta del popolo cristiano*, a c. di J. Delumeau, Torino 1979, pp. 349-366; J. BASCHET, *Jugement de l'âme, Jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement*, in "Revue Mabillon", n.s., VI (1995), pp. 159-203, ma anche ID., *I mondi*, cit., p. 320.

⁹ M. BROWN, *Anglo-Saxon Manuscripts*, London 1991, p. 18, tav. 15; BASCHET, *Les justices*, cit., p. 235, fig. 5. Cfr. anche *The Liber Vitae of the New Minster and Hyde Abbey Winchester: Bri-*

nel registro intermedio della pagina miniata 7r, fra l'ascesa degli eletti in Paradiso e la condanna dei reprobi alle pene infernali.

La tradizione folclorica prospettava una sorta di condivisione di spazi fra vivi e morti¹⁰, con una certa compenetrazione di luoghi e una notevole intensità di scambi fra i due mondi, fatti di suffragi¹¹, reciproche intercessioni, spirituali o spettrali comunicazioni. La letteratura visionaria, il cui *corpus* prende le mosse a partire dal VII secolo¹², prevedeva addirittura l'esplorazione del mondo dei morti da parte dei vivi, con intense descrizioni, talvolta già strutturate e definite, dell'aldilà celeste e infernale. Il modello teologico cristiano, non insensibile alle suggestioni di quelle visioni oltremondane ma incentrato sulla dualità che separa e oppone l'aldilà al mondo terreno, come sancito senza possibilità di fraintendimento dalla parabola di Lazzaro, perveniva frattanto, attorno al secolo XII, a una «profonda riorganizzazione della geografia dell'aldilà¹³» con un notevole «rimaneggiamento cartografico»¹⁴ di cui la nascita del purgatorio e la concomitante affermazione dei limbi saranno le manifestazioni più evidenti assieme a una chiara strutturazione in termini di spazi e luoghi¹⁵. Da qui anche la possibilità di poterli rappresentare nell'arte con una sempre maggiore ricchezza di dettagli e soluzioni.

Nell'iconografia medievale il tema dell'Inferno si afferma a partire dal secolo IX, rimanendo sino all'XI una presenza assai sporadica e sviluppandosi contemporaneamente alla più complessa rappresentazione del Giudizio universale. In un avo-

tish Library Stowe 944, together with leaves from British Library Cotton Vespasian A. VIII and British Library Cotton Titus D. XXVII, ed. S. Keynes, *Early English Manuscripts in Facsimile*, 26, Copenhagen 1996 e M.P. BROWN, *Manuscripts from the Anglo-Saxon Age*, London 2007, pp. 160-61.

¹⁰ Sulla compenetrazione fra mondo dei vivi e mondo dei morti nel medioevo, cfr.: J.C. SCHMITT, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris 1994 (trad. it. a c. di G. Viano Marogna, *Spiriti e fantasmi nella società medievale*, Roma-Bari 1995).

¹¹ Sul tema antico della preghiera per la salvezza delle anime cfr.: J. NTEDIKA, *L'Evocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Étude de patristique et de liturgie latines (IV-VIII siècle)*, Louvain-Paris 1971; D. SICARD, *La liturgie de la mort dans l'Eglise latine, des origines à la réforme carolingienne*, Münster 1978; J. LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris 1981, testo consultato nella trad. it., *La nascita del Purgatorio*, a c. di E. De Angeli, Torino 1982, p. 16.

¹² Quando, accanto ai brevi aneddoti inseriti nelle raccolte agiografiche o nelle opere didattiche, i testi visionari cominciano ad assumere un'elaborazione letteraria e a circolare come opere dotate di una propria autonomia, per cui cfr.: P. DINZELBACHER, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart 1981; A.J. GUREVIC, *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo*, trad. it. a cura di L. Montagnani, Torino 1986; C. CAROZZI, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V-XIII siècle)*, Roma 1994; BASCHET, *I mondi*, cit., pp. 322-323.

¹³ LE GOFF, *La nascita*, cit., p. 7; BASCHET, *I mondi*, cit., p. 318.

¹⁴ J. LE GOFF, *Les limbes*, in "Nouvelle Revue de Psychanalyse", 34 (1986), pp. 151-173, in specie p. 164.

¹⁵ BASCHET, *I mondi*, cit., pp. 325-330.

rio conservato presso il Victoria Albert Museum di Londra, datato attorno all'800 (fig. 2) l'Inferno è rappresentato dalle fauci del Leviatano¹⁶, il mostro che divora indiscriminatamente tutti i dannati, accatastati al suo interno, senza una benché minima distinzione. Si tratta di un'iconografia che ebbe ampia diffusione nell'Occidente medievale in specie nella produzione manoscritta francese e inglese a partire dal sec. XI dove «l'inferno viene evocato in maniera metaforica e sintetica, come il grande corpo di una potenza minacciosa più che come il luogo di supplizio degli innumerevoli corpi dei dannati»¹⁷. Attorno all'820-840 l'Inferno appare raffigurato ripetutamente nel *Salterio di Utrecht* (e nelle copie di questo, quali il *Salterio di Harley*, British Library, ms. Harley 603, f. 9r – fig. 3), in forma di mostro, la cui testa, stravolta in smorfie di dolore e sfida, emerge da un gorgo (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. Rhenotraiectinae, Ms. 32, ff. 1v, 9r, 14v, 53v)¹⁸. Nel *Salterio di Stoccarda* (Landesbibliothek, Cod. Bibl. 2. 12), siamo ancora all'inizio del IX secolo, esso assume invece la forma di un edificio in fiamme con i dannati immersi a testa in giù fra le lingue di fuoco e un grosso demonio all'esterno intento ad accalappiare i nuovi arrivati (al f. 38r – fig. 4), oppure come un susseguirsi di fornaci ardenti con piccoli demòni intenti ad attizzar le braci (al f. 56r)¹⁹. Esso compare come antro infiammato dove i dannati ardono legati da mordaci serpenti in un manoscritto italo-bizantino del secolo IX conservato presso la Biblioteca nazionale di Parigi (il ms. gr. 923, f. 68v – fig. 5)²⁰ e poco più tardi nelle prime manifestazioni figurate del Giudizio universale in area bizantina, nella chiesa macedone di S. Stefano a Kastoria in Grecia (IX-X sec.) e in Cappadocia, a S. Giovanni a Güllü Dere nella necropoli di Göreme e nella Yılanli Kilise, la chiesa dei serpenti, nella vallata di Peristrema a Est di Aksaray (prima me-

¹⁶ Sulle prime manifestazioni del tema iconografico e sulla tavoletta in avorio del Victoria and Albert Museum si veda: BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 137-138 e 233, nota 10 per i riferimenti bibliografici relativi all'avorio londinese, fig. 1; Y. CHRISTE, s.v. *Giudizio universale*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1996, pp. 791-805, in specie p. 791; BASCHET, s.v. *Inferno*, cit., p. 354; BASCHET, *I mondi*, cit., p. 332. Cfr. inoltre: Y. CHRISTE, *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo*, edizione italiana a cura di M.G. Balzarini, Milano 2000, in specie p. 174, fig. 74; V. PACE (a c. di), *Alfa e omega. Il giudizio universale tra Oriente e Occidente*, Castel Bolognese 2006, p. 53. Sull'iconografia delle fauci del Leviatano vedi ancora BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 167-168, 233-241.

¹⁷ BASCHET, *Les justices*, cit., p. 234, fig. 2; ID., *I mondi*, cit., pp. 317-347, per la citazione p. 332.

¹⁸ Sul noto salterio carolingio cfr. ID., *Les justices*, cit., p. 234, fig. 2; ID., s.v. *Inferno*, cit., p. 352. Vedi anche CHRISTE, s.v. *Giudizio universale*, cit., p. 791; ID., *Il Giudizio universale*, cit., pp. 116-117, fig. 49.

¹⁹ Cfr. sul Salterio di Stoccarda: BASCHET, *Les justices*, cit., p. 234, fig. 3; ID., s.v. *Inferno*, cit., p. 352; CHRISTE, s.v. *Giudizio universale*, cit., p. 791; ID., *Il Giudizio universale*, cit., pp. 116-117, figg. 47-48.

²⁰ Cfr. BASCHET, s.v. *Inferno*, cit., p. 352; CHRISTE, s.v. *Giudizio universale*, cit., 791; ID., *Il Giudizio universale*, cit., pp. 25-26, fig. 7.

tà del X sec.): qui, alle spalle di un enorme drago a tre teste, i dannati appaiono disposti in piccoli scomparti su più registri (fig. 6), come sulla facciata di una casa ad appartamenti, secondo uno schema che rimarrà peculiare della rappresentazione degli abissi infernali nell'iconografia bizantina²¹.

Attorno all'anno Mille si assiste a una notevole diversificazione dei temi iconografici all'interno dei quali poteva essere inclusa la rappresentazione dell'Inferno. Fra i più diffusi quello della "caduta degli angeli ribelli"²² dove le viscere infernali in cui Lucifero precipita con la sua folta schiera di seguaci vengono sovente esemplificate attraverso la già nota iconografia delle fauci spalancate del Leviatano: così nella *Genesi di Caedmon*²³ (fig. 7) e nel *Salterio Queen Mary* riferibile al 1310²⁴. Fantasiosi inferni, ricchi di colore e di mostri dalle fogge più disparate, caratterizzano i corredi iconografici ideati fra il IX e il XII per i *Commentari all'Apocalisse* redatti attorno al 776 da Beato di Liebana²⁵. Espressioni incisive di quell'arte mozarabica che fondeva in note di vivace ed eccentrica tragicità la tradizione figurativa cristiana e quella musulmana, questo gruppo sostanzioso di codici (fig. 8), miniati nei monasteri di Navarra, di Castiglia e del León, consentì una spregiudicata sperimentazione iconografica ed esercitò una notevole influenza per la formazione dell'iconografia apocalittica proponendosi come una sorta di *best-seller* dei cosiddetti secoli bui.

Vi è poi la rappresentazione figurativa della già citata parabola di Lazzaro e del ricco Epulone, fondamentale attestazione neotestamentaria del castigo *post mortem*, ovvero del destino delle anime in relazione al giudizio individuale (prima ancora di quello universale), ed espediente utile per descrivere, estesamente e con ricchezza di dettagli, le sorti di coloro che vorranno seguire l'esempio dell'uno o dell'altro protagonista del racconto evangelico. Nata in area bizantina, come attesterebbe un codice delle *Omèlie* di Gregorio Nazianzeno della fine del IX secolo (Parigi, Biblioteca Nazionale, gr. 510, f. 149r), l'immagine, articolata in più scene, compare alla fine del secolo X nella miniatura ottoniana, nell'*Evangelario di Lotario* del 990 ca. (Aquisgrana, Domschatzkammer, f. 364v) e nel *Codex Au-*

²¹ Per queste prime testimonianze del Giudizio universale in area orientale-bizantina cfr. CHRISTE, *s.v. Giudizio universale*, cit., p. 791; ID., *Il Giudizio universale*, cit., pp. 21-26. Vedi anche BASCHET, *s.v. Inferno*, cit., p. 352.

²² Per cui vedi innanzi tutto: BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 255-260; G. MINOIS, *Piccola storia del diavolo*, Bologna 1999, pp. 22-25.

²³ Oxford, Bodleian Library, ms. Junius 11, f. 3, per cui vedi BASCHET, *Les justices*, cit., p. 234, fig. 4.

²⁴ Londra, British Library, Ms. Royal 2B VII, f. 1v. Cfr. in generale sul tema della gola dell'Inferno: BASCHET, *s.v. Inferno*, cit., p. 354-355.

²⁵ Per cui vedi: J. WILLIAMS, *Purpose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liebana*, in *The Apocalypse in the Middle Ages*, a c. di R.K. Emmerson e B. Mc Ginn, London 1992, pp. 217-233; BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 255-260; ID., *s.v. Inferno*, cit., p. 354; CHRISTE, *Il Giudizio Universale*, cit., pp. 57-61 e immagini relative; L. LINK, *Il diavolo nell'arte*, Milano 2001, pp. 101-106.

reus Epternacensis (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142, f. 78r – fig. 9) del 1020-1040. In epoca pienamente romanica l'iconografia viene riproposta, per fare alcuni esempi, fra le sculture del portale di Saint-Pierre a Moissac (1120-1125), fra gli affreschi di St. Martin a Vic e di S. Pietro e Paolo a Chaldon, in Svizzera (fine sec. XII), nel manoscritto 835 della Bayerische Staatsbibliothek (f. 70v), un superbo Salterio del primo quarto del secolo XIII²⁶. Il noto racconto biblico trova inoltre magnifica espressione e una particolare amplificazione nell'affresco attribuito a Vitale da Bologna e datato 1330-1340, sito nella navata sinistra della basilica di San Martino a Bologna²⁷.

Altro tema iconografico nel quale, specie in Occidente, può palesarsi la rappresentazione dell'Inferno è quello dell'anastasi²⁸ o discesa di Cristo agli inferi, evento predetto dal profeta Davide (*Sal.* 16[15], 9-10; 69[68], 21; 88[87], 6), affermato dagli apostoli (*At.* 2, 29-32), in specie da Pietro (*I Pt.* 3, 18-20) e particolarmente sviluppato nel Vangelo apocrifo di Nicodemo²⁹. Benché l'episodio si svolga in realtà presso il limbo dei patriarchi, concepito come luogo specifico ben separato dall'Inferno, è tuttavia frequente vedere il Cristo tirare a sé i giusti dell'Antico Testamento estraendoli da una gola animale che in nulla si distingue dalla raffigurazione delle fauci del Leviatano, precoce e diffusa rappresentazione degli abissi infernali. La rilevanza attribuita alla raffigurazione della bocca dell'inferno nell'iconografia occidentale dell'anastasi, tesa a focalizzare anche visivamente l'attenzione sulla potenza inarrestabile dell'azione di Cristo nel momento in cui si attua il miracolo della risurrezione, è ben rappresentata da alcuni codici miniati quali il *Salterio Cotton*, eseguito a Winchester nel 1050 ca. (Londra, British Library, ms. Cotton Tiberius C VI, f. 14r – fig. 10), quello di Winchester (Londra, British Library, ms. Cotton Nero C IV, f. 24r) del 1150³⁰, il *Salterio di Arundel*, della fine del secolo XIII (British Library, ms. Arundel 83, f. 132) e il libro di preghiere ms. Arundel 157, della British Library (f. 110r – 1240 – fig. 11) dove, come accade in numerosi esemplari coevi e di epoca successiva, il Redentore manifesta la propria potenza colpendo con una croce astata il demonio già sconfitto e umiliato.

²⁶ Sulle rappresentazioni della nota parabola, cfr.: BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 243-252, figg. 55-61; ID., *s.v. Inferno*, cit., p. 354; ID., *s.v. Paradiso*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Roma 1998, pp. 169-174; ID., *I peccati capitali*, cit., p. 234.

²⁷ ID., *Les justices*, cit., p. 358, nota 18. Vedi inoltre R. D'AMICO, *Restauro di pitture murali del Trecento bolognese*, in "Itinerari", IV (1986), pp. 62-65.

²⁸ G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Azzate (Varese) 1995, pp. 203-204; J. VAN LAARHHOVEN, *Storia dell'arte cristiana*, Milano 1999, pp. 70-71; M. MIHÁLYI, *s.v. Anastasi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991, pp. 552-558; BASCHET, *s.v. Inferno*, cit., p. 354; LE GOFF, *La nascita*, cit., pp. 54-55.

²⁹ LINK, *Il diavolo nell'arte*, cit., p. 84

³⁰ Da vedere: F. WORMAND, *The Winchester Psalter*, London 1973; BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 180-181; LINK, *Il diavolo nell'arte*, cit., p. 147; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., pp. 118-119, figg. 52-55.

L'iconografia del Giudizio finale rimane tuttavia il luogo privilegiato per lo sviluppo dell'immagine dell'aldilà e la sua precisazione. Nei portali romanici francesi da rappresentazioni estremamente semplificate e concise, come nel Saint-Trophime di Arles (fine del XII sec.), dove dannati e beati vengono semplicemente distinti in due schiere, differenziate solo dalle fiamme disposte ai piedi dei primi³¹, si passò a composizioni sempre più articolate e complesse, come nel timpano di Saint-Lazare ad Autun (1130-1135)³², in cui lo spazio dedicato alla dannazione appare più definito e più ricchi risultano i dettagli relativi ai supplizi, sino al *Giudizio Universale* rappresentato sul portale occidentale dell'abbazia di Conques³³ (fig. 12). In quest'ultimo stupefacente episodio di arte romanica la rappresentazione dell'Inferno, che si dispiega su due registri sovrapposti, acquisisce un rilievo considerevole: compaiono alcune evidenti diversificazioni nei supplizi (l'impiccagione, i sacchi di danaro al collo dell'avarò, forse il goloso, rimpinzato da un demònio mentre arde tra le fiamme³⁴) e l'immagine di Satana primeggia terribile e grottesca, a sfidare nelle proporzioni quelle della Maestà divina.

Il motivo della scansione in scomparti per le anime dannate, giustificabile con una sia pur embrionale distinzione e diversificazione dei peccati loro attribuiti, si riscontra in opere di conclamata ascendenza greco-orientale, e dunque in un avorio italo-bizantino conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 13), databile all'XI-XII secolo³⁵, in alcuni manoscritti greco-italici della medesima fase cronologica (fig. 14)³⁶ e nel maestoso giudizio universale della basilica di S. Maria Maggiore a Torcello (figg. 15 e 15bis), ascrivibile ancora alla fine

³¹ BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 141-142, figg. 6-7; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., pp. 200-201, fig. 98.

³² BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 143-146, figg. 9-11; CHRISTE, s.v. *Giudizio universale*, cit., p. 794; BASCHET, s.v. *Inferno*, cit., p. 352; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., pp. 197-199, figg. 94-96; V. PACE (a cura di), *Alfa e Omega*, cit., p. 70 e relativa immagine; X. MURATOVA, *Il timpano della cattedrale di Saint-Lazare a Autun*, in PACE (a c. di), *Alfa e Omega*, cit., pp. 102-105 e relative immagini.

³³ Sul timpano di Conques cfr.: BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 146-163, figg. 12-16; CHRISTE, s.v. *Giudizio universale*, cit., p. 794; BASCHET, s.v. *Inferno*, cit., p. 356; ID., *I peccati capitali*, cit., pp. 235-236; ID., *I mondi*, cit., p. 331; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., pp. 182-183, figg. 84-89; V. PACE (a c. di), *Alfa e Omega*, cit., pp. 69-71, fig. a p. 71; M. ANGHEBEN, *Il portale dell'abbazia di Santa Fede a Conques*, in PACE (a c. di), *Alfa e Omega*, cit., pp. 106-109 e relative immagini.

³⁴ Sulle varie tipologie di supplizio cfr. BASCHET, s.v. *Inferno*, cit., p. 355 e ID., *I peccati capitali*, cit., p. 235. Per la nota rappresentazione dell'avarizia vedi inoltre J. MARTIN-BAGNAUDES, *Les représentations romanes de l'avare*, in "Revue d'histoire de la spiritualité", L (1974), pp. 397-432.

³⁵ Sulla tavoletta in avorio del Victoria and Albert Museum si veda: BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 137-138 e nota 10 per i riferimenti bibliografici relativi all'avorio londinese. Cfr. inoltre: CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., in specie le pp. 28-29, 45-47 e fig. 10; V. PACE (a c. di), *Alfa e Omega*, cit., p. 53.

³⁶ Come il manoscritto Grec. 74 della Biblioteca Nazionale di Parigi, per cui vedi CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., p. 28, fig. 8.

del secolo XI³⁷. Qui ai piedi della mandorla con il Cristo giudice nasce un fiume di fuoco che si espande sulla destra in uno stagno di lava incandescente dove due angeli armati di lance respingono i dannati, rappresentati da teste mozzate con le quali piccoli e scuri demoni paiono dilettersi. Satana, assiso a destra su un trono costituito da un drago a due teste divoranti altrettanti peccatori³⁸, siede con l'Anticristo in grembo e domina l'intero settore. La sua rilevanza nella composizione è sottolineata non tanto dalla mostruosità delle forme, che appaiono ancora quelle umane di un vecchio barbuto, bensì dal colore scuro, caratteristico della maggior parte dei demòni medievali³⁹ e dalla mole comparabile, se non con il Cristo dell'*Anastasis*, quanto meno con quello della sottostante *Deesis*, con il quale il demonio condivide, come sottolinea Baschet, il «diritto al trono»⁴⁰. Al di sotto di questa prima porzione, i dannati appaiono collocati in sei scomparti distinti, tipici, come si è detto, del Giudizio bizantino, riconducibili secondo alcuni a una già consolidata rappresentazione del settenario, ovvero alla figurazione dei supplizi corrispondenti ai sette peccati capitali (gli scomparti sono tuttavia solamente sei), ma da interpretare forse più coerentemente come rappresentazioni ancora embrionali delle principali pene che secondo i teologi si applicavano indistintamente a tutti i dannati: senza cioè quella precisa corrispondenza tra peccato e pena che verrà codificata concettualmente e visivamente solo nel secolo XIV. Benché si possa già a quest'epoca prospettare una diversità delle punizioni conformi alla diversità dei peccati, le pene rimangono difatti per lungo tempo indiscriminate e consistono principalmente nel definitivo allontanamento da Dio, il castigo più grave, cui si associano non meno dolorosi patimenti sensoriali costituiti principalmente dal fuoco, dai vermi, dal freddo e dalle tenebre⁴¹. Una maggiore precisazione circa le differenti categorie di peccatori eternamente dannati all'Inferno si individua invece nella ricca tradizione delle visioni e dei viaggi nell'aldilà che poterono certamente fornire nuovi elementi alla produzione artistica coeva. Nelle molteplici versioni della *Visione di San Paolo*⁴², le più antiche delle quali ri-

³⁷ Su Torcello cfr.: BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 191-194, figg. 34-35; ID., *s.v. Inferno*, cit., p. 354; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., pp. 45-47, 279, figg. 9 e 11; PACE (a c. di), *Alfa e Omega*, cit., pp. 54, 56, 58, 62-63, e fig. a p. 57.

³⁸ Interpretazione «vivente» e mostruosa dell'antico trono a faldistorio, tipica dell'iconografia occidentale, per cui cfr.: CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., pp. 45-46.

³⁹ Sul colore scuro dei demòni medievali, sovente bluastro, cfr.: J.B. RUSSEL, *Il diavolo nel Medioevo*, Bari 1987, p. 98; J. BASCHET, *s.v. Diavolo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma 1994, pp. 644-650, in specie p. 649; G. MINOIS, *Piccola storia dell'Inferno*, Bologna 1995, p. 42; ID., *Piccola storia del diavolo*, cit., p. 42; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., p. 16.

⁴⁰ BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 191-198, ma 193 per il concetto sopra enunciato e figg. 34-35.

⁴¹ Cfr.: *Ibid.*, cit., in specie le pp. 50-59; ID., *s.v. Inferno*, cit., pp. 351-357; ID., *I peccati capitali*, cit., pp. 225-258, in specie pp. 231-234.

⁴² MINOIS, *Piccola storia dell'Inferno*, cit., pp. 51-52.

salgono ancora al III secolo⁴³, le descrizioni dei tormenti attribuiti ai dannati, per colpe che sono in realtà varianti o aspetti specifici dei sette peccati capitali, rivelano il chiaro intento di fornire opportune differenziazioni. L'idea di un rigido settenario rimane tuttavia estranea alla *Visione di Alberico* (1130), monaco di Montecassino, e viene solo vagamente accennata nella diffusissima *Visione di Tungdal*⁴⁴, redatta da un monaco irlandese verso il 1149 e nella successiva *Visione di Thurchill*, ascrivibile all'inizio del secolo XIII⁴⁵.

Nel Giudizio universale affrescato nella controfacciata della basilica di S. Angelo in Formis presso Capua (fig. 16)⁴⁶, attribuibile alla fine del secolo XI, l'Inferno è ancora un groviglio indistinto di corpi dannati, diavoli e serpenti, senza alcuna distinzione o connotazione specifica che lasci individuare precise categorie di peccatori. Su una lastra dell'antico pulpito della basilica di Santa Maria Assunta a Fornovo (sec. XII – fig. 17)⁴⁷, attualmente murata sulla facciata della chiesa, possiamo reperire alcuni temi ricorrenti nella rappresentazione dell'Inferno in epoca romanica: torna difatti il tema della bocca del Leviatano, il mostro dalle orribili fauci che ingoia ogni nefandezza, associato qui al noto motivo del calderone⁴⁸ e alla figura dell'avarò, che campeggia al centro, appesantito dal peso di quelle sacche che lo hanno trascinato alla dannazione eterna.

Nel mosaico pavimentale della navata sinistra del duomo di Otranto, eseguito fra il 1163 e il 1165, possiamo reperire non proprio una rappresentazione del Giudizio, quanto piuttosto la raffigurazione dei suoi esiti finali (fig. 18). L'albero che si appoggia a un grande bue, spartisce la rappresentazione degli eletti da quella dei dannati. Da un lato Abramo, Isacco e Giacobbe ricevono le anime degli eletti, dall'altro i dannati, custoditi qui da *Satanas* incoronato e *Infernus*, col volto contratto in una smorfia di dolore e rabbia, soffrono atroci torture: aggrediti da serpi fameliche, dilaniati da orribili creature mostruose, precipitati e bolliti nel calderone posto alla base della rappresentazione⁴⁹. Nell'*Hortus Deliciarum* della

⁴³ Per cui vedi in primo luogo BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 87-99, cui rimanda anche per la bibliografia pregressa.

⁴⁴ Per le visioni di Alberico e Tungdal cfr. ancora BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 103-113 e MINOIS, *Piccola storia dell'Inferno*, cit., pp. 59-60.

⁴⁵ Cfr. BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 124-130.

⁴⁶ ID., *Les justices*, cit., pp. 198-202 e figg. 38-39. Cfr. anche CHRISTE, s.v. *Giudizio universale*, cit., p. 794; IDEM, *Il Giudizio universale*, cit., pp. 44 e 279-280, figg. 169-171; PACE (a c. di), *Alfa e Omega*, cit., pp. 62-63, fig. a p. 61.

⁴⁷ Cfr.: P.C. BONTEMPI, *Santa Maria Assunta: la chiesa di Fornovo*, Parma 1992; BASCHET, *Les justices*, cit., p. 250.

⁴⁸ Tema che richiama il testo di *Giobbe* (41,23), per il quale cfr. BASCHET, s.v. *Inferno*, cit., p. 355.

⁴⁹ C. SETTIS FRUGONI, *Il mosaico di Otranto: modelli culturali e scelte iconografiche*, in "Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo", 82 (1970), pp. 243-270, in specie p. 266. Vedi ancora per il mosaico idruntino EAD., *Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto*, in "Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo", 80 (1968), pp. 213-256;

badessa Herrade von Landsberg⁵⁰ (fig. 19), la rappresentazione dell'Inferno, strutturata in più registri, occupa un'intera pagina miniata e mostra una sempre maggiore diversificazione dei supplizi: i dannati sono avvolti dalle fiamme, stretti nelle spire di sinuosi serpenti, impiccati e appesi secondo varie modalità, scorticati e rimpinzati da piccoli e frenetici diavoli scuri, bolliti in calderoni distinti a seconda che i peccatori siano giudei o *armati milites*, ovvero coloro che non hanno voluto sublimare le loro spade al servizio della fede. Il settore dedicato all'Inferno nel Giudizio universale dipinto nell'arco trionfale della basilica di Santa Maria Maggiore a Tuscania, attribuibile all'ultimo decennio del XIII secolo⁵¹, mostra nuovamente una certa diversificazione delle pene: le anime dannate vengono a seconda dei casi date alle fiamme, impiccate, avvolte fra le spire di famelici serpenti, divorate da Lucifero ed espulse dai genitali infuocati di quello, come in un lacerante e infinito circolo punitivo. Sono invece di nuovo indistinte le torture inflitte da poderosi diavoli bluastri alle anime dannate nel *Giudizio* affrescato sulla controfacciata della basilica di S. Maria *ad Cryptas* presso Fossa (fig. 20) in provincia dell'Aquila, databile alla fine del secolo XIII⁵², mentre l'influsso dell'iconografia bizantina connota l'Inferno descritto nella controfacciata della chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi (fig. 21), riferibile ai primi decenni del XIV secolo e firmato da Rinaldo da Taranto⁵³: qui Lucifero con corpo ancora umano e testa ferina, campeggia con l'Anticristo in grembo e i dannati si dispongono nei consueti scomparti rocciosi simbolici delle grotte infernali, allusivi a una necessaria diversificazione delle pene ma ridotti qui, diversamente che a Torcello, al numero di tre.

La diversificazione dei supplizi attribuiti alle varie categorie di dannati viene ulteriormente sviluppata nel Giudizio universale del Battistero di Firenze, attribuito a Coppo di Marcovaldo e datato attorno al 1270 (fig. 22)⁵⁴. L'immagine del-

G. BARBA, *Gli alberi delle navate laterali*, in M. FASANO, L. PASQUINI, G. BARBA, *Otranto, il mosaico, il viaggio di Seth. Ricerche per il documentario di creazione Il viaggio di Seth ad Otranto*, prefazione di F. Cardini, Bologna 2009, pp. 53-59.

⁵⁰ Cfr.: *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg (Landsberg, 1176-96): A Reconstruction*, a c. di R. Green, M. Evans, C. Bischoff, M. Curschmann, London 1979, p. 338, tav. 146, f. 255r. Vedi anche: BASCHET, *Les justices*, cit., p. 302, fig. 31; ID., *s.v. Inferno*, cit., p. 355; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., pp. 28-29.

⁵¹ BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 211 e 227-228, nota 205, fig. 51; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., p. 317.

⁵² Per cui Cfr.: BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 205-206, 221, fig. 40; M. DELLA VALLE, *I cicli pittorici di Bominaco e Fossa*, in "ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", volume LIX, fascicolo III, settembre-dicembre 2006, pp. 101-158, in specie per S. Maria *ad Cryptas* le pp. 133-158: <http://www.ledonline.it/acme/>.

⁵³ Per cui vedi oltre a BASCHET, *s.v. Inferno*, cit., pp. 351-357 anche P. BELLÌ D'ELIA, *s.v. Brindisi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma 1992, pp. 755-758, ma in particolare le pp. 757-758.

⁵⁴ Da vedere: C. CONSOLI, *Il Giudizio Finale del Battistero di Firenze e il suo pubblico*, "Quaderni Medievali", IX. 1980, pp. 55-83; BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 206-207, 222-223 figg. 42-

l'Inferno è dominata al centro dalla figura di Satana seduto fra due speroni di roccia sopra un trono costituito, come già a Torcello, dalle protomi di due draghi antropofagi. Mentre i dannati che sulla sinistra vengono sospinti da un grande diavolo alato al luogo dell'eterno supplizio si mostrano ancora coperti dalle vesti, la totale nudità connota invece le anime già sottoposte da tempo agli orribili martiri. Alcuni peccatori, conficcati su lunghi pali appuntiti, vengono rosolati allo spiedo, altri vengono gettati a capofitto tra le rocce incandescenti; alcuni sono assaliti da enormi e famelici rettili, lucertole, rospi, serpenti; altri sono sbranati dalle bocche del triforme Lucifero, due delle quali appaiono in realtà costituite dalle teste protese di due serpenti, sorta di protomi che fuoriescono dalle orecchie del mostro. Ognuna delle tre bocche divora un dannato: quello dilaniato dalla bocca centrale, come si legge pure nel testo dantesco (*Inf.* XXXIV, 63-64), «il capo ha dentro e fuor le gambe mena», mentre gli altri due «hanno il capo di sotto».

Le forme del demonio fiorentino verranno richiamate di lì a poco da Giotto nello stupefacente Inferno che anima la porzione inferiore destra del Giudizio universale dipinto attorno al 1305 per la Cappella degli Scrovegni di Padova (fig. 23)⁵⁵. Continuamente alimentato dagli affluenti del fiume di fuoco che scaturisce dalla mandorla col Cristo giudice trascinando masse informi di dannati, sospinti nel baratro dalla furia dei diavoli, l'Inferno giottesco è dominato dall'enorme e mostruosa figura di Satana, un enorme orco nudo, seduto sul consueto trono draghiforme e intento a divorare ed evacuare peccatori. Tutt'attorno le pene più disparate, descritte con accurato compiacimento: un uomo, come già a Firenze, appare infilzato su un palo che un diavolo rigira come uno spiedo sulle fiamme; diversi dannati appaiono appesi per la lingua, i capelli o il sesso o semplicemente impiccati per la testa come Giuda, con le interiora che fuoriescono dal ventre; altri vengono variamente martoriati dalla folta schiera di diavoli gregari, intenti a tagliare teste, a strappare la pelle con gli uncini, a insudiciare e ferire. Ai piedi del demonio, distinti in quattro scomparti rocciosi circolari, una massa indistinta di malcapitati, gettati alla rinfusa, molti dei quali a testa in giù, con le gambe inutilmente scalpitanti, attendono solo di essere sbranati dall'orribile demonio e dalle protomi ferine che ne costituiscono il trono o fuoriescono sinuose dalle sue orecchie.

43; E.P. NASSAR, *The Iconography of Hell: From the Baptistry Mosaic to the Michelangelo Fresco*, "Dante Studies", CXI (1993), pp. 53-105; BASCHET, *I peccati capitali*, cit., p. 237; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., p. 319, fig. 181; V. PACE (a c. di), *Alfa e Omega*, cit., pp. 165-166, fig. a p. 167; I. HUECK, *Il Giudizio Universale nella cupola del Battistero di San Giovanni a Firenze*, in V. PACE (a c. di), *Alfa e Omega*, cit., pp. 184-189 con relative immagini.

⁵⁵ CONSOLI, *Il Giudizio Finale*, cit., in particolare le pp. 68-70; C. FRUGONI, *Una lontana città*, Torino 1983, pp. 113-114; BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 211, 220, 224-228, scheda 2, pp. 622-624, figg. 48-50; NASSAR, *The Iconography*, cit., pp. 56-61 e immagini; BASCHET, *I peccati capitali*, cit., pp. 237-238; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., pp. 304-305, fig. 179; BASCHET, *I mondi*, cit., p. 332; C. FRUGONI, *La cappella degli Scrovegni di Giotto*, Torino 2005; V. PACE (a c. di), *Alfa e Omega*, cit., pp. 192-193; J. ELLIOT, *La cappella degli Scrovegni a Padova*, in V. PACE (a c. di), *Alfa e Omega*, cit., pp. 217-220 e immagini.

La diversificazione dei supplizi, già notevolmente curata nei mosaici fiorentini di Coppo e nell'affresco di Giotto agli Scrovegni, verrà ulteriormente incrementata e precisata nel corso del secolo XIV, sulla base di una nuova topologia dell'Inferno, strutturata ora più stabilmente sul settenario dei peccati e testimoniata inoltre, sia pur con le dovute varianti, dalla prima cantica della *Commedia* dantesca, le cui copie manoscritte venivano diffuse già a partire dal 1313. Il mutamento decisivo si verifica nel quarto decennio del secolo con il ciclo che Buonamico Buffalmacco realizza sulle pareti del Camposanto di Pisa (1336 – fig. 24)⁵⁶. Anziché rimanere confinata nell'angolo destro del Giudizio universale, come in genere nelle realizzazioni precedenti, la porzione dedicata all'Inferno viene in tal caso collocata a fianco del Giudizio vero e proprio occupando uno spazio equivalente rispetto a quello e testimoniando il rinnovato rilievo attribuito a questo settore della rappresentazione figurata. Benché, come in Giotto, anche qui si faccia largo impiego di eviscerazione, decapitazione, amputazione delle braccia e scorticamento, i supplizi inflitti ai dannati non vengono più distribuiti a caso nello spazio disponibile, ma si inseriscono entro settori delimitati da costoni di roccia e dalla gigantesca figura di Satana che, simbolo di superbia da cui ogni altro peccato scaturisce, costituisce l'asse centrale dell'antro infernale. Questo espediente consente di distinguere con precisione i differenti peccati puniti: gli avari, in basso a sinistra, rimpinzati a forza di monete fuse o con la lingua strappata; i lussuriosi con la pelle lacerata dalle frustate; gli iracondi, infuriati fra loro e intenti a divorare i loro stessi corpi; i golosi davanti a un tavolo imbandito cui non possono accedere; gli accidiosi schiacciati rudemente dai diavoli; gli invidiosi ristretti in un cerchio di roccia e pungolati dagli uncini. La superbia, radice di tutti i vizi, come ricorda un'iscrizione collocata nella cornice inferiore dell'affresco, viene, come probabile, incarnata dallo stesso Lucifero la cui caduta fu propriamente generata dalla smisurata presunzione.

La rappresentazione compartimentata proposta da Buonamico Buffalmacco a Pisa viene ulteriormente variata in area fiorentina per una più manifesta e comprensibile adesione al modello dantesco⁵⁷, di cui gli affreschi eseguiti fra il 1351 e il 1357 da Nardo di Cione per la cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze costituiscono l'illustrazione più scrupolosa ed esaustiva (fig. 25)⁵⁸. Alla struttura dell'Inferno concepita da Dante, sulla base all'*Etica Nicomachea* di Aristotele rivista alla luce della teologia tomistica medievale, che ai peccati di incontinenza (lussuria, avarizia, ira e accidia) associa categorie di natura differente (violenti,

⁵⁶ Cfr. in primo luogo J. BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 293-349, scheda 3, pp. 624-627, figg. 87-88. Vedi inoltre ID., *Les justices*, cit., p. 5; ID., s.v. *Inferno*, cit., p. 356; ID., *I peccati capitali*, cit., pp. 238-241; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., pp. 322, 324-326, fig. 185; BASCHET, *I mondi*, cit., p. 332-333; J. POLZER, *Il Giudizio universale e l'Inferno nel Camposanto di Pisa*, in V. PACE (a c. di), *Alfa e Omega*, cit., pp. 221-224 con immagini.

⁵⁷ Cfr. in primo luogo: BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 359-363.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 359-363, scheda 6, pp. 631-633, fig. 95.

fraudolenti e traditori) e al Lucifero triforme descritto dal sommo poeta nel canto XXXIV, si ispirano di certo gli affreschi della cappella del Bargello, datati 1334-1337 e attribuiti alla bottega di Giotto (fig. 26)⁵⁹, come pure quelli frammentari eseguiti da Andrea Orcagna attorno al 1343 e conservati presso il museo di S. Croce a Firenze⁶⁰: oltre alla raffigurazione dell'imponente Lucifero tricefalo, si possono individuare qui le rappresentazioni della selva dei suicidi, di un centauro e forse di Francesca da Rimini (fig. 27)⁶¹.

L'Inferno dipinto attorno al 1396 da Taddeo di Bartolo per la Collegiata di S. Geminiano (fig. 28) ripropone un settenario rigoroso, ancora più strutturante rispetto a quello già espresso da Buonamico a Pisa⁶². Scandito in tre registri, questo Inferno confina Satana al livello superiore privandolo di quella funzione di perno cruciale, in quanto causa prima di ogni peccato, che già aveva interpretato nel progetto pisano. Ogni peccato, compresa la superbia, in un certo senso sottintesa da Buonamico o impersonata dallo smisurato sovrano infernale, trova qui una sua precisa collocazione, mentre le iscrizioni, oltre a identificare con esattezza i peccati capitali, si soffermano anche sulle sottocategorie accentuando lo sforzo didattico e rafforzando il discorso morale sul peccato attraverso la collocazione privilegiata ed accurata della sua rappresentazione.

Ricalca invece nuovamente lo schema pisano, riproponendo la mole preminente di un Satana spaventoso e corpulento, l'Inferno dipinto da Giovanni da Modena intorno al 1410 per la cappella Bolognini di S. Petronio a Bologna (fig. 29)⁶³. Non si tratta qui di un'unica caverna suddivisa in registri, come accadeva a Pisa, ma di più settori rocciosi scanditi secondo un criterio spaziale ancora più elaborato che consacra le sei porzioni inferiori ai peccati capitali e colloca la superbia tra le zampe di Satana per rendere ancora più esplicito il nesso solo sottinteso nell'affresco pisano. Il prestigio dell'opera di Buonamico poté ispirare inoltre la composizione dei due Giudizi universali concepiti dal Beato Angelico e conservati al Museo nazionale di San Marco a Firenze (1431-1433 – fig. 30) e presso la Gemälde Galerie di Berlino (1447 – fig. 31)⁶⁴. Permangono qui le sei zone, i sei compartimenti nettamente distinti in cui si delineano supplizi sostanzial-

⁵⁹ *Ibid.*, p. 359, scheda 4, pp. 627-628.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 359-361, scheda 5, pp. 628-631, figg. 93-94.

⁶¹ Per gli esempi citati vedi ancora BASCHET, *I peccati capitali*, cit., p. 242 e CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., pp. 324-326.

⁶² Sull'affresco di Taddeo di Bartolo cfr. BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 370-372, scheda 8, pp. 636-638, figg. 101-103; ID., *I peccati capitali*, cit., pp. 244-246.

⁶³ ID., *Les justices*, cit., pp. 363-365, scheda 9, pp. 639-641, fig. 96; ID., *I peccati capitali*, cit., p. 242-243; I. KLOTEN, *La cappella Bolognini in S. Petronio a Bologna: il mondo terreno nell'Aldilà*, in V. PACE (a c. di), *Alfa e Omega*, cit., pp. 225-227 e illustrazioni relative.

⁶⁴ Per i due dipinti cfr.: BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 366-368, fig. 98-99; ID., *I peccati capitali*, cit., pp. 243-244; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., p. 326, fig. 184; LINK, *Il diavolo nell'arte*, cit., pp. 171-172, tav. 32.

mente identici a quelli descritti nel Camposanto di Pisa; anche le iscrizioni del pannello di Berlino ricalcano quelle pisane con l'aggiunta della parola "Superbia" posta attorno alla testa di Satana, a sottolineare una corrispondenza che non vuol essere più soltanto sottintesa. Cambia invece, per lo meno nel Giudizio di San Marco, il ruolo di Lucifero, meno invadente e centrale, ma relegato invece a dimensioni più contenute nel registro inferiore. Le dimensioni notevoli di Satana e la sua funzione di fulcro strutturante dell'antro infernale vengono invece nuovamente ostentate nell'Inferno dipinto nel 1468 da Antoniazio Romano per la cappella vecchia del monastero di Tor de' Specchi, rappresentazione figurata della visione degli abissi descritta nel viaggio mistico di santa Francesca Romana⁶⁵. Qui Lucifero, affiancato dal gigantesco dragone, il Leviatano di cui per secoli erano state rappresentate le sole terribili fauci, siede enorme e scuro, con grandi ali da pipistrello e lungo naso uncinato, a presiedere un sistema di pene ormai evidentemente strutturato sul settenario dei peccati ma arricchito qui da alcune varianti desunte dal testo visionario⁶⁶.

La rappresentazione dell'Inferno fondata sul settenario ebbe da questi esempi in poi grande diffusione e manifestazioni rilevanti anche in contesti di minore prestigio artistico come nell'affresco con il Giudizio universale eseguito attorno alla metà del XV secolo (1446) per la basilica di San Giorgio di Campochiesa ad Albenga, dove l'assenza di una rigorosa partizione degli spazi non impedisce tuttavia una rappresentazione specifica e ben connotata per ogni peccato capitale descritto. Semplificando sulla base del settenario puro lo schema proposto da Dante nella *Commedia*, l'affresco ligure contiene tuttavia una precisa allusione al testo dantesco, sancita addirittura dalla presenza del sommo poeta e di Virgilio raffigurati accanto a Ugolino e all'arcivescovo Ruggeri⁶⁷. Ispirati al settenario dei peccati sono pure gli Inferni di Mondovì, San Fiorenzo di Bastia (fig. 32) e San Michele, riferibili entrambi alla fine del secolo XV⁶⁸: semplificati e didascalici rispetto

⁶⁵ Su santa Francesca Romana e il monastero di Tor de' Specchi cfr. in primo luogo A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Santa Francesca Romana. Edizione critica dei trattati latini di Giovanni Mattiotti*, Città del Vaticano 1994; EAD., *Nel segno dell'oblazione. Francesca Romana e la regola di Tor de' Specchi*, in *Francesca Romana. La santa, il monastero e la città alla fine del Medioevo*, a c. di A. Bartolomei Romagnoli, Firenze 2009 (La mistica cristiana tra Oriente e Occidente, 16), pp. 87-160, in specie le pp. 96-97 e riferimenti bibliografici in nota. Vedi anche C. TEMPESTA, *La casa delle oblate di santa Francesca Romana a Tor de' Specchi*, (in collaborazione con P. Marchetti), Viterbo 2009.

⁶⁶ Sugli affreschi romani cfr. anche P. SPESSE GALLETTI, *Alcune precisazioni sugli affreschi della Vecchia Chiesa del monastero di Tor de' Specchi*, in "Commentari", XXVIII (1977), pp. 150-155; G. BRIZZI, *Contributo all'iconografia di Francesca Romana*, in *Una santa tutta romana. Saggi e ricerche nel VI centenario della nascita di Francesca Bussa dei Ponziani, 1384-1984*, a c. di G. Picasso, Monte Oliveto Maggiore, Asciano 1984, pp. 265-355, in specie le pp. 290-291, fig. 6; BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 375-376, fig. 106.

⁶⁷ Cfr. ancora *Ibid.*, cit., pp. 378-379, scheda 13, pp. 646-648, figg. 110-111.

⁶⁸ Sui cicli piemontesi cfr. *Ibid.*, pp. 383-386, schede 14-15, pp. 648-653, figg. 115-119;

ai modelli cui certamente si ispirano, essi mettono in scena un Lucifero-fantoccio, dalle fattezze un po' *naïves* benché ancora ostentatamente mostruose e dispongono i peccati capitali a dominare uno sfondo unificato assieme a innumerevoli sottocategorie di colpe, attribuibili ai singoli o a specifici gruppi sociali.

Chiudono questa veloce e di certo incompleta rassegna i due cicli liguri realizzati alla fine del XV secolo da Tommaso e Matteo Biazaci per il santuario di Montegrazie (fig. 33), in provincia di Imperia, e per quello di San Bernardino ad Albenga, imitati poco più tardi nel San Bernardino di Triora e a Santa Maria Annunziata di Solva (Alassio)⁶⁹. In questi ultimi esempi l'organizzazione in registri separati da fregi ornamentali divide con assoluta precisione lo spazio dedicato all'Inferno in sette zone nettamente distinte, eliminando definitivamente l'idea dell'antro infernale compartimentato quale si era venuta a formare dal Camposanto pisano in poi e amplificando oltre modo l'attenzione sulla violenza dei supplizi, realizzata utilizzando strumenti sempre più specifici e diversificati, memori delle atroci torture effettivamente attuate durante i cruenti processi inquisitori. Alla precisione del settenario, privo di lacune e di contaminazioni, si associa una notevole espansione delle sottocategorie penali, mentre scompare la figura di Satana/Lucifero⁷⁰, per lasciare il posto ad autorità diaboliche di rango minore che in ogni settore vigilano sulla giusta esecuzione delle pene. Da questo momento in poi queste creature sottrarranno al principe dell'Inferno il ruolo primario interpretato nei secoli centrali del Medioevo, escludendolo anche dai grandi Giudizi universali del Cinquecento.

Dal dinamismo delle rappresentazioni infernali si passa alla relativa staticità del Paradiso celeste nel quale gli eletti si ricongiungono a Dio per la vita eterna⁷¹. Nell'iconografia si possono distinguere due differenti contesti tematici che evocano da un lato il destino degli eletti tra il momento della morte e il Giudizio finale, dall'altro, l'accesso definitivo dei corpi resuscitati allo stato di completa perfezione⁷². All'interno di tali due ambiti, non sempre così separati e distinti, si individuano inoltre quattro tipologie fondamentali di raffigurazioni, tra loro differenziate, anche se talvolta associate nel medesimo progetto decorativo. In primo luogo il giardino paradisiaco, legato al senso originario del termine *paradi-*

BASCHE, *I peccati capitali*, cit., p. 246; A. ANTONIOLETTI BORATTO, *Santi e Demoni: affreschi in San Fiorenzo. Bastia Mondovì*, Alessandria 2010.

⁶⁹ Sui cicli liguri vedi BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 386-391, schede 17-19, pp. 654-659, figg. 121-124; ID., *I peccati capitali*, cit., p. 247-249.

⁷⁰ Assenza rilevabile pure nel Giudizio universale di Santa Maria de' Ghirli a Campione d'Italia, per cui cfr. ID., *Les justices*, cit., pp. 377-378, scheda 7, pp. 633-636, figg. 107-109.

⁷¹ Sulla salvezza intesa principalmente come accesso a Dio e alla sua visione si veda: C. TROTTMANN, *La vision béatifique des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Roma 1995.

⁷² BASCHET, *I mondi*, cit., pp. 336-342

sus, inteso come recinto, giardino o *nemorosus locus* in Agostino (*De Genesi ad litt.*, XII, 34, 65), ossia luogo pieno di alberi. La raffigurazione del paradiso celeste come *locus amoenus*, ricco di vegetazione rigogliosa, in evidente relazione con quello terrestre, l'Eden di cui poterono fruire i protoparenti in assenza di peccato, compare già nel *Codex purpureus rossaniensis*, evangelario greco del VI sec. di origine mediorientale, nella pagina miniata che illustra la parabola delle vergini sagge, bianco-vestite, tra alberi ricchi di frutti e rocce da cui sgorgano i quattro fiumi paradisiaci, e delle vergini stolte, abbigliate di colori accesi e lasciate al di fuori della porta che immette al giardino medesimo (fig. 34). Il tema, connotato essenzialmente dalla presenza di alberi rigogliosi e inserito nella più complessa iconografia del Giudizio finale, torna nell'affresco della controfacciata di S. Angelo in Formis (sec. XI – fig. 35), nel Libro delle Preghiere di Ildegarda di Bingen (fine sec. XII) e nel mosaico della cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello (XI sec. – fig. 15) congiunto qui, come nel manoscritto gr. 74 della Biblioteca Nazionale di Parigi (fig. 14) e in generale nell'iconografia bizantina del Giudizio finale⁷³, ad altro tema rappresentativo della beatitudine paradisiaca, qual è quello del seno di Abramo.

L'idea di una ricongiunzione dei giusti dopo la morte al patriarca Abramo, accompagnata in alcuni casi da Isacco e Giacobbe deriva, oltre che da alcuni testi apocrifi ebraici come il *IV Libro dei Maccabei*, essenzialmente da tre passi evangelici il più rilevante dei quali è quello relativo alla parabola di Lazzaro (Lc 16, 19-31 ma anche Mt 8, 11 e Lc 13,28), che racconta del povero mendicante ricondotto dagli angeli nel seno di Abramo per ricevere consolazione dopo la morte e del ricco Epulone, precipitato all'Inferno a implorare per sempre e invano la misericordia del patriarca. Il seno di Abramo divenne un richiamo privilegiato del destino paradisiaco dei giusti, evocato frequentemente nei più antichi rituali funerari e durante tutto il medioevo⁷⁴. Pur richiamando per certi versi una beatitudine meno piena rispetto a quella cui sarebbero destinati gli eletti dopo il Giudizio universale, il tema finì per esemplificare nella teologia come nell'arte il Paradiso supremo palesandosi da principio nella rappresentazione della nota parabola (fig. 9) e affermandosi in seguito autonomamente, in associazione ad altre immagini simboliche del contesto paradisiaco o al più complesso sistema iconografico del Giudizio finale⁷⁵. Se per la nota parabola, le cui prime attestazioni si collochereb-

⁷³ Sui vari esempi citati cfr.: BASCHET, *s.v. Paradiso*, cit., pp. 169-174; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., p. 28, fig. 8; ID., *I mondi*, cit., pp. 336-337.

⁷⁴ Sull'iconografia del seno d'Abramo cfr.: J. BASCHET, *Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)*, in *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Actes du Colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994, a c. di Y. Christe, Poitiers 1996, pp. 71-94; ID., *s.v. Paradiso*, cit., p. 169-170; ID., *Le sein du père Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris 2000; ID., *I mondi*, cit., pp. 339-341.

⁷⁵ Cfr. ancora ID., *s.v. Paradiso*, cit., p. 169.

bero in area bizantina, riproponiamo gli esempi già citati in precedenza⁷⁶, possiamo annoverare il noto *Hortus Deliciarum* della badessa Herrade von Landsberg, come esemplificazione del tema svolto isolatamente, estrapolato dal racconto evangelico e associato invece al motivo dei quattro fiumi paradisiaci (fig. 36)⁷⁷.

Per quanto concerne l'inserimento del "seno di Abramo", affiancato o meno dagli altri due patriarchi, all'interno della complessa iconografia del Giudizio universale, le prime rappresentazioni sono senza dubbio attestate in ambito orientale, come testimoniano gli affreschi della Yilanli Kilise (900 ca.) nella necropoli di Göreme in Cappadocia e quelli della Panaghia ton Chalkeon a Salonicco del 1028⁷⁸. In Occidente gli esempi più significativi si situano in contesti di chiara ascendenza orientale-bizantina a cominciare dal mosaico della cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello dove Abramo che tiene Lazzaro in grembo appare circondato da una folla di bambini acclamanti che esemplificano le giovani anime degli eletti (fig. 15, in basso a sinistra). Il tema, riproposto nel già citato avorio italo-bizantino conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 13)⁷⁹, databile all'XI-XII secolo, e in un manoscritto greco-italico della medesima fase cronologica, il Grec. 74 della Biblioteca Nazionale di Parigi (fig. 14)⁸⁰, si riscontra pure in contesti in cui l'influsso orientale appare più stemperato, come nel *Giudizio* universale affrescato sulla controfacciata della basilica di San Michele a Oleggio⁸¹ (sec. XII), nel mosaico che pavimenta la navata sinistra della cattedrale di Otranto (fig. 37), nel *Giudizio* affrescato nella controfacciata della chiesa di S. Andrea a Sommacampagna (XII sec. – fig. 38), o addirittura in contesti di assoluta occidentalità, come nel caso del timpano del portale occidentale della chiesa abbaziale di Sainte-Foy a Conques (prima metà del XII sec. – fig. 12) o in quello del portale della basilica di Saint-Trophime ad Arles (fig. 39)⁸².

Sviluppandosi in epoca romanica in parallelo all'affermarsi del più complesso tema del *Giudizio* finale, il motivo del *seno di Abramo* conobbe notevole sviluppo nella successiva arte gotica, imponendosi nei timpani delle grandi cattedrali dei secoli XIII e XIV (per fare alcuni esempi: cattedrale di Notre Dame a Char-

⁷⁶ Le *Omèlie* di Gregorio Nazianzeno della fine del IX secolo (Parigi, Biblioteca Nazionale, gr. 510, f. 149r), l'*Evangelario di Lotario* (Aquisgrana, Domschatzkammer, f. 364v) datato 990, il *Codex Aureus Epternacensis*, (Norimberga, Germanisches Nationalmus., 156142, f. 78r – fig. 10) del 1020-1040, il portale di Saint-Pierre a Moissac (dip. Tarn-et-Garonne), del 1120-1125, gli affreschi di St. Martin a Vic (sec. XII), il manoscritto Clm 835 della Bayerische Staatsbibliothek (XIII sec.), gli affreschi della basilica di S. Pietro e Paolo a Chaldon, in Svizzera, per cui vedi la nota 26.

⁷⁷ R. GREEN, M. EVANS, C. BISCHOFF, M. CURSCHMANN, *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg (Landsberg, 1176-96): A Reconstruction*, London 1979, p. 344, tav. 152, f. 263v.

⁷⁸ CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., in specie le pp. 27-30.

⁷⁹ Sulla tavoletta in avorio del Victoria and Albert Museum si veda la bibliografia alla nota 35.

⁸⁰ Vedi ancora CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., p. 28, fig. 8.

⁸¹ Cfr. *Ibid.*, p. 45 e P. VENTUROLI (a c. di), *Il San Michele di Oleggio*, Torino 2009.

⁸² Cfr. per gli esempi citati BASCHET, *s.v. Paradiso*, cit., pp. 169-170.

tres, duomo di Bamberg, protiro della cattedrale di Ferrara, cattedrale di Bourges, Notre Dame a Parigi, portale del duomo di Fidenza, Cattedrale di Saint Denis), associato sovente a motivi architettonici che dovevano concisamente alludere alla Gerusalemme Celeste: esemplare in tal senso il mosaico raffigurante i patriarchi affiancati dalla rappresentazione della città santa nella cupola del Battistero di S. Giovanni a Firenze (1260-1275 fig. 40). Lo stesso tema ricorre inoltre in contesti in cui paiono evidenti i richiami all'iconografia bizantina, come ad esempio nel *Giudizio* universale affrescato nella controfacciata della basilica di S. Maria ad *Cryptas* presso Fossa (sec. XIII – fig. 41)⁸³ in provincia dell'Aquila e in quello riferibile ai primi decenni del XIV secolo e sito nella controfacciata della chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi (fig. 42)⁸⁴.

Anche la rappresentazione della Città Santa dell'*Apocalisse* divenne un espediente diffuso, atto a evocare l'accesso degli eletti in Paradiso⁸⁵. Le prime manifestazioni del motivo iconografico si collocano nel secolo IX, nel Salterio di Stoccarda (820-830 - Württembergische Landesbibl., lat. 23, f. 56r), nei *Sacra Parallela* di Giovanni Damasceno, della metà del IX secolo (Parigi, BN, gr. 923, f. 68v – fig. 5) e in maniera più sontuosa nel mosaico dell'arco trionfale della basilica di Santa Prassede a Roma (817-824 – fig. 43)⁸⁶, nel quale due schiere di anime elette si dirigono verso la città gemmata sulla quale incombe Cristo trionfante fra gli arcangeli e nella quale sono già insediati la Vergine, la santa titolare della basilica e gli apostoli. All'incirca due secoli dopo nel *Liber Vitae* di Newminster and Hyde (British Library, Ms. Stowe 944, f. 7r, 1020-1030 – fig. 1)⁸⁷, un'immagine della città celeste viene associata a una rappresentazione più articolata del giudizio delle anime: anche qui un corteo di eletti viene accolto presso la porta della città dove già alcuni beati possono gioire per la visione di Cristo in maestà, secondo uno schema del tutto eccezionale e assolutamente precoce per quest'epoca, che troverà invece riscontri significativi solamente negli ultimi secoli del Medioevo.

⁸³ Per cui vedi: DELLA VALLE, *I cicli pittorici*, cit., p. 156, fig. 16.

⁸⁴ Per cui vedi oltre a BASCHET, *s.v. Inferno*, cit., pp. 351-357 anche BELLI D'ELIA, *s.v. Brindisi*, cit., pp. 755-758, ma in particolare le pp. 757-758.

⁸⁵ Da vedere sul tema della Gerusalemme celeste: M.T. GOUSSET, *Représentations de la Jérusalem céleste à l'époque carolingienne*, in "Cahiers archéologiques", XXIII (1974), pp. 47-60; A. COLLI, *La Gerusalemme celeste nei cicli apocalittici altomedievali e l'affresco di San Pietro al Monte Civatte*, in "Cahiers archéologiques", XXX (1982), pp. 107-124; *La dimora di Dio con gli uomini (Ap 21,3). Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Catalogo della mostra tenutasi a Milano nel 1983, a c. di M.L. Gatti Perer, Milano 1983; M. MENTRÉ, *L'Image de la Jérusalem céleste dans l'iconographie des XI^e et XII^e siècles*, in *Jerusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville au Moyen Age*, Colloque du Département d'Etudes médiévales de l'Université de Paris-Sorbonne, a c. di D. Poirion, Paris 1986, pp. 17-31; Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris 1996; BASCHET, *I mondi*, cit., pp. 338-339.

⁸⁶ Esempi citati in BASCHET, *s.v. Paradiso*, cit., p. 171.

⁸⁷ Per cui cfr. BROWN, *Anglo-Saxon Manuscripts*, cit., p. 18, tav. 15; BASCHET, *Les justices*, cit., p. 235, fig. 5; BROWN, *Manuscripts*, cit., p. 160-61.

Una volta inserita nell'ambito del Giudizio universale, l'architettura celeste può subire una notevole contrazione, così come avviene nell'avorio datato attorno all'800 e conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 2)⁸⁸, dove la città santa si riduce a una semplice edicola evocativa cui accedono le anime elette accolte da una creatura angelica. In alcuni casi – si può citare l'esempio del portale di Saint-Vincent a Mâcon nella Loira (fine XI-inizio XII sec.) – l'architettura celeste può richiamare vagamente le forme di un edificio ecclesiastico; essa può essere in altri casi esemplificata da arcate allineate e sovrapposte da cui si affacciano i busti isolati degli eletti, come nel Giudizio universale di Saint-Lazare ad Autun (1130 – fig. 44), in quello di Conques (fig. 12) e nell'affresco del coro di Saint-Martin a Vicq (XII sec. – fig. 45), ma può anche tornare a mostrare le fattezze di una maestosa cinta urbana dalle mura gemmate, come nella tavola con il Giudizio universale conservata presso la Pinacoteca Vaticana e datata, sia pur con alcune incertezze, al secolo XII (fig. 46)⁸⁹.

Nelle versioni più concise la rappresentazione della città celeste cui accedono le anime degli eletti può riassumersi nell'immagine della sua porta, per lo più isolata, sprovvista di qualsivoglia prolungamento architettonico e intesa esclusivamente come soglia, come varco da oltrepassare per raggiungere la beatitudine eterna. Se l'esempio più antico è ancora l'avorio londinese di età carolingia (fig. 2), i modelli più elaborati e accurati si individuano ancora nel mosaico di Torcello (fig. 15), in quello della cupola del Battistero fiorentino (fig. 40) e nel lussureggiante affresco con la Chiesa militante eseguito da Andrea di Bonaiuto per il Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze (fig. 47)⁹⁰, dove è lo stesso apostolo Pietro, che sostituendo il consueto angelo e rivendicando qui, come già a Torcello, il valore ecclesiale della chiave, accompagna gli eletti oltre la ricca porta urbana che conduce alla beatitudine eterna.

Più rara invece la rappresentazione della corte celeste⁹¹ con i cori dei santi riuniti attorno all'immagine divina in una composizione del tutto autonoma, come nel *Salterio di Aethelstan* conservato presso la British Library (ms. Cotton Galba A. XVIII, f. 21r) ed eseguito a Winchester fra il 925 e il 939⁹², o inserita più strettamente in un contesto apocalittico e collocata all'interno della Gerusalemme celeste. A partire dalla fine del secolo XIII il crescente desiderio di esprimere, anche attraverso l'immagine, il salvifico ricongiungimento a Dio favorì un processo di

⁸⁸ Per cui cfr. ancora: BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 137-138 e nota 10 per i riferimenti bibliografici relativi all'avorio londinese; ID., *s.v. Inferno*, cit., p. 354; ID., *s.v. Paradiso*, cit., p. 172; cfr. inoltre: CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., in specie le pp. 28-29, 45-47 e fig. 10; PACE, *Alfa e omega*, cit., p. 53.

⁸⁹ Per tutti gli esempi citati cfr. BASCHET, *s.v. Paradiso*, cit., p. 172. Per la tavola conservata presso i Musei Vaticani vedi anche ID., *Les justices*, cit., pp. 195-198, figg. 36-37.

⁹⁰ Vedi ancora ID., *s.v. Paradiso*, cit., p. 173 e ID., *I mondi*, cit., p. 339.

⁹¹ Per cui vedi ancora ID., *s.v. Paradiso*, cit., p. 174.

⁹² Per il quale cfr.: CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit., p. 117, figg. 50-51.

riorganizzazione della scena del Giudizio che amplificava lo spazio dedicato all'accesso degli eletti alla beatitudine eterna, sacrificando semmai altre scene che sino a quel momento avevano fatto parte integrante della costruzione iconografica⁹³. Il processo già in atto, sia pur con alcune digressioni, nel Giudizio di Giotto agli Scrovegni, già parzialmente attuato in quello di Buonamico Buffalmacco nel Camposanto pisano, raggiunge la sua massima espressione nella rappresentazione della corte celeste dipinta a piena parete tra il 1351 e il 1357 da Nardo di Cione per la cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze (fig. 48).

La nozione di un terzo luogo, intermedio tra Inferno e Paradiso, s'impone, come si è detto, nel corso del secolo XII. Benché l'idea di un tempo di prova e di purgazione, reso meno arduo per i suffragi dei vivi e necessario per raggiungere la salvezza dell'anima, fosse già previsto dai Padri, la sua comparsa come nome specifico collegato a un luogo deputato alla purificazione delle colpe si può far risalire, secondo Jacques Le Goff, agli anni che vanno dal 1170 al 1180 e all'ambiente della nascente Scolastica francese⁹⁴. La sua nascita venne inoltre preceduta dalla comparsa di una categoria di peccatori intermedi (*mediocres*), che non erano immediatamente destinati agli abissi infernali ma che non potevano ancora accedere alla piena beatitudine, e dall'affermarsi del concetto di peccato veniale (dal latino *venia*, perdono), che poteva quindi essere purgato e perdonato⁹⁵. Il passaggio dal rigido schema binario allo schema ternario si realizzò tuttavia con una certa titubanza tra il 1150 e il 1250, quando la maggior parte dei timpani romanici e gotici che raffiguravano il Giudizio universale erano già stati realizzati, e ciò non poté che ritardare l'ideazione di una sua rappresentazione specifica all'interno di quei progetti decorativi che descrivevano la sorte delle anime dopo la morte.

Sulla base del fondamentale concetto di passaggio ed espiazione attraverso il fuoco e l'acqua, prospettato dai *Salmi* (17, 3, e 66, 10-12) e ribadito in s. Paolo nella *Prima lettera ai Corinzi* (3, 11-15)⁹⁶, vennero tuttavia concepite sin dal se-

⁹³ BASCHET, *I mondi*, cit., pp. 341-342.

⁹⁴ Cfr. in primo luogo: LE GOFF, *La nascita*, cit., in specie le pp. 172-178; ID., *L'immaginario medievale*, Roma-Bari 1988 (ed. or.: *L'imaginaire médiéval*, Paris 1985). Sull'argomento, ma in posizione dialettica, cfr. B.P. MCGUIRE, *Purgatory, the Communion of Saint and Medieval Change*, in "Viator", 20 (1989), pp. 61-84. Da vedere sull'argomento i contributi di A. BRATU, *Images d'un nouveau lieu de l'au-delà, le Purgatoire: émergence et développement (vers 1350 - vers 1500)*, Paris, 1992; EAD., *Du feu purificateur au Purgatoire. Émergence d'une nouvelle image*, in "Terrain", 19 (1992), pp. 91-102, consultato in formato elettronico all'indirizzo <http://terrain.revues.org/>, pp. 1-8; EAD., *Du pain pur les âmes du purgatoire*, in "Revue Mabillon", n.s., 4 (1993), pp. 177-213; MINOIS, *Piccola storia dell'Inferno*, cit., pp. 71-73; A. BRATU, s.v. *Purgatorio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IX, Roma 1998, pp. 807-811. Il tema è ripreso in BASCHET, *I mondi*, cit., pp. 329-330 e 342-347.

⁹⁵ Cfr.: LE GOFF, *La nascita*, cit., pp. 246-248.

⁹⁶ Sul tema del fuoco purificatore cfr.: *ibid.*, pp. 11-15 e 154-158; BRATU, *Du feu purificateur*, cit., p. 3 del formato elettronico da cui si cita; EAD., s.v. *Purgatorio*, cit., pp. 807-808.

colo IX immagini allusive a quel processo di purificazione che anticipava già l'idea di un luogo preposto all'espiazione delle colpe. Nel *Salterio di Utrecht* (IX secolo – Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Ms. 32) e nella sua copia inglese ascrivibile al secolo XI, il manoscritto Harley 603 della British Library, il salmista viene più volte effigiato al di sopra di una fornace ardente (f. 8v, 14v)⁹⁷. Alla carta 36v, corrispondente al salmo 66, quattro personaggi emergono da una fornace infuocata, mentre altri due attraversano a piedi un fiume alzando la testa, protesi verso Dio; alla f. 84v (fig. 49) Cristo viene raffigurato mentre libera alcuni personaggi dalle fiamme⁹⁸. Nel *Salterio di Stoccarda* (sec. IX), sempre all'altezza del salmo 66, la f. 76v mostra cinque personaggi sulla sinistra avvolti dalle fiamme, mentre sul lato opposto della pagina miniata una fanciulla è inginocchiata fra le acque con atteggiamento penitente (fig. 50). Rappresentazioni analoghe sono reperibili pure nel *Salterio di Bury St. Edmunds* conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e in quello di St. Albans (Hildesheim, St. Godehardskirche, 11699), dove alla f. 195r, ancora all'altezza del salmo 66, un'anima viene estratta dalle acque ad opera del Redentore⁹⁹.

Bisognerà tuttavia attendere la seconda metà del XIII secolo per reperire, in manoscritti liturgici, in connessi testi devozionali e in rare opere monumentali, immagini più esplicite di quel luogo intermedio, che solo con il Concilio di Lione nel 1274 aveva ottenuto un reale suggello dogmatico¹⁰⁰. Una rappresentazione già relativamente strutturata si può individuare nel *Breviario di Parigi*, detto *Breviario di Filippo il Bello* (Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. latino 1023), la cui illustrazione venne commissionata verso la fine del secolo XIII (1290-1295) al celebre pittore parigino mastro Honoré¹⁰¹: nella piccola miniatura del f. 49r Cristo in maestà fra due serafini si staglia in un cielo dorato; nella parte inferiore della carta miniata due angeli, che hanno oltrepassato la fitta coltre di nubi posta ai piedi del Redentore, traggono dalle fiamme due anime, mentre altre rimangono ancora immerse nel fuoco purificatore. Un'altra precoce rappresentazione del terzo regno si trova nello stupefacente Giudizio universale affrescato fra la fine del XIII e l'inizio del secolo successivo nella cappella di San Martino della cattedrale vecchia

⁹⁷ BRATU, *Du feu purificateur*, cit., p. 3. Per il *Salterio di Utrecht* cfr. anche S. DUFRENNE, *Les illustrations du psautier d'Utrecht. Sources et apports carolingiens*, Paris 1978; K. VAN DER HORST, J. ENGELBREGT, *Utrecht Psalter. Vollständige. Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift 32. Aus dem Besitz der Bibliotheek der Rijksuniversiteit Utrecht*, 2 voll., Graz 1982-1984; K. VAN DER HORST, W. NOEL, W.C.M. WÜSTEFELD, *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*, Catalogo della Mostra tenutasi a Utrecht, Museum Catharijneconvent, 31 August-17 November 1996, Utrecht 1996.

⁹⁸ BRATU, *Du feu purificateur*, cit., p. 3.

⁹⁹ Per gli esempi citati cfr. ancora *ibid.*, pp. 4-5; EAD., *s.v. Purgatorio*, cit., p. 808.

¹⁰⁰ LE GOFF, *La nascita*, cit., pp. 321-323; MINOIS, *Piccola storia dell'Inferno*, cit., p. 72; BRATU, *s.v. Purgatorio*, cit., p. 808; BASHET, *I mondi*, cit., p. 343.

¹⁰¹ LE GOFF, *La nascita*, cit., p. 419.

di Salamanca¹⁰²: al centro della rappresentazione figurata che, come di norma accade, dispone a sinistra (per chi guarda) le anime destinate al Paradiso e a destra quelle già condannate alle pene dell'Inferno, si individuano dei ricettacoli scavati nella roccia, piccole anguste caverne dove risiedono le anime del Purgatorio, una delle quali viene liberata da una candida figura angelica che la estrae dalla grotta superiore.

Tolti questi rari episodi, l'iconografia del Purgatorio rimaneva tuttavia alquanto incerta e per molto tempo la duplice purificazione indicata dai *Salmi* occupò un ruolo di rilievo, come mostrano le immagini del *Salterio Cuerden*, del 1270 ca. (New York, Pierp. Morgan Lib., M.756, f. 132r), di un graduale del 1290 ca. (Gubbio, Arch. di Stato, Fondo S. Domenico C, f. 104v) e i bassorilievi della cappella assiale di Notre-Dame de Bethléem nella cattedrale di Narbona, del 1360 ca.¹⁰³. Le anime appaiono in genere tormentate in fiamme che in nulla si distinguono da quelle dell'Inferno se non per l'atteggiamento penitente di coloro che vi sono immersi, per i gesti di preghiera, per le espressioni di speranza e spesso, come già nel *Breviario di Parigi* e (fra il 1364 e il 1370) nel *Breviario di Carlo V* (Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. lat. 1052 f. 556v – fig. 51)¹⁰⁴, per la presenza di angeli intenti a liberare dalle pene coloro che hanno già compiuto il cammino di espiazione.

Un contributo decisivo all'affermazione di una concezione 'tripartita' dell'oltremondo va attribuito alla diffusione di testi che narravano di viaggi immaginari nell'aldilà con descrizioni puntuali e con l'inserimento di alcuni temi specifici come quello del ponte (il persiano *cinvat*), motivo che, penetrato nelle leggendarie visioni medievali, si intrecciò con quello della scala rivelando la sua duplice natura di elemento ora infernale (nella *Visio Alberici*), ora purgatoriale (nella *Visio Pauli*)¹⁰⁵. Il tema del ponte, il cui attraversamento consentiva la purificazione dei peccati e l'accesso al Paradiso, ricorre pure nel *Purgatorio di S. Patrizio* dove si narra del monaco irlandese cui Cristo stesso aveva indicato l'ubicazione di una

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Per gli esempi citati cfr. in generale: BRATU, *s.v. Purgatorio*, cit., p. 808. Per il retablo della cattedrale di Narbona cfr. inoltre: M. FOURNIÉ, *La représentation de l'au-delà et le Purgatoire à Saint-Just de Narbonne*, in *Le grand retable de Narbonne. Le décor sculpté de la chapelle de Bethléem à la cathédrale de Narbonne et le retable en pierre du XIVe siècle en France et en Catalogne*, Actes du 1er Colloque d'Histoire de l'Art Méridional au Moyen-Age, Narbonne, Palais des Archevêques, 2-3 décembre 1988, a c. di M. Demore, J. Nougaret, O. Poisson, Ville de Narbonne 1990, pp. 45-55 e BASCHET, *I mondi*, cit., p. 344.

¹⁰⁴ Per i manoscritti citati vedi ancora: LE GOFF, *La nascita*, cit., pp. 419-420 e relativa tavola; BRATU, *Du feu purificateur*, cit., p. 6; EAD., *s.v. Purgatorio*, cit., p. 808.

¹⁰⁵ Cfr. sul tema del ponte oltre a LE GOFF, *La nascita*, cit., p. 25 anche C. DI FONZO, *La leggenda del "Purgatorio di S. Patrizio" nella tradizione di commento trecentesco*, in *Dante e il locus inferni. Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, a c. di S. Foà e S. Gentili, Roma 2000, pp. 53-72, in specie le pp. 54-55 e EAD., *La leggenda del «Purgatorio di S. Patrizio» fino a Dante e ai suoi commentatori trecenteschi*, in "Studi Danteschi", LXV (2000), pp. 177-201.

caverna, un pozzo, che la tradizione identifica nel lago Derg, o Lago Rosso nella contea del Donegal, attraversando il quale era possibile accedere all'oltretomba. La storia del cavaliere irlandese Owain, che si avventurò nella fessura indicata a suo tempo a Patrizio vescovo, è raccontata da Matteo Paris nella rubrica dell'anno 1153 dei suoi *Chronica maiora* e poi nel *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* di Enrico di Saltrey scritto tra il 1170 e il 1185¹⁰⁶. La leggenda, nata in Irlanda¹⁰⁷, ebbe grande favore di pubblico, comprovato da una folta tradizione manoscritta e dai numerosissimi volgarizzamenti. Fra questi il più precoce fu, con buona probabilità, quello antico-francese siglato da Maria di Francia¹⁰⁸.

All'inizio del secolo XIV la *Commedia* dantesca sancirà definitivamente il trionfo del regno intermedio, cui verrà fornita una struttura interna di rilievo, fondata sul settenario dei peccati, e una rilevanza pari a quella attribuita ai due regni da sempre contrapposti. Le immagini a corredo dei manoscritti miniati si limitano di norma a illustrare i vari episodi del racconto senza attribuire particolare attenzione al luogo inteso nella sua interezza. Non mancano tuttavia rappresentazioni complessive della montagna del Purgatorio, descritta per lo più come un'imponente formazione rocciosa scoscesa: tale si palesa in alcune pagine miniate del manoscritto Strozzii 152, conservato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze (fig. 52). In alcuni casi il monte appare definito da cerchi digradanti, coronati dall'anello di fuoco dell'ultimo girone e sovrastati dalla rigogliosa foresta del Paradiso terrestre: così ad esempio in un manoscritto ancora della Laurenziana (il Conv. Soppr. 204, f. 95v – fig. 53) della fine del secolo XIV, in una miniatura della stessa fase cronologica da un manoscritto (Vit. 23-2, f. 7r) della Biblioteca Nazionale di Madrid e in altri due esemplari della Biblioteca Nazionale di Firenze, ascrivibili alla prima metà del secolo XV (Ms. B.R. 215, f. 78v e Ms B.R. 39, f. 182v)¹⁰⁹.

Contemporaneamente, nella letteratura didattica illustrata si assiste a una sorta di "infernalizzazione" del purgatorio¹¹⁰, il cui fine era in sostanza quello di in-

¹⁰⁶ DI FONZO, *La leggenda*, cit., pp. 55-56; BASHET, *I mondi*, cit., p. 343.

¹⁰⁷ Da dove provengono tre delle maggiori e più popolari leggende di visioni: quella di Brandano, quella di Tundalo e quella del Purgatorio di S. Patrizio. Da vedere in proposito LE GOFF, *La nascita*, cit., pp. 213-226; BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 122-124 e il contributo di D.A. BRAY, *Allegory in the Navigatio sancti Brendani*, in "Viator", XXVI (1995), pp. 1-10, nel quale si sottolinea la valenza allegorica di questo genere di racconti in relazione alla vita monastica delle comunità irlandesi dei secc. VIII-IX. Cfr. inoltre MINOIS, *Piccola storia dell'Inferno*, cit., p. 60 e BRATU, *s.v. Purgatorio*, cit., p. 809.

¹⁰⁸ Per cui vedi: MARIE DE FRANCE, *L'espurgatoire Seint Patriz*, nouvelle édition critique accompagnée du *De Purgatorio S. Patricii* (ed. K. de Warnke), d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire par Y. De Farcy, Louvain-Paris 1995; MARIA DI FRANCIA, *Il Purgatorio di San Patrizio*, a c. di S.M. Barillari, Alessandria 2004. Cfr. ancora sulle differenti redazioni del testo DI FONZO, *La leggenda*, cit., pp. 53-72.

¹⁰⁹ Gli esempi citati sono in BRATU, *s.v. Purgatorio*, cit., p. 809.

¹¹⁰ Per cui cfr. in primo luogo: LE GOFF, *La nascita*, cit., pp. 231-234 e BRATU, *s.v. Purgatorio*, cit., p. 809.

cutere timore nei fedeli, spingendoli alla penitenza. A tale scopo nello *Speculum humanae salvationis*, anonimo *bestseller* illustrato di teologia popolare, composto attorno al 1320 in versi latini e riprodotto in numerose redazioni in lingua inglese, francese, tedesca, olandese e persino ceca, il Purgatorio viene inserito in una rappresentazione a più registri che comprende i quattro luoghi dell'Inferno: l'Inferno vero e proprio, il Limbo ove si raccolgono i bambini morti senza battesimo, il Purgatorio dove le anime possono seguire un percorso di purificazione e il Limbo dove risiedono i patriarchi¹¹¹. Una scansione rigorosa, ben rilevabile in uno dei manoscritti più antichi, conservato presso la Morgan Pierpont Library di New York (ms. M.140 – fig. 54) e riconducibile alla seconda metà del secolo XIV.

Nonostante la notevole affermazione concettuale del terzo luogo dell'aldilà, dovuta in parte alla *Commedia* dantesca, ma anche alla sempre maggiore diffusione di pratiche culturali legate alle anime che vi soggiornano, dalle preghiere alle indulgenze, le testimonianze iconografiche in ambito monumentale rimangono tuttavia limitate a pochi rari episodi legati per lo più al tema della mediazione di santi in grado di intercedere a favore delle anime per abbreviarne il percorso di purgazione. In un affresco datato 1330 nel San Lorenzo di Arari a Orvieto (fig. 55)¹¹² è il santo titolare a liberare da una sorta di Inferno superiore le anime che hanno già concluso il loro percorso di purificazione. Assume invece la forma di una montagna con sette caverne, ed evoca evidentemente il *Purgatorio di S. Patrizio*, richiamando anche figurativamente il tema peculiare del ponte, il regno intermedio rappresentato nel coro dei monaci presso il convento di S. Marco a Todi: nell'affresco, datato 1346 e attribuito a Iacopo di Mino del Pellicciaio (fig. 56), le anime redente, che escono da una piccola porta al centro della composizione, vengono accolte e benedette dalla Vergine affiancata da san Filippo Benizi, generale dell'Ordine dei Servi di Maria e fondatore del convento di San Marco, mentre San Pietro le accompagna all'ingresso della città celeste, sovrastata da Cristo in gloria e angeli musicisti¹¹³.

È ancora la Vergine a liberare dai patimenti le anime del Purgatorio, immerse in un piccolo stagno di fiamme al cui centro si erge un beneaugurante arbusto fiorito, nelle pitture eseguite presumibilmente da Biagio di Goro Ghezzi attorno al 1368 per la parrocchiale di S. Michele Arcangelo a Paganico in provincia di Siena¹¹⁴. Nell'affresco più tardo della chiesa di S. Maria in Piano di Loreto Aprutino (inizio sec. XV

¹¹¹ Cfr.: BRATU, *s.v. Purgatorio*, cit., p. 809.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Cfr. oltre a LE GOFF, *La nascita*, cit., tav. 6 anche M. CASTRICHINI, *Dal purgatorio di S. Patrizio alla città celeste. A proposito di un affresco del 1346 ritrovato a Todi*, Todi 1985; BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 369-370, fig. 100; BRATU, *s.v. Purgatorio*, cit., p. 809.

¹¹⁴ Vedi in primo luogo: FRUGONI, *La morte propria*, cit., in specie le pp. 357-359 (l'affresco viene qui attribuito a Bartolo di Fredi); G. FREULER, *Biagio di Goro Ghezzi a Paganico*, Milano 1986; M. SENSI, *Santuari e culto di S. Michele nell'Italia centrale*, in *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Atti del congresso internazionale di studi, Bari, Monte Sant'Angelo, 5-8 aprile 2006, a c. di P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, Bari 2007, pp. 241-278, ma in specie p. 276. Cfr. inoltre BASCHET, *Les justices*, cit., p. 357, nota 17, fig. 92; BRATU, *s.v. Purgatorio*, cit., p. 809.

– fig. 57), torna invece il tema del ponte, detto del «capello», a motivo del suo progressivo restringersi fino a divenire sottile quanto un capello, che richiama evidentemente quello descritto nella leggenda di s. Patrizio: assolvendo la sua funzione purgatoriale ed essendo del Purgatorio medesimo «una parte per il tutto», esso si colloca immediatamente prima della città celeste; sotto la sua leggera struttura scorre il fiume dell' *amaritudo* nel quale rovinano coloro che non riescono a passare¹¹⁵.

Nell'ambito di un'iconografia che non ebbe mai modo di stabilizzarsi e di reperire una modalità espressiva univoca, possiamo indicare alcune ulteriori varianti figurative a cominciare dal Giudizio universale affrescato nella cattedrale della Madonna della Bruna e di S. Eustachio a Matera (fig. 58)¹¹⁶, risalente alla seconda metà del secolo XIV, dove il luogo deputato alla purificazione delle anime si colloca, come già accadeva negli affreschi di Nardo di Cione nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze (1360 ca. – fig. 25)), nella porzione superiore dell'Inferno. Il tema del passaggio e della purificazione attraverso il fuoco e l'acqua, testimoniato dal *Salmo* 66 e da cui sortirono, come già accennato, le prime alquanto vaghe rappresentazioni del regno intermedio, è di certo all'origine dell'ormai esplicita e originalissima iconografia proposta attorno al 1416 dai fratelli Limbourg nelle *Tres riches heures du Duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 113v – fig. 59)¹¹⁷. Di nuovo le fiamme purificatrici costituiscono il motivo primario nella rappresentazione del Purgatorio concepita nel 1483 da Tommaso Biazaci per la basilica di S. Bernardino di Albenga¹¹⁸: l'ampio settore infuocato si estende al di fuori della maestosa Città Celeste; una scala ne collega l'ingresso alla landa rovente dove le anime sono immerse in attesa che l'angelo le inciti a salire e che s. Pietro le accolga per introdurle tra i beati. Nel Purgatorio di S. Sebastiano a Celle Macra, in provincia di Cuneo, dipinto da Giovanni Baleison nel 1484, sulla distesa infuocata in cui sono immerse le anime, scendono numerosi gli angeli recando il conforto del calice e del pane Eucaristico, simbolici delle preghiere dei vivi per i defunti. Interessante e curioso è il Purgatorio di S. Fiorenzo di Bastia, ancora in provincia di Cuneo (1472 – fig. 60)¹¹⁹: collocato al termine

¹¹⁵ Cfr. FRUGONI, *La morte propria*, cit., in specie p. 363; S. DELL'ORSO, *Considerazioni intorno agli affreschi della Chiesa di S. Maria in Piano a Loreto Aprutino*, in "Bollettino d'Arte", LXXIII (1988), n. 49, serie VI, pp. 63-82; R. TORLONTANO, *Abruzzo, in Pittura murale in Italia. Dal tardo duecento ai primi del quattrocento*, Torino 1995, pp. 177-179. Vedi anche DI FONZO, *La leggenda*, cit., p. 68.

¹¹⁶ Sugli affreschi di Matera cfr.: C. MUSCOLINO, *Matera, cattedrale della Madonna della Bruna*, in "Bollettino d'Arte", serie VI, 29 (1985), pp. 127-133, tav. V e ancora BRATU, *Du feu purificateur*, cit., p. 7 e EAD., *s.v. Purgatorio*, cit., p. 809.

¹¹⁷ EAD., *Du feu purificateur*, cit., p. 5.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 7

¹¹⁹ G. RAINERI, *Antichi affreschi del Monregalese*, Mondovi 1965; ID., *Gli affreschi di S. Fiorenzo di Bastia e la pittura murale gotica nel Monregalese*, in "Bollettino della Società per gli Studi Storici Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo", 65 (1971); *San Fiorenzo in Bastia Mondovi*, a c. dell'Associazione Culturale San Fiorenzo, Mondovi 1999, p. 3; ANTONIOLETTI BORATTO, *Santi e Demoni*, cit.

della raffigurazione simbolica delle Sette Opere di Misericordia, esso presenta una struttura a fosse da cui le anime purificate, e divenute come bambini, vengono estratte e portate nude dagli angeli nella Città Celeste. Ricorre alla griglia dei sette peccati capitali e ne descrive, con precisione e ricchezza di dettagli, le corrispondenti pene l'affresco eseguito attorno al 1450 da Bartolomeo di Tommaso per la cappella Paradisi nella basilica di San Francesco a Terni¹²⁰. Riflette infine fedelmente l'ideazione dantesca, descrivendo puntualmente la montagna rocciosa distinta in sette gironi, coronata dal fuoco dell'ultimo cerchio e sormontata dalla foresta rigogliosa, la tavola dipinta da Domenico di Michelino nel 1465 (fig. 61), conservata nella chiesa di Santa Maria del Fiore a Firenze, la più attenta e nota illustrazione del secondo regno.

Richiamiamo in fine un'opera che, come chiarisce Jérôme Baschet¹²¹, può riassumere in un'unica visione straordinariamente sintetica i luoghi oltremondani così come venivano percepiti ormai alla fine del medioevo. Si tratta dell'*Incoronazione della Vergine* di Enguerrand Quarton (altare della Certosa di Villeneuve-lès-Avignon, 1454 – fig. 62), sorprendente dipinto che riunisce nella medesima costruzione iconografica il mondo terreno e l'aldilà. Il primo viene evocato dalle immagini simboliche di Roma e Gerusalemme, separate dal *Signum passionis*, metafora di salvezza per l'umanità. L'aldilà viene esemplificato nella forma pressoché completa dei tre luoghi indicati dalla teologia del tempo. Inferno, Purgatorio e Limbo dei bambini, nettamente separati da possenti speroni rocciosi, sono condensati in una stretta banda inferiore, riservata al mondo sotterraneo. Nell'Inferno Satana è attorniato dai dannati senza speranza, puniti per i sette peccati capitali; nel Purgatorio, le anime tormentate dal fuoco purificatore, levano le braccia verso l'alto in segno di devozione e speranza, in attesa di essere elevate al cielo dagli angeli, come già accade a una di esse. Sulla sinistra i bambini confinati nelle tenebre del Limbo, tristemente assorti in preghiera con gli occhi serrati, a significare l'eterna condanna all'impossibilità di fruire della visione di Dio, si trovano in una posa del tutto simile a quella delle giovani anime battezzate, ora risorte che, nella porzione superiore del dipinto dedicata al Paradiso, spalancano invece gli occhi per godere pienamente della magnifica visione della Vergine incoronata dal Figlio. Si tratta di una rappresentazione completa del mondo, così come la si poteva concepire alla fine del medioevo, con il mondo oltre la morte che incombe potentemente su quello terreno. L'aldilà, ormai perfettamente strutturato anche dal punto di vista iconografico, si rivela attraverso spazi ben definiti, rigide scanzioni, immagini ormai sperimentate e stabili, dove tuttavia la minaccia dell'Inferno non pare più poter soverchiare la speranza del Paradiso.

¹²⁰ BASCHET, *Les justices*, cit., pp. 373-374, scheda 12, pp. 644-646, figg. 104-105; BASCHET, *I mondi*, cit., p. 344.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 346-347.

*Fig. 1 – Liber Vitae di New
Minster, ascrivibile al 1020-
1030, ms. Stowe 944 della
British Library, f. 7r.*

*Fig. 2 – Londra, Victoria Albert Museum,
avorio datato attorno all'800.*

Fig. 3 – Londra, British Library, *Salterio di Harley*, ms. Harley 603, f. 9r.

Fig. 4 – Stoccarda, Landesbibliothek, *Salterio di Stoccarda*, Cod. Bibl. 2. 12, f. 38r.

Fig. 5 – Parigi, Biblioteca Nazionale, Giovanni Damasceno, *Sacra Parallela*, ms. gr. 923, f. 68v.

Fig. 6 – L'inferno dipinto nella Yilanli Kilise, la chiesa dei serpenti, nella vallata di Peristrema a Est di Aksaray in Cappadocia, prima metà del X sec.

Fig. 7 – La caduta degli angeli ribelli nella *Genesi di Caedmon*, Oxford, Bodleian Library, ms. Junius 11, f. 3, sec. X.

Fig. 8 – *Beatus di Girona*, Girona, Tesoro della Cattedrale, Num. Inv. 7 (11), f. 17v, X secolo.

Fig. 9 – La parabola di Lazzaro e del Ricco Epulone nel *Codex Aureus Epternacensis*, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, Hs.156142, f. 78r.

Fig. 10 – L'anastasi nel *Salterio Cotton*, Londra, British Library, Cotton Tiberius C VI, f. 14r, 1050 ca.

Fig. 11 – La discesa agli inferi nel ms. Arundel 157, della British Library, f. 110r, 1240.

Fig. 12 – Conques, chiesa abbaziale di Sainte-Foy, il *Giudizio Universale* rappresentato sul portale occidentale, sec. XII.

Fig. 13 – Le anime dannate entro scomparti nell'avorio italo-bizantino conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra e databile all'XI-XII secolo.

Fig. 14 – Le anime dannate entro scomparti ms. Grec. 74 della Parigi, Biblioteca Nazionale, f. 51v, XI-XII sec.

Fig. 15 – Torcello, Santa Maria Maggiore, il *Giudizio universale* nella controfacciata, fine sec. XI.

Fig. 15bis – Torcello, Santa Maria Maggiore, il *Giudizio universale* nella controfacciata, fine sec. XI, lucifero e i dannati.

Fig. 16 – L'Inferno nel *Giudizio universale* affrescato nella controfacciata della basilica di S. Angelo in Formis presso Capua, fine del secolo XI.

Fig. 17 – Forno, Santa Maria Assunta, lastra dell'antico pulpito attualmente murata sulla facciata della chesa, XII sec.

Fig. 18 – Il mosaico
pavimentale della navata
sinistra del duomo
di Otranto, 1163-1165.

Fig. 19 – L'Inferno nell'*Hortus
Deliciarum* della badessa Herrade
von Landsberg, sec. XII.

Fig. 20 – Le anime dannate nel *Giudizio* affrescato sulla controfacciata della basilica di S. Maria *ad Cryptas* presso Fossa (l'Aquila), fine secolo XIII.

Fig. 21 – L'Inferno descritto nella controfacciata della chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi, primi decenni del sec. XIV.

Fig. 22 – Firenze, Battistero di S. Giovanni, Coppo di Marcovaldo (1270): l'Inferno.

Fig. 23 – Padova,
Cappella degli Scrovegni,
il *Giudizio universale*
dipinto da Giotto
attorno al 1305.

Fig. 24 – Pisa, Camposanto, l'Inferno dipinto da Buonamico Buffalmacco nel 1336.

Fig. 25 – L'Inferno dipinto da Nardo di Cione per la cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze, 1351-1357.

Fig. 26 – Gli affreschi della cappella del Bargello, datati 1334-1337 e attribuiti alla bottega di Giotto.

Fig. 27 – Affreschi frammentari, raffiguranti Lucifero e le pene infernali, eseguiti da Andrea Orcagna attorno al 1343 e conservati presso il museo di S. Croce a Firenze.

Fig. 28 – L'Inferno dipinto attorno al 1396 da Taddeo di Bartolo per la Collegiata di S. Geminiano.

Fig. 29 – L'Inferno dipinto da Giovanni da Modena intorno al 1410 per la cappella Bolognini di S. Petronio a Bologna.

Fig. 30 – Il *Giudizio universale* dipinto dal Beato Angelico e conservato al Museo nazionale di San Marco a Firenze, 1431-1433.

Fig. 31 – Il *Giudizio universale*
dipinto dal Beato Angelico e
conservato presso la Gemälde
Galerie di Berlino, 1447.

Fig. 32 – Mondovì, San Fiorenzo di Bastia, Inferno, fine del secolo XV.

Fig. 33 – Imperia, santuario di Montegrazie, l'Inferno dipinto alla fine del XV secolo da Tommaso e Matteo Biazaci.

Fig. 34 – Rossano Calabro, Museo diocesano, *Codex purpureus rossaniensis*, evangelario greco del VI sec.: la parabola delle vergini sagge e delle vergini stolte.

Fig. 35 – Basilica di S. Angelo in Formis presso Capua, fine del secolo XI, particolare dal *Giudizio universale*, XI sec.

Fig. 36 – Il seno di Abramo
nell'*Hortus Deliciarum* della badessa
Herrade von Landsberg, sec. XII.

Fig. 37 – Il seno di Abramo nel mosaico che pavimenta la navata sinistra della cattedrale di
Otranto, sec. XII.

Fig. 38 – Il seno di Abramo
nel *Giudizio universale*
affrescato nella controfacciata
della chiesa di S. Andrea
a Sommacampagna, XII sec.

Fig. 39 – Il seno di Abramo
nel portale della basilica di
Saint-Trophime ad Arles.

Fig. 40 – I patriarchi affiancati dalla rappresentazione della Città Santa nella cupola del Battistero di S. Giovanni a Firenze, 1260-1275.

Fig. 41 – Il seno di Abramo nel *Giudizio universale* affrescato nella controfacciata della basilica di S. Maria ad *Cryptas* presso Fossa (AQ), sec. XIII.

Fig. 42 – Il seno di Abramo nel *Giudizio universale* dipinto nella controfacciata della chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi, primi decenni sec. XIV.

Fig. 43 – La Città Santa dell'*Apocalisse* nel mosaico dell'arco trionfale della basilica di Santa Prassede a Roma, 817-824.

Fig. 44 – La Città Santa nel *Giudizio universale* di Saint-Lazare ad Autun, 1130.

Fig. 45 – La Città Santa
nell'affresco del coro di
Saint-Martin a Vicq, XII sec.

Fig. 46 – La Gerusalemme celeste nella tavola con il Giudizio universale conservata presso la Pinacoteca Vaticana, sec. XII.

Fig. 47 – L'affresco raffigurante la Chiesa militante eseguito da Andrea di Bonaiuto per il Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze, 1367.

Fig. 48 – La corte celeste
dipinta tra il 1351 e il 1357
da Nardo di Cione
per la cappella Strozzi
in Santa Maria Novella
a Firenze.

Fig. 49 – La rappresentazione del salmo 66 nel *Salterio di Utrecht*, Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Ms. 32, f. 84v.

Fig. 50 – La rappresentazione del salmo 66 nel *Salterio di Stoccarda*, Stoccarda, Landesbibliothek, Cod. Bibl. 2. 12, f. 76v.

Fig. 51 – Le anime liberate dagli angeli nel *Breviario di Carlo V*, Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. lat. 1052, f. 556v.

Fig. 52 – La montagna del Purgatorio nel ms. Strozzi 152, conservato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze, f. 34r, sec. XIV.

Fig. 53 – La montagna del Purgatorio nel ms. Conv. Sopr. 204, f. 95v, fine se. XIV.

Fig. 54 – I luoghi dell'aldilà nello
Speculum humanae salvationis,
New York, Morgan Pierpont Library,
ms. M.140, f. 30v, seconda metà
XIV sec.

Fig. 55 – Orvieto, San Lorenzo di Arari, affresco datato 1330: il santo libera le anime da una sorta di inferno superiore.

Fig. 56 – Toti, convento di S. Marco, affresco attribuito a Jacopo di Mino del Pellicciaio (1346): le sette caverne del Purgatorio, la Vergine e San Filippo Benizi accolgono le anime redente.

Fig. 57 – Il ponte detto del «capello» nell'affresco (inizio del secolo XV) conservato nella chiesa di S. Maria in Piano a Loreto Aprutino.

Fig. 58 – Le caverne del Purgatorio nel *Giudizio universale* affrescato nella cattedrale della Madonna della Bruna e di S. Eustachio a Matera, seconda metà del sec. XIV.

Fig. 59 – La purificazione delle anime attraverso il fuoco e l'acqua rappresentata nel *Tres riches heures du Duc de Berry*, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 113v, inizio sec. XV.

Fig. 60 – Le anime del Purgatorio accolte da un angelo nell'affresco (1472) della chiesa di S. Fiorenzo di Bastia Mondovì, in provincia di Cuneo.

Fig. 61 – Firenze, Santa Maria del Fiore, la montagna del Purgatorio concepita da Domenico di Michelino (1465).

Fig. 62 – Enguerrand Quarton, *Incoronazione della Vergine*, altare della Certosa di Villeneuve-lès-Avignon, 1454.