

CENTRO ITALIANO DI STUDI
SUL BASSO MEDIOEVO – ACCADEMIA TUDERTINA

IL DIAVOLO NEL MEDIOEVO

Atti del XLIX Convegno storico internazionale

Todi, 14-17 ottobre 2012



FONDAZIONE
CENTRO ITALIANO DI STUDI
SULL'ALTO MEDIOEVO
SPOLETO
2013

INDICE

Consiglio direttivo del Centro italiano di studi sul basso medioevo - Accademia Tudertina	pag. VII
Programma del XLIX Convegno storico internazionale »	IX
TULLIO GREGORY, <i>Il diavolo nell'Occidente medievale</i>	» 1
ADELE MONACI CASTAGNO, <i>Nascita e sviluppo del 'Diavolo e i suoi angeli' (Mt 25,41): interpretazioni dei testi biblici ed extrabiblici nei primi secoli del cristianesimo</i>	» 29
GIUSEPPE CREMASCOLI, <i>Corpus diaboli. Sulla demonologia di Gregorio Magno</i>	» 55
PASQUALE PORRO, <i>Il diavolo nella teologia scolastica: il caso di Tommaso d'Aquino</i>	» 77
AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, <i>Il papato e il demonio. Per una rilettura di alcune lettere pontificie del Due e Trecento</i>	» 101
GRAZIELLA FEDERICI VESCOVINI, <i>Il demonio nella magia naturale dei secoli XIII e XIV: due modelli esemplari, Guglielmo d'Alvernia e Nicola Oresme</i>	» 117
PIERO BELLINI, <i>Della « origine del male » nella riflessione soteriologica della cristianità latina tardo-antica</i>	» 139
FRANCESCO SANTI, <i>Lucifero e Dante. La poetica della morta poesì</i>	» 195
PAOLO GOLINELLI, <i>Diabolus in figura: trasformazioni demoniache e incontri col santo nell'agiografia medievale</i>	» 217

ALESSANDRA BARTOLOMEI ROMAGNOLI, <i>Il diavolo nella letteratura mistica del Duecento</i>	pag. 265
MARTINE OSTORERO, <i>Diabie, démons et sorciers au sabbat: de nouveaux rapports entre les mauvais esprits et les êtres humains?</i>	» 307
ALVARO CACCIOTTI, <i>La battaglia del "manigoldo di Dio". Tratti della tentazione diabolica in alcuni autori francescani, secoli XIII-XV</i>	» 343
LORENZO PAOLINI, <i>Il « principe di questo mondo » nella demonologia catara</i>	» 363
GIAN LUCA POTESTÀ, <i>Il drago, la bestia, l'Anticristo. Il conflitto apocalittico tra Federico II e il Papato</i>	» 395
BEATRICE PASCIUTA, <i>Il diavolo e il diritto: il Processus Satane (XIV sec.)</i>	» 421
RICCARDO PARMEGGIANI, <i>Nomi e luoghi del diavolo</i>	» 449
LAURA PASQUINI, <i>Il diavolo nell'iconografia medievale</i>	» 479
CLAUDIO BUCCOLINI, <i>Il diavolo nel Malleus maleficarum</i>	» 519
LUIGI CANETTI, <i>La danza dei posseduti. Mappe concettuali e strategie di ricerca</i>	» 553
MARINA FALLA CASTELFRANCHI, <i>Il diavolo a Bisanzio. Aspetti iconografico-iconologici e liturgici</i>	» 605

LAURA PASQUINI

Il diavolo nell'iconografia medievale*

Se Dio è colui che è, il Diavolo è colui che cambia. Nulla di più vero e facilmente dimostrabile quando si analizzi l'evoluzione dell'immagine del Male attraverso i secoli di mezzo. Nessuna singola rappresentazione può esprimere compiutamente la natura sfaccettata e complessa del demonio, che si manifesta proprio attraverso la diversità e la varietà delle sue metamorfosi. Le prime apparizioni del diavolo, ancora nell'arte paleocristiana, possono ricondursi a un vero e proprio 'bestiario del maligno', che attinge in primo luogo alla biblica suddivisione fra animali puri e impuri, prospettata già

* Il presente contributo doveva essere una sorta di compendio iconografico rispetto al volume degli Atti, reso possibile anche attraverso l'allestimento di un dvd di immagini che accorpasse, in un assieme il più esaustivo possibile, i numerosi rimandi figurativi presenti nel testo. Vista la lacuna dovuta all'assenza di una relazione che trattasse delle numerosissime immagini scultoree dedicate alla figura del demonio in epoca medievale, era stato chiesto a chi scrive di aggiungere al proprio contributo, rivolto in origine, e per espresso volere del comitato organizzativo, esclusivamente agli episodi musivi e pittorici, anche esempi salienti del ricco repertorio scultoreo, in modo tale da poter completare il quadro della rappresentazione del diavolo nel Medioevo occidentale. Il gran numero di opere citate obbligava tuttavia chi scrive a fornire una bibliografia sommaria in relazione a ogni opera citata, desunta da testi che trattano il tema del diavolo e delle sue infinite comparse in maniera complessiva e richiamando lavori specifici solo nel caso di opere meno note. Una bibliografia completa sarebbe stata improponibile, difficilmente attuabile e di certo più consona a un'opera monumentale. L'impossibilità di produrre il suddetto dvd e la pubblicazione di 64 immagini, contro le più di 200 preventivate, rende ora, non per responsabilità dell'autrice ma a causa del sofferto percorso di questo lavoro, alcuni richiami assolutamente pleonastici, in quanto non più documentati dalle relative immagini e privi di una corretta individuazione bibliografica.

in *Levitico* (11) e *Deuteronomio* (14, 3-20) su base moralistica prima ancora che igienica e alle valenze fortemente negative mantenute da alcuni di essi nei Vangeli¹. Un ruolo fondamentale nella codificazione di un bestiario del Male va attribuito al *Physiologus*, trattato di storia naturale moralizzata composto in greco, probabilmente alla fine del II secolo, da un ebreo di Alessandria convertito al cristianesimo, oltre che alle omelie sul libro del *Genesi* di Padri della Chiesa come Basilio di Cesarea o Ambrogio (*PL*, XIV, col. 123 ss.) e agli scritti di Eucherio di Lione, Isidoro di Siviglia e Rabano Mauro: opere tutte, cui i bestiari latini e romanzi poterono attingere copiosamente precisando ulteriormente il bestiario del male dove figurano in particolare il serpente, il drago, la scimmia, il gatto, il grifone, il basilisco, il centauro, l'onagro e in genere tutti i rettili e gli anfibi, con un discorso a parte per il leone, simbolo di Cristo e del demonio a seconda dei contesti².

¹ Cfr. J. BASCHET, *s.v. Diavolo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma, 1994, pp. 644-650, ma vedi p. 647; G. M. PINTUS, *Il Bestiario del diavolo: l'esegesi biblica nelle "Formulae spiritalis intellegentiae" di Eucherio di Lione*, in *Sandalion*, 12-13 (1989-90), pp. 99-114.

² Di certo simbolo del demonio quando smascellato da Sansone (come, per fare un esempio, nel mosaico pavimentale della chiesa dei Santi Pietro e Orso ad Aosta del secolo XII) e invece rappresentazione di Cristo se attorniato dai simboli dei 4 evangelisti come nel *Codex Aureus* di St. Emmeran, databile intorno all'850 d. C (Monaco di Baviera, Biblioteca di Stato, ms. 14000, f. 16). Si veda in proposito A. M. SCHMIDT, *Il linguaggio delle immagini. Iconografia cristiana*, Roma, 1988, a proposito del leone le pp. 75-82 e in particolare p. 79, fig. 25. Fu poi Ippolito a sviluppare e ad approfondire il tema dedicandovi un intero volume, il *De Anticristo*: « Poiché dunque le scritture preannunziarono Cristo come leone, la stessa cosa è detta anche dell'anticristo. Così dice infatti Mosè/ Cucciolo di leone è Dan, e balzerà fuori da Basan[...] Come infatti dalla tribù di Giuda è nato il Salvatore, così pure dalla tribù di Dan nascerà l'anticristo[...] Poiché dunque il nostro Signore e salvatore Gesù Cristo, il Figlio di Dio, per il suo carattere regale e glorioso è stato preannunziato come un leone, allo stesso modo le Scritture proclamano in anticipo che l'anticristo sarebbe stato simile a un leone, per il suo carattere tirannico e violento. L'ingannatore vuole infatti assimilarsi in tutto al Figlio di Dio. Leone il Cristo e leone l'anticristo. Re il Cristo e re terreno l'anticristo[...] Circonciso venne il signore nel mondo, e quegli verrà nella stessa maniera. Il Signore inviò apostoli a tutte le genti, e quegli allo stesso modo invierà falsi profeti. Il Signore diede un sigillo ai credenti ed egli parimenti lo darà. Il Signore resuscitò e mostrò la propria carne come un tempio e quegli resusciterà il tempio di pietre a Gerusalemme, ridarà tutto il paese e i suoi confini ai Giudei, il cui popolo richiamerà dalla schiavitù e si proclamerà loro re[...] E gli infedeli lo adoreranno

Proprio nelle fattezze ferine, il diavolo si palesa attorno alla metà del secolo V nell'iconografia del *Christus militans* fra gli ornati a stucco del battistero degli Ortodossi di Ravenna (450 ca.)³, dove Cristo giovane e imberbe, che nella mano destra sostiene una croce astata e nella sinistra un libro aperto, calpesta vittorioso un leone e un serpente, simboli evidentemente del male. Il tema, derivato dal repertorio iconografico imperiale⁴, verrà replicato ancora a Ravenna nella decorazione parietale della facciata interna di S. Croce, oggi scomparsa, nel sarcofago detto di Eliseo Profeta o Pignatta, nel mosaico che sovrasta la porta d'accesso nella Cappella Arcivescovile (Fig. 1) e nella lunetta della porta urbica presso il *palatium* di Teodorico raffigurato a mosaico nella navata destra di S. Apollinare Nuovo (qui compare il solo serpente con evidente riferimento al tema già svolto nella *chalchè* costantinopolitana).

Fatta eccezione per questi e altri rari esempi di discussa interpretazione – si veda in specie l'episodio della lotta fra il gallo e la tartaruga nel mosaico pavimentale della basilica teodosiana di Aquileia, interpretato generalmente come contrasto fra luce e tenebre, fra bene e male –, bisogna senza dubbio constatare come la

come un dio, piegheranno le loro ginocchia davanti a lui scambiandolo per il Cristo, poiché essi non comprenderanno come egli sia falso e ingannatore». Su Ippolito vedi l'edizione a cura di E. NORELLI, *L'Anticristo. Ippolito*, Firenze, 1987, da cui si trae, a brani, la presente traduzione, in particolare dalle pp. 73, 75 e 81. Vedi inoltre il capitolo dedicato a Ippolito in F. SBAFFONI, *Testi sull'anticristo, secolo III*, Firenze, 1992, pp. 23-62. Più in generale sull'argomento, cfr.: B. MCGINN, *Vision of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York, 1979, specie il capitolo dedicato al *Patristic Apocalypticism*, pp. 14-27 e M. C. PACZCOWSKI, *La lettura cristologica dell'Apocalisse nella chiesa prenicena*, in *Liber Annus*, 46 (1996), pp. 187-222 e in particolare su Ireneo e Ippolito le pp. 212-214.

³ L. PASQUINI, *La decorazione a stucco in Italia fra Tardo Antico e Alto Medioevo*, Ravenna, 2002, p. 31, fig. 24.

⁴ La vittoria dell'imperatore sul nemico inteso come male. In una monetazione della Zecca di Ravenna l'imperatore Valentiniano viene raffigurato con la croce astile nell'atto di trafiggere il serpente con testa umana. La medesima iconografia compariva in una pittura a encausto nel protiro della *chalchè* costantinopolitana: qui l'imperatore Costantino era effigiato tra i due figli nell'atto di trafiggere con una lancia un serpente dal volto umano simboleggiante il nemico sconfitto (probabilmente Licinio); lo stesso motivo verrà successivamente replicato in un rilievo della colonna coclide di Arcadio a Costantinopoli, quindi nei solidi di Marciano (450-457) e del suo successore Leone (457-474). Cfr. ancora PASQUINI, *La decorazione a stucco* cit. (nota 3), p. 31 e relativi riferimenti bibliografici alle note.

presenza del demonio nell'arte cristiana occidentale rimanga un fatto del tutto sporadico almeno sino al secolo IX. Si possono tuttavia annoverare alcune apparizioni significative che dimostrano come peraltro l'idea del male non abbia ancora individuato – di fatto non accadrà mai – una trasposizione figurativa univoca: rimane invece, come un eterno inganno, l'ambiguità della compresenza di forme del tutto umanizzate o ancora antropomorfe ma fortemente contaminate da elementi ferini.

Nella basilica di S. Apollinare Nuovo, ancora a Ravenna (VI secolo), fra i pannelli figurati che si allineano sulla parete sinistra della navata centrale, troviamo la prima trasposizione figurata del testo di Matteo (25, 31-46) che, attraverso la metafora della separazione fra le pecore e i capri, preannunzia il Giudizio divino alla fine dei tempi (Fig. 2). Le fattezze dell'angelo malvagio, associato ai capri, sono qui ancora del tutto antropomorfe, difficilmente distinguibili da quelle della creatura angelica disposta alla destra del Salvatore. L'unica distinzione è dovuta al colore blu notte di vesti, chiome e ali, che potrebbe rappresentare il cielo atmosferico, dove in antico si localizzavano gli esseri caduti e cacciati dal cielo superiore, quello igneo, da cui deriverebbe allora il colore rosso della veste dell'angelo associato al gregge di pecore⁵.

L'onnipresenza del demonio nel Nuovo Testamento si rivela in maniera spettacolare nei molteplici casi di possessione che danno modo a Cristo e ai suoi discepoli di dimostrare il proprio potere sui demòni, al demonio l'opportunità di rivelarsi e agli artisti quella di descriverlo⁶. Tra le più antiche raffigurazioni di esorcismo operato

⁵ Cfr: J.B. RUSSEL, *Il diavolo nel Medioevo*, Bari, 1987, p. 95; J. BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 645; G. MINOIS, *Piccola storia del diavolo*, Bologna, 1999, p. 42; Y. CHRISTE, *s.v. Giudizio universale*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma, 1995, pp. 791-805, in specie p. 791; Y. CHRISTE, *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo*, edizione italiana a cura di M.G. BALZARINI, Milano, 2000, p. 16, fig. 3; V. PACE (a cura di), *Alfa e omega. Il giudizio universale tra Oriente e Occidente*, Castel Bolognese, 2006, p. 53 e relativa immagine. Non concorda sull'interpretazione in chiave negativa dell'angelo azzurro L. LINK, *Il diavolo nell'arte*, Milano, 2001, pp. 124-126.

⁶ A.M. DI NOLA, *Il Diavolo. Le forme, la storia, le vicende di Satana e la sua universale e malefica presenza presso tutti i popoli dall'antichità ai nostri giorni*, Roma, 1987, pp. 168-169; MINOIS, *Piccola storia del diavolo* cit. (nota 5), pp. 27-30.

direttamente da Cristo possiamo annoverare una pagina manoscritta dei *Vangeli di Rabbula* (FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. I.56, f. 8v – siamo nella seconda metà del VI secolo – Fig. 3) in cui al gesto benedicente del Salvatore corrisponde, sul lato opposto della carta miniata, la scena liberatoria: due piccoli mostricciattoli rubigni, dalle fattezze indistinte, forse monocoli, muniti, pare, di piccole ali, si allontanano da due personaggi maschili con le mani alzate al cielo, in acclamazione o disperata richiesta d'aiuto⁷.

Facendo riferimento al testo di Luca (*Lc* 4, 41) si può desumere come Gesù operasse sovente esorcismi di massa, cosicché erano molti i demòni che uscivano urlando dai corpi degli invasati. Poteva viceversa accadere che l'ossesso fosse devastato da una folla di diavoli, addirittura duemila nell'episodio dell'indemoniato di Gerasa, invaso da un'intera Legione di spiriti immondi⁸: cacciati da Cristo, questi si impossessano di una vicina mandria di porci che si precipita dal dirupo nel mare (*Mc* 5,1-20, *Mt* 8, 28-34 e *Lc* 8, 26-39). Troviamo questa rappresentazione in taluni avori del secolo V⁹ e nuovamente in uno dei pannelli musivi di S. Apollinare Nuovo a Ravenna riferibile al primo ventennio del VI secolo (Fig. 4)¹⁰: secondo una modalità ancora allusiva che attribuiva all'animale impuro valenze fortemente negative, sono gli stessi porci, impuri per eccellenza, a impersonare in questi primi episodi decorativi anche le entità malefiche che li posseggono.

Nelle immagini più antiche, fino circa al IX secolo, il demonio non presenta, come si vede, una specifica iconografia¹¹. Ancora antropomorfo ma con connotazioni già esplicitamente negative esso compare in alcune rappresentazioni delle Tentazioni di Cristo riportate dai Vangeli sinottici e relative al periodo di penitenza che Gesù affronta dopo il battesimo e prima della vita pubblica, ritirandosi nel deserto per digiunare e pregare quaranta giorni e altrettante

⁷ BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 645; J.B. RUSSEL, *Il diavolo* cit. (nota 5), p. 95.

⁸ MINOIS, *Piccola storia del diavolo* cit. (nota 5), pp. 28-29.

⁹ G. SCHILLER, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, Band I, Gütersloh, 1966, fig. 524

¹⁰ *Ibid.*, fig. 436; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), pp. 124-126.

¹¹ RUSSEL, *Il diavolo* cit. (nota 5), pp. 154-155.

notti. Mentre *Marco* riferisce in breve che fu tentato dal demonio e poi servito dagli angeli, gli altri due evangelisti riferiscono anche quali furono le tentazioni cui Satana lo sottopose. Il racconto viene presentato da *Matteo* secondo una precisa progressione di spazi, passando da un luogo 'basso' a un luogo 'alto': la prima tentazione, infatti, avviene nel deserto, la seconda sul pinnacolo del tempio, la terza su una montagna altissima. Le più antiche rappresentazioni delle tre tentazioni sembrano risalire al periodo carolingio, ma a partire dall'anno 1000 vengono regolarmente raffigurate nei manoscritti. In una miniatura del *Libro di Kells* (VIII secolo – Fig. 5)¹² Cristo è rappresentato in maniera assai stilizzata e concisa al vertice di una sagoma triangolare, da interpretare presumibilmente come una montagna, con il diavolo precipitato a destra e una folla di volti angelici a sinistra. Ancora, il demonio dalle vaghe forme antropomorfe, di color bruno, cornuto e armato di appuntiti forconi, si palesa a illustrare le tentazioni di Cristo in alcune miniature del *Salterio di Stoccarda* (Fig. 6)¹³: in questo fondamentale documento, attribuibile ai primi anni del secolo X, il diavolo, nelle fogge di un mostricciattolo scuro e scattante, si ripresenta a rendere ora più esplicita la rappresentazione della parabola della separazione delle pecore dai capri (f. 6v), che in S. Apollinare Nuovo di Ravenna era ancora del tutto allusiva e simbolica, accompagnando inoltre precoci figurazioni dell'inferno e dei suoi atroci supplizi (ff. 10v e 29v).

Andava lentamente configurandosi un'iconografia specifica del demonio che insisteva sui caratteri animaleschi e mostruosi. Una trasformazione certamente favorita dall'ambiente monastico¹⁴ che sviluppò notevolmente l'immaginario diabolico recuperando in sostanza le fattezze di figure spaventose già note all'arte pagana: il

¹² DUBLINO, Trinity College, ms. 58, f. 202v, per cui vedi. BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 645.

¹³ STOCCARDA, Württembergische Landesbibliothek, ms. 23, ff. 107r e v, per cui cfr.: J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie, 12^e-15^e siècle*, Rome, 1993, p. 234; CHRISTE, *s.v. Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 791; J. BASCHET, *s.v. Inferno*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma, 1996, p. 352; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 116-117, figg. 47-48.

¹⁴ Per cui cfr.: G. MINOIS, *Piccola storia dell'Inferno*, Bologna, 1995, pp. 57-60; MINOIS, *Piccola storia del diavolo* cit. (nota 5), pp. 38-40.

dio cornuto del nord-ovest europeo, il cernunno dell'antica mitologia celtica, il satiro della mitologia classica, oppure Bes, divinità minore dell'antico Egitto, da cui gli artisti poterono, a seconda dei casi, recepire la nudità, la villosità, l'enorme bocca spalancata, i capelli arruffati o fiammeggianti, la lingua sguaiatamente protesa¹⁵. Monaci ed eremiti nella loro vita di privazioni erano preda di tentazioni, turbe nervose, fisiche e mentali, da loro ovviamente attribuite al Maligno¹⁶. San Benedetto (V-VI sec) nella sua regola racconta di essere stato lungamente importunato dal demonio che si manifestava per lo più in forma di merlo o di donna affascinante: alcuni episodi vengono accuratamente descritti negli affreschi quattrocenteschi della chiesa superiore del Monastero di Subiaco. San Martino di Tours (IV sec.) veniva disturbato tutti i giorni nella sua cella da un orrido diavolo che brandiva un corno di toro e grugniva sonoramente; anche Euparchus (V sec.), vescovo di Auvergne, riuscì a scacciare coraggiosamente dalla sua chiesa un diavolo, che aveva preso le sembianze di una bella prostituta seduta su di un trono¹⁷.

Agli inizi del VII secolo i *Dialoghi* di Gregorio Magno rigurgitano di storie stravaganti sul diavolo e sulle sue violente incursioni nel mondo dei vivi¹⁸; nella vita di S. Afra, dell'VIII secolo, viene descritto un diavolo nero, nudo, con le corna e la pelle grinzosa; in quella di Dunstano, del X, il demonio viene ridicolizzato e sconfitto con vari espedienti, anche spassosi. Esempolari fra tutti rimasero i racconti riportati nella *Vita di S. Antonio*¹⁹, composta attorno al 360 dal vescovo di Alessandria, Atanasio, ove si descrivono, con dovizia di particolari, le innumerevoli tentazioni diaboliche cui il fa-

¹⁵ RUSSEL, *Il diavolo* cit. (nota 5), pp. 42-43; BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 647; LINK, *Il diavolo nell'arte*, cit. (nota 5), pp. 37-66.

¹⁶ MINOIS, *Piccola storia del diavolo* cit. (nota 5), pp. 38-40.

¹⁷ Si veda sull'argomento: A.M. ORSELLI, *Tipologie del demoniaco nel Tardo Antico cristiano*, in *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*, Atti del convegno di studi, Roma, 30 giugno-3 luglio 1988, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, a cura di M. CHIABO, F. DOGLIO, Viterbo 1989, pp. 21-38, specie p. 28.

¹⁸ ORSELLI, *Tipologie del demoniaco* cit. (nota 17), p. 32; MINOIS, *Piccola storia dell'Inferno* cit. (nota 14), p. 59.

¹⁹ DI NOLA, *Il Diavolo* cit. (nota 6), pp. 188-190; ORSELLI, *Tipologie del demoniaco* cit. (nota 17), pp. 21-38.

moso eremita veniva costantemente sottoposto. Le descrizioni delle lotte cruente ingaggiate dal santo e risolte attraverso la preghiera e la presenza mostruosa e infida del demonio, dissipata attraverso la costanza nella fede, lasciarono tuttavia vivide tracce nell'immaginario medievale, alimentando a loro volta la fantasia dei monaci e l'inventiva degli artisti, dal Medioevo sino a Dalì²⁰.

Fondamentale fu inoltre il ruolo interpretato dal diavolo sulle scene²¹, come personaggio cruciale del dramma profano, già a partire dal secolo X, e di quelle sacre rappresentazioni, che, assieme ai testi agiografici, poterono fungere da fonte di ispirazione per la creazione di una specifica iconografia diabolica. Lodate e condannate dai chierici opere come il *Mystère d'Adam* o *Jeu d'Adam*²², la prima opera teatrale interamente in volgare tramandataci dalla tradizione manoscritta e databile attorno alla metà del XII secolo, mettevano in scena un diavolo con le corna, vestito di pelle d'animale, di colore scuro, che gesticolava accanto alla porta dell'Inferno²³, esemplificata dalle fauci spalancate di un mostro enorme, e comandava un folto branco di scalmanati demòni gregari. Queste rappresentazioni costituivano un notevole sfogo per le folle: il diavolo veniva difatti

²⁰ Da annoverare, per fare solo alcuni esempi: il dipinto di Stefano di Giovanni di Consolo detto il Sassetta con *Sant'Antonio bastonato dai diavoli*, conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Siena e datato 1430; *Le Tentazioni di Sant'Antonio* di Hieronymus Bosch, dipinto conservato presso il Museo Nazionale di Arte antica di Lisbona, datato 1505; *La tentazione di Sant'Antonio*, dipinto eseguito da Salvador Dalì nel 1946 e conservato presso il Musée Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles.

²¹ A. CARNAGLIOTTI, *I diavoli nel teatro italiano dalle origini al XVI secolo*, in *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*, Atti del convegno di studi, Roma, 30 giugno-3 luglio 1988, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, a cura di M. CHIABO, F. DOGLIO, Viterbo 1989, pp. 97-168.

²² Conservato in un solo codice del secondo quarto del XIII (TOURS, Bibliothèque municipale, ms. 927, ff. 20r-40r) per cui cfr.: S. M. BARILLARI, *Adamo ed Eva. Le Jeu d'Adam: alle origini del teatro sacro*, edizione critica, traduzione e note a cura di S. M. BARILLARI, Roma, 2010. Vedi inoltre MINOIS, *Piccola storia del diavolo* cit. (nota 5), p. 40.

²³ Un'idea di come poteva apparire il "personaggio" diavolo nelle antiche rappresentazioni teatrali si può desumere da alcune miniature reperibili nel *Salterio triplex*, XII sec., CAMBRIDGE, St. John College, ms. B 18, ad esempio il f. 1r e nel *Roman de Fauvel*, ms. 571 della Biblioteca Nazionale di Francia.

per lo più ridicolizzato e sbeffeggiato sino a sembrare un vero giullare; i nomi erano grotteschi, Cornuto, Montone, Monco, Zoppo²⁴.

Ma fu in specie con l'incremento delle lotte alle eresie e dunque a partire dal secolo XI che il demonio, compagno di ogni nefandezza, poté conquistare un ruolo davvero primario all'interno dei progetti figurativi, intensificando le sue comparse in sistemi iconografici già noti e proponendosi in soluzioni figurative sinora inusitate. Sempre più frequenti diverranno ora le rappresentazioni delle tentazioni di Cristo, talvolta condensate in una scena soltanto, ma più spesso scandite nei tre cruciali episodi, dove, fra l'altro, come avviene nel *Salterio di Winchester*²⁵, del 1150, il demonio potrà assumere fattezze diversificate per rendere ancora più plausibile l'inganno. Tre sono le scene raffigurate nello straordinario soffitto ligneo della chiesa di S. Martino a Zillis, in Svizzera (1180): particolare e del tutto originale la raffigurazione della terza tentazione in cui il diavolo offre al Redentore il globo terrestre rappresentato come una carta geografica del tempo (Fig. 7). I tre momenti del racconto, vengono descritti anche fra i mosaici del duomo di Monreale (Fig. 8) e in quelli nella basilica di San Marco a Venezia. Numerosissimi gli esempi manoscritti dei secoli XII e XIII (Fig. 9), esemplare l'interpretazione del tema nella Maestà di Duccio da Buoninsegna (Fig. 10). Particolarmente incisivi gli esiti del motivo iconografico nella scultura romanica, per cui si possono citare gli orridi diavoli tentatori nei capitelli istoriati della cattedrale di Autun, quelli del Saint-Pierre di Chauvigny, quelli della chiesa abbaziale di Saint-Andoche a Saulieu, i rilievi del portale destro della cattedrale di Piacenza.

Più esplicite rispetto ai già citati episodi del V e VI secolo divennero in questa fase cronologica pure le diffusissime immagini di esorcismo. Gli esempi che si possono proporre sono numerosissimi:

²⁴ Sul diavolo nelle scene cfr. inoltre: A.M. CRISPINO, F. GIOVANNINI, M. ZATTERIN, *Il libro del diavolo*, Bari, 1986, pp. 149-151; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), pp. 77-80.

²⁵ LONDRA, British Library, ms. Cotton Nero C IV, f. 18r, per cui vedi: F. WORMAND, *The Winchester Psalter*, London, 1973; BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 180-181; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 118-119, figg. 52-55; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), pp. 147-148.

un avorio del IX secolo²⁶, uno milanese del secolo X (Fig. 11)²⁷, il *Codex Egberti* ancora del X (Fig. 12)²⁸, il *Vangelo di Ottone III*²⁹, quello di Echternach³⁰ e il *Codice di Hitda* (inizio sec. XI)³¹, oltre a lezionari ed evangelari del secolo XI³². E ancora il mosaico della cattedrale di Monreale (XII sec.), il *Libro delle preghiere* di Hildegarda di Bingen³³, la *Bibbia di Pamplona*³⁴ e manoscritti di epoca successiva³⁵. Esorcismi attuati ora anche da parte di santi di cui era nota la capacità di affrontare e debellare il demonio. È il caso di S. Zeno, raffigurato in una delle formelle del celebre portale bronzeo della basilica veronese a lui dedicata nell'atto di strappare il demone fuori dalla bocca di un'ossessa (Fig. 13); ma anche di S. Benedetto in un manoscritto cassinese del sec. XI³⁶, di S. Redegonda in un manoscritto dell'XI conservato nella biblioteca municipale di

²⁶ SCHILLER, *Ikonographie* cit. (nota 9), fig. 427.

²⁷ L'*Antependium de Magdebourg*, avorio milanese del X secolo, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, per cui vedi SCHILLER, *Ikonographie* cit. (nota 9), fig. 525.

²⁸ TRIER, Staatsbibliothek, ms. 24, f. 26v, per cui cfr. A. BOECKLER, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der Romanischen Zeit*, Berlin, 1930, p. 30.

²⁹ AQUISGRANA, Tesoro della cattedrale, per cui vedi: E.G. GRIMME, *Das Evangeliar Kaiser Ottos III im Domschatz zu Aachen*, Freiburg-Wien, 1984, p. 45.

³⁰ NORIMBERGA, Museo Nazionale Germanico, ms. 156142, f. 53r, per cui vedi: R. KAHSNITZ, U. MENDE, E. RUCKER, *Das Goldene Evangeliar von Echternach, eine Prunkhandschrift des 11. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1982.

³¹ DARMSTADT, Landesbibliothek, ms. 1640, f. 76r, per cui cfr.: P. BLOCH, H. SCHNITZLER, *Die Ottonische Kölner Malerschule*, Band I, Düsseldorf, 1967, tav. 139.

³² Da citare: il Lezionario (XI sec.), Musée d'Utrecht, Aartsbisschoppelyk 3, f. 33v; il Lezionario (inizio del sec. XI), BRUXELLES, Bibliothèque Royale, ms. 9428, f. 42r; l'Evangelario di Enrico III (1043-1045), ESCORIAL, Real Bibliotheca, Vit 17, f. 64r; Evangelario (XI sec.), BRÈME, Staatsbibliothek, ms. b 21, f. 32r.

³³ Risalente al XII secolo, MONACO DI BAVIERA, Staatsbibliothek, Clm. 935, ff. 25v e 31v.

³⁴ Datata al 1197, AMIENS, Biblioteca municipale, ms. 108, f. 108r, per cui vedi F. BUCHER, *The Pamplona Bibles*, vol. 2, New York, 1970, tav. 404.

³⁵ Ad esempio il manoscritto conservato a MONACO DI BAVIERA, Staatsbibliothek, Clm 835, f. 69r, inizio XIII sec. e l'Evangelario (1250), ROMA, Biblioteca Vaticana, ms. Vat. lat. 39, f. 10v.

³⁶ ROMA, Biblioteca Vaticana, ms. Vat. Lat. 1202, f. 63v, per cui cfr: D. M. INGUANEZ, M. AVERY, *Miniature Cassinesi del secolo XI illustranti la Vita dei S. Benedetto*, Montecassino, 1934.

Poitiers³⁷, di S. Adalberto di Praga in un rilievo del XII secolo nella porta bronzea della chiesa a lui dedicata a Gniezno in Polonia³⁸, di Leone IX in un manoscritto del 1200 (Fig. 14)³⁹; e ancora di S. Martino in un rilievo scultoreo del duomo lucchese (inizio XIII sec.). È il caso soprattutto di S. Francesco, i cui esorcismi vengono descritti nella pala di Bonaventura Berlinghieri (Pescia, 1235 – Fig. 15)⁴⁰, in quella della Cappella Bardi nella chiesa di S. Croce (metà del XIII)⁴¹, in una pala pisana⁴², in un pannello conservato nel Museo Civico di Pistoia (metà del XIII – Fig. 16)⁴³ e infine nell'affresco di Giotto nella basilica superiore di Assisi dove il santo libera dai diavoli addirittura l'intera città di Arezzo (Fig. 17)⁴⁴.

Fra la pressoché totale assenza del demonio nell'Antico Testamento e la sua sostanziale onnipresenza nei Vangeli si colloca un episodio di notevole rilevanza, quello della caduta di Lucifero con la sua schiera di angeli ribelli, che trova solo labili riscontri nei testi canonici e deriva invece dalla letteratura ebraica apocrifa, in particolare dal *libro di Enoch* (testo redatto intorno al I secolo a. C.) che, presupponendo come già avvenuta la creazione del genere umano, riconduceva la caduta degli angeli al desiderio che essi nutrono

³⁷ *La vie de Sainte Radegonde par Venance Fortunat*, POITIERS, Biblioteca municipale, ms. 250, ff. 34v-35r, per cui cfr: M. CARRASCO, *Spirituality and context; the romanesque illustrated Life of St Radegund of Poitiers (Poitiers ms 250)*, in *Art Bulletin*, LXXII (1990), pp. 414-435; R. FAVREAU, *La vie de sainte Radegonde par Fortunat: Poitiers, Bibliothèque municipale, Manuscrit 250 (136)*, Paris, 1995, con riproduzioni dei ff. 21-44 e 46, edizione e traduzione del testo alle pp. 55-113.

³⁸ Cfr.: U. MENDE, *Die Bronzetiiren des Mittelalters (800-1200)*, München, 1983, tav. 123.

³⁹ Si tratta del *Passionnaire de Weissenau* (v. 1200), GINEVRA, Biblioteca Bodmeriana, Codex 127, f. 191, per cui vedi S. MICHON, *Le grand Passionnaire illustré de Weissenau et son scriptorium autour de 1200*, Genève 1990, tav. 93.

⁴⁰ C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate, una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, 1993, fig. 157.

⁴¹ FRUGONI, *Francesco* cit. (nota 40), fig. 146.

⁴² In deposito presso il Museo di S. Matteo (già in San Francesco), per cui vedi: FRUGONI, *Francesco* cit. (nota 40), fig. 158.

⁴³ FRUGONI, *Francesco* cit. (nota 40), figg. 149 e 159.

⁴⁴ Sempre ad Assisi, nel museo del Tesoro del Sacro Convento è conservata un'altra tavola, datata 1250-1260, con la rappresentazione della guarigione dell'ossessa operata da Francesco. Cfr.: FRUGONI, *Francesco* cit. (nota 40), fig. 156.

per le figlie degli uomini alle quali si unirono carnalmente⁴⁵. Il peccato di lussuria, dedotto da *Genesi* 6, 1-2 (« i figli di Dio videro che le figlie degli uomini erano belle e ne presero per mogli quante ne vollero »), veniva amplificato nel testo apocrifo attraverso l'illustrazione delle nefaste conseguenze di quell'unione, individuabili nella nascita dei giganti, nell'introduzione di incantesimi e magie, nella costruzione delle armi. Secondo il *Libro dei Vigilanti* - prima sezione di *Enoch* -, l'origine del male non andrebbe poi totalmente attribuita a un puro e semplice peccato di lussuria, quanto semmai alla commistione di ordini che avrebbero dovuto rimanere distinti. Il congiungimento sessuale fra gli angeli e le figlie degli uomini infranse in sostanza una divisione voluta da Dio, che aveva concesso la riproduzione agli uomini, poiché li aveva creati mortali, e non agli angeli già immortali. La commistione di due nature diverse, l'angelica e l'umana, comportò una contaminazione che investì l'intero mondo creato⁴⁶.

Una seconda interpretazione del mito, che, sulla scorta del passo della *Sapienza* 2, 24⁴⁷, attribuisce la caduta del diavolo all'invidia, è attestata in alcuni apocrifi del ciclo di Adamo - che riprendono il tema del *Genesi* - ed è specificatamente connessa alla creazione dell'uomo. Secondo uno dei testi più antichi, la *Vita di Adamo ed Eva* (I secolo a. C. - I secolo d. C.)⁴⁸, Satana si sarebbe rifiutato di onorare Adamo, che Dio aveva creato a sua immagine. Alle insistenze di Michele, che minacciava l'ira del Signore, Satana avrebbe risposto parafrasando il passo di *Is.* 14, 13-14: « Se si adira

⁴⁵ Sul *Libro di Enoch* si veda l'introduzione al testo in P. SACCHI (a cura di), *Apocrifi dell'Antico Testamento*, I, Milano, 1990, pp. 1-54. Più in generale sul tema della caduta cfr.: M. PICCAT, « *Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, qui mane oriebaris* » (*Is.* XIV 12), in *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*, Atti del convegno di studi, Roma, 30 giugno-3 luglio 1988, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, a cura di M. CHIABO, F. DOGLIO, Viterbo 1989, pp. 169-208; BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 645; MINOIS, *Piccola storia del diavolo* cit. (nota 5), pp. 22-25; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), pp. 26-30.

⁴⁶ Cfr. ancora: SACCHI, *Apocrifi dell'Antico Testamento* cit. (nota 45), *Libro dei Vigilanti*, pp. 60-62.

⁴⁷ Cfr. *Sap.* 2, 24: « Per l'invidia del diavolo la morte entrò nel mondo ».

⁴⁸ P. SACCHI (a cura di), *Apocrifi dell'Antico Testamento*, II, Milano, 1997, pp. 548-561.

con me, vuol dire che stabilirò la mia dimora al di sopra delle stelle del cielo, e che sarò simile all'Altissimo ». Espulso dal cielo assieme ai suoi seguaci e spogliato della sua gloria, Satana maturò una profonda invidia nei confronti dell'uomo e decise di vendicarsi su di lui inducendo Eva alla trasgressione (*Vita di Adamo ed Eva*, 13-16) ⁴⁹.

La versione secondo cui la caduta di Lucifero e dei suoi seguaci sarebbe dovuta al peccato di superbia si impose invece a partire dal IV-V secolo, soppiantando del tutto le due lezioni dominanti nei primi tre secoli dell'era cristiana (che attribuivano, come si è visto, la caduta degli angeli rispettivamente alla lussuria o all'invidia nei confronti del genere umano). Essa si basa sostanzialmente sulla reinterpretazione che, sulla base del racconto apocrifo, fornirono la *Vulgata* e i Padri del passo di *Isaia* 14,12-14: « Come sei caduto dal cielo, o Lucifero che sorgevi al mattino? Sei rovinato sulla terra, tu che ferivi le genti? Tu che dicevi nel tuo cuore: darò la scalata al cielo, porrò alto il mio trono sopra gli astri di Dio... Salirò sull'alto delle nubi, sarò simile all'Altissimo ». In particolare in S. Agostino (*De civitate Dei*, XI, 19-20) ⁵⁰ il peccato d'orgoglio e il desiderio di eguagliare Dio, che ebbero come conseguenza la condanna di Lucifero e dei suoi sostenitori e la loro cacciata dal mondo celeste, si situano all'origine del mondo, associati alla separazione della luce dalle tenebre, quando il male fece il suo ingresso nell'universo.

Nella tradizione teologica medievale il tema della caduta di Lucifero come conseguenza del peccato di superbia viene richiamato da S. Bernardo nei *Sermones de tempore* ⁵¹, descritto con sintetica efficacia nei *Sermones in Cantica canticorum* ⁵² e ancora deplorato per le miserabili conseguenze del medesimo nel *De Gradibus humilitatis et superbiae* ⁵³. Sant'Anselmo, monaco, priore, abate di Bec in Norman-

⁴⁹ Ibid., pp. 614-616.

⁵⁰ SANT'AGOSTINO, *La città di Dio*, testo latino dell'edizione maurina confrontato con il *Corpus Christianorum*, 2, Libri 11-18, Roma, 1988, pp. 100-103. Cfr. inoltre: PICCAT, *Quomodo cecidisti de caelo* cit. (nota 45), pp. 170-171; MINOIS, *Piccola storia del diavolo* cit. (nota 5), pp. 36-37.

⁵¹ Cfr.: *Sermones de tempore* I, 3, in *PL* 183, col. 36.

⁵² *Sermones in Cantica canticorum*, LXIX, in *PL* 183, col. 1113.

⁵³ *De Gradibus humilitatis et superbiae*, II, in *PL* 182, col. 961.

dia e dal 1093 arcivescovo di Canterbury, dedica al tema il trattato *De casu Diaboli*⁵⁴, mentre Pietro Lombardo, individuando ancora – sulla scia di *Isaia* 14 – nella superbia e nel desiderio di uguagliarsi a Dio il peccato di Lucifero⁵⁵, si sofferma inoltre a descrivere la collocazione dell'angelo ribelle dopo la caduta⁵⁶. Il primato di Lucifero tra gli angeli creati, la natura e le conseguenze del suo peccato sono messi in rilievo da S. Bonaventura nel *Breviloquium* e ulteriormente indagati nell'opera di Tommaso d'Aquino il quale sottolineò lo stato di grazia cui Lucifero per orgoglio volle rinunciare meritando il castigo supremo che è allontanamento definitivo da Dio e condanna al male totale, al nulla eterno⁵⁷.

Naturalmente il mito della Caduta degli angeli ribelli ebbe precisi riscontri nella tradizione figurativa medievale⁵⁸. La precoce rappresentazione dell'evento nell'*Apocalisse di Treviri*, primo quarto del secolo IX (Fig. 18), inserisce il motivo iconografico in un contesto propriamente apocalittico, associando la Caduta degli angeli ad *Ap*, 12; lo stesso vale per l'affresco realizzato nella controfacciata orientale della basilica di S. Pietro al Monte a Civate o in quello di Spinello Aretino nella chiesa di S. Francesco ad Arezzo⁵⁹. Le prime rappresentazioni del mito in relazione col ciclo del *Genesi* apparvero invece attorno all'anno Mille in specie nella miniatura anglosassone

⁵⁴ Le conclusioni di Anselmo in RUSSEL, *Il diavolo* cit. (nota 5), pp. 117-125.

⁵⁵ Cfr.: *Sententiae* II, VI, 1, in *PL* 192, col. 662.

⁵⁶ *Sententiae* II, VI 6-7, in *PL* 192, col. 664. Sul tema della caduta in Pietro Lombardo cfr. inoltre: RUSSEL, *Il diavolo* cit. (nota 5), pp. 125-126.

⁵⁷ Cfr.: *Summa Theologica*, I, 63. Per un commento alla teoria dell'aquinate si veda ancora: RUSSEL, *Il diavolo* cit. (nota 5), pp. 139-151; PICCAT, *Quomodo cecidisti de caelo* cit. (nota 45), pp. 174-175. Cfr. inoltre, sugli autori citati in relazione al peccato di superbia di Lucifero, il contributo di R. CESERANI, *Un felice incontro*, in *Nel cuore della meraviglia: omaggio a Jurgis Baltrušaitis*, a cura di I. MALLEZ, R. MILANI, in *Quaderni di PsicoArt*, 1 (2010), rivista on line di Arte e Psicologia del Dipartimento delle Arti Visive dell'Alma Mater Studiorum, Università di Bologna a cura di S. FERRARI, pp. 1-14 e in specie p. 10.

⁵⁸ Sul tema della caduta degli angeli nell'arte del Medioevo cfr.: RUSSEL, *Il diavolo* cit. (nota 5), pp. 95-96 e soprattutto BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 255-260; ID., *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), pp. 644-650, ma in specie per il tema della caduta le pp. 645-646; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), pp. 42-43 e 191-197.

⁵⁹ Cfr.: BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 645; CHRISTE, *s.v. Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 792; ID., *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 54-56.

(si possono annoverare le realizzazioni del tema nel *Genesi di Caedmon* – Fig. 19⁶⁰ - e nel *Salterio di Harley*⁶¹) ed ebbero un'eccezionale diffusione nei secoli successivi⁶². In alcuni casi Lucifero viene rappresentato sotto forma di angelo della luce nel momento che precede l'atto di superbia verso il Creatore e la conseguente Caduta. Ciò accade ad esempio nel *Genesi di Caedmon*⁶³ (Fig. 19) e in maniera davvero dettagliata nell'*Hortus Deliciarum* di Herrade von Landsberg (sec. XII). Nel manoscritto della badessa alsaziana, Lucifero viene dapprima raffigurato in abiti regali, con scettro e globo, mentre distende le ali tra gli angeli che lo accompagnano, i quali sostengono il cartiglio con il testo di *Ezechiele* (28,12); poi nel momento in cui, già privo dei segni del potere, trama la ribellione, sostenuto dai compagni i quali ora dispiegano un rotolo con il testo di *Isaia* (14, 13-14); da ultimo nel momento della Caduta, colpito assieme agli altri ribelli dall'arcangelo Michele e dalle sue fedeli milizie (Fig. 20)⁶⁴.

Nella Caduta gli angeli malvagi conservano in genere il loro aspetto celestiale; talvolta appaiono invece già mutati in demoni bestiali o colti nel momento della nefasta metamorfosi, quando sprofondano nelle viscere dell'inferno, rappresentate dall'enorme bocca del Leviatano⁶⁵. Nella rappresentazione della Caduta possono talora comparire Dio e Lucifero contrapposti, ciascuno in trono al centro della propria sfera come nel *Salterio Queen Mary* del 1310⁶⁶ (Fig. 21). Accanto a Dio che domina la sfera celeste possono allora

⁶⁰ OXFORD, Bodleian Library, ms. Junius 11, f. 3r (part.), per cui vedi BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 645-646; ID., *Les justices* cit. (nota 13), p. 234, fig. 4.

⁶¹ LONDRA, British Library, ms. Harley 603, f. 4v

⁶² Si veda in primo luogo: BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 255-260.

⁶³ Cfr. nota 60.

⁶⁴ Per gli esempi citati cfr. ancora: BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), pp. 645-646 e relative immagini. Vedi inoltre *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg (Landsberg, 1176-96): A Reconstruction*, a cura di R. Green, M. Evans, C. Bischoff, M. Curschmann, London, 1979.

⁶⁵ Sull'iconografia delle fauci del Leviatano legate al tema della caduta vedi ancora BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 167-168, 233-241, ma in specie le pp. 255-260.

⁶⁶ LONDRA, British Library, ms. Royal 2B VII, f. 1v, per cui cfr. BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 646.

individuarsi i troni lasciati vacanti dai ribelli, come nella tavola del 1340 del *Maestro degli Angeli ribelli* (Parigi, Louvre) secondo un modello cui si ispirarono in seguito i Fratelli Limbourg nelle *Tres Riches Heures del duca di Berry* (1413-1416 – fig. 22)⁶⁷. Alcuni episodi decorativi testimoniano il sia pur limitato impiego del tema nell'arte monumentale: si possono citare le pitture murali del secolo XIII nella cappella di S. Michele nel Saint-Julien di Brioude, il rilievo scultoreo degli inizi del XIII nella navata del Duomo di Fidenza, la cuspide del portale settentrionale della cattedrale di Friburgo in Brisgovia (seconda metà del secolo XIV)⁶⁸.

Il demonio diviene una presenza costante nel Medioevo⁶⁹, pronto a insidiare chi non prenda provvedimenti, chi non segua la retta via, pronto a traviare chiunque mostri debolezze e desideri proibiti. Molti racconti che hanno come protagonista il diavolo parlano dei patti satanici⁷⁰: in effetti la possibilità di barattare qualcosa che non si vede, come l'anima, con una vita di agi materiali, di cui si può fruire immediatamente, ha sempre esercitato un grande fascino sugli esseri umani. Il patto più antico è quello raccontato da S. Basilio di Cesarea nel IV secolo⁷¹; il santo riuscì a salvare uno schiavo che aveva rinunciato al Battesimo e si era concesso al diavolo in cambio dell'amore di una donna. Uno dei primi protagonisti, antenato del rinascimentale dottor Faust, fu Teofilo, vicedomino del vescovo di Adana in Cilicia prima dell'invasione di Khosroes II contro l'impero romano d'Oriente, avvenuta nel 611 d. C.⁷² Pio amministratore della diocesi, tanto da essere indicato dal clero e dal popolo come il naturale successore del vescovo, il vicedomino rifiutò invece quella carica, ritenendosi indegno, ma finì per stringere

⁶⁷ Cfr. ancora BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 646 e LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), pp. 198-211.

⁶⁸ I tre esempi citati in BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 645.

⁶⁹ Sul diavolo nel Medioevo cfr. anche: A. COUSTÉ, *Breve storia del diavolo*, Roma, 2004.

⁷⁰ MINOIS, *Piccola storia del diavolo*, cit. (nota 5), pp. 40-42.

⁷¹ *Ibid.*, p. 41.

⁷² Si veda in primo luogo, anche per la bibliografia pregressa: C. FRUGONI, *La sottomissione di Teofilo al Diavolo. A proposito di raccomandati e vassalli*, in « *Non lasciar vivere la malfetica* ». *Le streghe nei trattati e nei processi (secoli XIV-XVII)*, a cura di D. CORSI, M. DUNI, Firenze, 2008, pp. 129-154, in specie per la cronologia dei fatti p. 130 e note.

un patto col diavolo per vendicarsi degli abusi subiti dal nuovo vescovo della città. Divenne allora potentissimo, ma un brutto giorno il diavolo venne a reclamare la sua anima; al terrorizzato Teofilo non rimase altra speranza che raccomandarsi alla Vergine, il cui energico intervento poté salvarlo dalla dannazione eterna. Maria, priva di femminee svenevolezze, scese sino all'inferno e strappò il contratto dalle mani del demonio, minacciandolo addirittura di 'bu-cargli la pancia' con una spada se non l'avesse restituito⁷³. La leggenda, tradotta dal greco in latino dal napoletano Paolo Diacono nella seconda metà del IX secolo⁷⁴, divenne talmente famosa che ne vennero redatte diverse versioni in prosa, in versi e sotto forma di dramma scenico. Numerose furono inoltre le rappresentazioni figurate dell'evento: esempi ne sono i rilievi scultorei dell'abbazia di Sainte-Marie a Souillac (inizi del secolo XIII), a noi giunti frammentari nella ricomposizione del XVI secolo, e quelli relativi alla basilica di Notre Dame in Parigi, uno situato nel timpano del portale settentrionale (portale del Chiostro) e riferibile alla metà del secolo XIII (Fig. 23), il secondo collocato fra le sculture esterne della fiancata a nord (sec. XIV)⁷⁵. Ai citati episodi scultorei si affiancano rilevanti testimonianze miniate: in primo luogo il *Salterio della Regina Ingebonga* del 1200, che dedica alla vicenda due miniature contigue, fornite di opportuni titoli esplicativi (Fig. 24)⁷⁶; si possono inoltre aggiungere due pagine miniate del già citato *Salterio di Queen Mary* del 1310-1320⁷⁷, dove a illustrare il racconto troviamo le due scene cruciali della preghiera di Teofilo alla Vergine e della disputa fra la Maria e il demonio per la restituzione dell'atto con cui il vicedomino sanciva la cessione della propria anima.

⁷³ Vedi inoltre RUSSEL, *Il diavolo* cit. (nota 5), pp. 54-56; BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 646 e fig. a p. 647; MINOIS, *Piccola storia del diavolo* cit. (nota 5), pp. 41-42; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), p. 84.

⁷⁴ Cfr. FRUGONI, *La sottomissione di Teofilo* cit. (nota 72), pp. 130-131.

⁷⁵ Le sculture di Souillac e Parigi sono trattate sempre in FRUGONI, *La sottomissione di Teofilo* cit. (nota 72) alle pp. 147-149.

⁷⁶ CHANTILLY, Musée Condé, ms. 9, ff. 35v-36r, per cui vedi F. DEUCHLER, *The artist of the Ingebong Psalter*, in *Gesta*, 9 (1970), n. 2, pp. 57-58 e FRUGONI, *La sottomissione di Teofilo* cit. (nota 72), pp. 150-152, figg. 8-9.

⁷⁷ LONDRA, British Library, ms. Royal 2 B VII, ff. 204v-205r.

Avversario tenace ma sterile dei giusti, il demonio appare anche come ispiratore vittorioso degli empi, mentre istilla i suoi perversi consigli all'orecchio di principi malvagi come Saul ed Erode e dei traditori, in specie Giuda. L'iconografia, ampiamente diffusa nella produzione scultorea di area iberica, si palesa ad esempio fra i capitelli del convento di San Domenico a Soria (XII sec.) e del monastero di San Juan de Duero in Castiglia (XII sec.), ma anche nella chiesa di Santa Maddalena a Tudela in Navarra (Fig. 25): nei tre casi citati, orribili demòni si accostano sinistri al capo del re di Giudea. Più elaborata risulta invece l'ornamentazione di una delle lunette istoriate della basilica di Saint-Martin d'Ainay a Lyon in Francia (Fig. 26) dove il diavolo, acquattato sulla sinistra del rilievo, presiede minaccioso e infingardo al banchetto di Erode, quasi pregustando il triste epilogo della decapitazione del Battista, raffigurata al centro della composizione. Il tema del diavolo tentatore, consigliere fraudolento degli empi, troverà inoltre magnifica espressione nell'affresco con il tradimento di Giuda, dipinto da Giotto tra le scene del ciclo della vita di Cristo nella cappella degli Scrovegni a Padova (fig. 27)⁷⁸.

L'aldilà sotterraneo rimane tuttavia il dominio privilegiato del demonio. Nella scena dell'anastasi⁷⁹, 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 Nicodemo⁸⁰, il diavolo tenta inutilmente di opporsi alla potenza di Cristo che, disceso agli inferi, scardina la porta dell'inferno per liberare le anime di Adamo ed Eva, di Mosè e Noè, dei re Davide e Salomone e del più grande dei profeti, Giovanni Battista, il suo precursore. L'iconografia, codificata in ambito bizantino tra il V e il VI secolo, e attestata in area costantinopolitana e nelle regioni di influenza sin dall'età altomedievale – si veda la Stauroteca Fieschi Morgan (New York, Metropolitan Museum of Art) – trovò ampia diffusione anche in Occidente con alcune specifiche varianti e una generale semplificazione rispetto ai prototipi orientali. Peculiare delle so-

⁷⁸ BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 646; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), p. 158.

⁷⁹ BASCHET, *s.v. Anastasi* cit. (nota 1), p. 646; G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Azzate (Varese), 1995, pp. 203-204; J. VAN LAARHVOVEN, *Storia dell'arte cristiana*, Milano, 1999, pp. 70-71; M. MIHÁLYI, *s.v. Anastasi-Iconografia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma, 1991, pp. 553-558.

⁸⁰ LINK, *Il diavolo nell'arte*, cit. (nota 5), p. 84.

luzioni occidentali parrebbe la presenza di un angelo alle spalle del Cristo vittorioso. Tale elemento, insolito nell'iconografia bizantina precedente il sec. XIII, è attestato invece per la prima volta negli affreschi della chiesa di S. Giovanni Battista a Müstair (Grigioni) nell'800 ca. e replicato nell'immagine dell'assedio dell'Ade da parte di Cristo nel *Salterio di Stoccarda* del 820-830 (STOCCARDA, Württembergische Landesbibliothek, ms. 23, c. 29v). Caratteristiche del modello occidentale sarebbero inoltre l'assenza dei due re, la rilevanza attribuita alla goffa e grottesca figura del demonio, malamente atterrato dal Redentore e spesso scortato e assistito da altre piccole figure demoniache, e la presenza delle fauci di un animale mostruoso a rappresentare l'antro dell'Inferno (iconografia presente in area francese e inglese dal sec. XI). La semplificazione della scena e la rilevanza concessa al demonio in ambito occidentale, tese a focalizzare anche visivamente l'attenzione sulla potenza inarrestabile dell'azione di Cristo nel momento in cui si attua il miracolo della resurrezione, sono rilevabili nel *Salterio Cotton*, eseguito a Winchester nel 1050 ca. (LONDRA, British Library, ms. Cott. Tib. C. VI, f. 14r – Fig. 28), dove Cristo calpesta un ridicolo demonio incatenato, nel *Salterio di Winchester* (LONDRA, British Library, ms. Cotton Nero C IV, f. 24r) del 1150⁸¹, con un demonio smilzo e scimmiesco affatto minaccioso, nel *Salterio di Arundel*, della fine del secolo XIII (LONDRA, British Library, ms. Arundel 83, f. 132v), nel libro di preghiere ms. Arundel 157 (Fig. 29), della British Library (f. 110r – 1240) e in numerosi manoscritti di epoca successiva dove il Redentore manifesta sovente la propria potenza colpendo con una croce astata il demonio già sconfitto e umiliato. Un motivo recuperato da Duccio di Buoninsegna, tra il 1308 e il 1311, nell'anastasi dipinta sul retro della *Maestà* (Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana – Fig. 30), che pur recupera in parte i canoni dell'iconografia bizantina e tra il 1365-68 da Andrea di Bonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze (Fig. 31).

Sancito questo primo fallimento nel limbo, ovvero nel luogo dell'attesa della prima venuta, il diavolo avrà invece d'ora in poi il compito di trascinare nel luogo della dannazione eterna e della definitiva lontananza da Dio le anime dei peccatori, contendendole, so-

⁸¹ Cfr.: F. WORMAND, *The Winchester Psalter*, London, 1973; BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 180-181; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), p. 147.

vente con la frode, all'arcangelo Michele nella scena della pesatura o psicostasia⁸². L'iconografia, di lontana ascendenza egizia, giunta al medioevo cristiano per il probabile tramite dei cristiani copti d'Egitto, è attestata all'inizio del X secolo in tre Giudizi universali dalle caratteristiche estremamente divergenti: due dei quali (Yilanli Kilise in Cappadocia e Santo Stefano di Kastoria, nel nord della Grecia) testimoni di un impianto iconografico tipicamente bizantino, il terzo, invece, in un contesto di indiscutibile occidentalità, si staglia su una delle facce della croce di Muiredach nel cimitero del monastero irlandese di Monasterboice (Fig. 32)⁸³. Quale che sia il tragitto compiuto dall'immagine e il possibile tramite⁸⁴, certo è che questa ebbe una diffusione eccezionale nei progetti decorativi medievali, inglobata nel complesso sistema iconografico del Giudizio finale, ma anche intesa quale immagine a sé stante, ovvero come esplicita allusione alla separazione degli eletti dai dannati. Inserita nel Giudizio finale la psicostasia compare, per fare alcuni esempi, fra le sculture che animano il timpano della cattedrale di Saint-Lazare ad Autun (sec. XII), fra quelle del registro inferiore del timpano di Sainte-Foy a Conques (sec. XII), nel Giudizio universale di Vezelay (sec. XII) e nel più tardo a Notre Dame di Parigi (sec. XIII – Fig. 33). Numerosi i capitelli che ripropongono invece l'immagine isolata e dunque avulsa dal più complesso sistema iconografico del Giudizio: tra i tanti esempi istituibili, annoveriamo un capitello della basilica di Saint-Martin ad Aujac, un altro dalla chiesa di Saint-Révérien a Nièvre in Borgogna e ancora dalla basilica di Saint-Pierre ad Aulnay-de-Saintonge nella Charente-Maritime, dalla chiesa abbaziale di Fleury a Saint-Benoît sulla Loira e dal coro della basilica di Saint-Pierre a Chauvigny, tutti riferibili al secolo XII.

⁸² BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 646; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), pp. 130-135.

⁸³ Sui tre casi citati vedi in primo luogo BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), p. 138. Cfr. inoltre CHRISTE, *s.v. Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 791; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 25.

⁸⁴ LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), p. 131 ipotizza la trasmissione dall'Egitto coperto ai monaci irlandesi, che intrattenevano rapporti diretti con quell'area del Mediterraneo, o, più verosimilmente la sostituzione, sempre in ambito irlandese, di Cristo a Osiride e di Michele e Satana ai due originari antagonisti, Anubi e Thoth.

Rimanendo in ambito scultoreo, nella chiesa di San Biagio a Talignano, in Provincia di Parma, la scena della psicostasia acquisisce un rilievo del tutto particolare, collocandosi, isolata ed essenziale, a campire la lunetta che sovrasta il portale d'accesso alla basilica e proponendo una scena di accentuata rudezza e inusitata forza espressiva (inizio sec. XIII - Fig. 34). Per quanto concerne la produzione pittorica coeva, ricordiamo la psicostasia inserita nel grande Giudizio universale di S. Maria Assunta a Torcello (sec. XI), alcune vivaci miniature catalane dei secoli XII-XIII, l'affresco della chiesa di Santa Maria de Taull in Catalogna (sec. XII), quello conservato nella cripta della cattedrale di San Vincenzo a Roda de Isabena in Alta Aragona (sec. XIII), una vetrata della cattedrale francese del Saint Etienne a Bourges (1225 - Fig. 35), una scena di psicostasia ascrivibile al secolo XIV, conservata presso il duomo di Cremona⁸⁵, la pesatura delle anime nel Giudizio affrescato nella controfacciata della basilica di Santa Maria del Casale a Brindisi (inizio secolo XIV) e in quello inserito nella parete opposta all'abside nel S. Ambrogio di Chironico in Svizzera del 1340.

Ma fu in specie nelle rappresentazioni dell'Inferno inserite nell'iconografia del *Giudizio Universale*, che il ruolo del signore dell'Inferno divenne sempre più rilevante. Se si eccettua il già citato pannello musivo con la *Separazione del gregge* nella basilica di S. Apollinare Nuovo a Ravenna (VI secolo - Fig. 2) dove, in forma ancora del tutto allusiva e simbolica, l'angelo malvagio si distingueva unicamente per il colore azzurro-blu della tunica e delle ali⁸⁶, le prime rappresentazioni del Giudizio, ascrivibili all'età carolingia e non più antiche - un esempio si individua nell'avorio datato intorno all'800 e conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra (Fig. 36)⁸⁷

⁸⁵ A. C. QUINTAVALLE, *La madonna incoronata di Bonifacio Bembo nel transetto nord*, in *Cattedrale di Cremona*, a cura di F. M. RICCI, L. CASALIS, Parma, 2007, pp. 70-79, ma in specie p. 71 e relative immagini.

⁸⁶ Sul colore scuro dei demoni medievali, sovente bluastro, cfr.: RUSSEL, *Il diavolo* cit. (nota 5), p. 98 e BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), pp. 647 e 649; MINOIS, *Piccola storia del diavolo* cit. (nota 5), p. 42; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 16.

⁸⁷ Sulle prime manifestazioni del tema iconografico e sulla tavoletta in avorio del Victoria and Albert Museum si veda: BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 137-138, nota 10 per i riferimenti bibliografici relativi all'avorio londinese e p. 233, fig. 1; Id., *s.v. Inferno*

– attribuiscono al demonio un ruolo assolutamente di secondo piano rispetto alla Maestà di Cristo che costituisce il fulcro della rappresentazione. Benché il giudizio divino presupponesse l'esistenza di un luogo atto all'espiazione e di un sovrano infernale, questi elementi venivano per lo più evocati dalla raffigurazione di una bocca smisurata e spalancata pronta ad accogliere i dannati, reminiscenza delle fauci del Leviatano e simbolo degli abissi infernali⁸⁸.

Nell'*Apocalisse di Treviri* (TRIER, Stadtbibliothek, ms. 31), copia carolingia di un manoscritto del V-VI secolo⁸⁹, questo episodio è oggetto di una composizione già complessa (f. 67r – Fig. 37): Cristo giudice, imberbe, troneggia su un globo fra sei angeli, due dei quali presentano aperti i libri in cui sono iscritte le opere dei risorti. Ai piedi di Cristo un gruppo di uomini nudi attende la sentenza; nel terzo registro, infine, un angelo ordina al mare di restituire i suoi morti, un altro presiede alla ricomposizione di un corpo tagliato a pezzi, mentre un terzo, sulla destra, spinge verso l'inferno, nello stagno di fuoco, quattro dannati e Satana incatenato.

Nell'*Apocalisse di Valenciennes* (VALENCIENNES, Bibliothèque municipale, ms. 99), attribuibile al secolo IX⁹⁰, non compare una vera e propria rappresentazione di Giudizio: tuttavia alla carta 37r una rappresentazione concisa e allusiva mostra Cristo che troneggia trionfante su *diabolus* e *infernus* incatenati assieme, i quali emanano immondi aliti sulfurei. Nell'*Apocalisse di Bamberg* (BAMBERGA, Biblioteca di Stato, ms. Bibl. 140)⁹¹, del 1001-1002 ca., Cristo con

cit. (nota 1), p. 354; ID., *I mondi del Medioevo: i luoghi dell'aldilà*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO, G. SERGI, I, *Tempi, spazi, istituzioni*, Torino, 2002, p. 332. Cfr. inoltre: CHRISTE, *s.v. Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 791-805, in specie p. 791; CHRISTE, *Il Giudizio universale*, cit. (nota 5), in specie le p. 174, fig. 74; PACE (a cura di), *Alfa e omega* cit. (nota 5), p. 53.

⁸⁸ Sull'iconografia delle fauci del Leviatano vedi ancora BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 167-168, 233-241; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), pp. 84-87.

⁸⁹ CHRISTE, *s.v. Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 792; ID., *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 54-56.

⁹⁰ CHRISTE, *s.v. Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 792; ID., *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 55, fig. 5.

⁹¹ CHRISTE, *s.v. Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 792; ID., *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 55.

la croce siede in trono tra gli apostoli e gli angeli al di sopra di altri due creature angeliche che presiedono alla separazione dei buoni e dei malvagi, mentre Satana, incatenato e confinato all'inferno, contempla inerme il suo trionfo.

La rappresentazione del demonio trovò ampio spazio nei corredi iconografici ideati fra il IX e il XII per i *Commentari all'Apocalisse* redatti attorno al 776 dal Beatus di Lièbana⁹². Gli scritti del tenace monaco asturiano, caratterizzati da un'incredibile forza visionaria, furono miniati nei monasteri di Navarra, di Castiglia e del León in un gruppo sostanzioso di manoscritti. Espressioni incisive di quell'arte mozarabica che fondeva in note di vivace ed eccentrica tragicità la tradizione figurativa cristiana e quella musulmana, essi consentirono una spregiudicata sperimentazione iconografica ed esercitarono una notevole influenza nella formazione dell'iconografia apocalittica proponendosi come una sorta di *best-seller* dei cosiddetti secoli bui. Nel *Beatus di Morgan* (sec. X)⁹³, la cui iconografia viene richiamata nel successivo *Beatus Facundus* (sec. XI – Fig. 38)⁹⁴, Satana appare corpulento, scuro e deforme, non ha né artigli né vesti; è un essere scimmiesco, nudo, ingabbiato come un criminale o ritratto mentre precipita in un qualche vuoto oscuro, come una massa di sozzura, nera e indistinta. Nel *Beatus di Girona* (sec. X – Fig. 39)⁹⁵ il demonio siede circondato dalla sua corte di diavoli con serpenti avvinghiati alle gambe e una corona di ispidi dentelli per chioma; prototipo di infinite immagini del signore dell'Inferno sino al Rinascimento, questo demonio replica la sua immagine bestiale nei diavoli gregari che sospingono le anime al suo cospetto. Le figurazioni di Satana, derivate dal commento del Beato di Lièbana,

⁹² J. WILLIAMS, *Purpose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana*, in *The Apocalypse in the Middle Ages*, London, 1992, pp. 217-233; BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), p. 261; CHRISTE, *s.v. Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 792; BASCHET, *s.v. Inferno* cit. (nota 13), p. 354; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 57; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), pp. 101-106

⁹³ NEW YORK, Pierpont Morgan Library, ms. 644, per cui vedi CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 58-59.

⁹⁴ MADRID, Biblioteca Nazionale, ms. Vit. 14-2, f. 187r.

⁹⁵ GIRONA, tesoro della Cattedrale, f. 17v, per cui vedi CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 59.

hanno talvolta le corna, ma in genere non hanno ali, zoccoli, artigli, coda e tridenti. Questi diavoli sono invece per lo più nudi, posseggono grandi orecchie, bocche prominenti e zanne; sono inoltre imponenti, come nel *Beatus di Osmà* del 1086⁹⁶, di colore scuro, ripugnanti nelle forme stravolte dal peccato, ma per nulla minacciosi e anzi evidentemente sconfitti, incatenati e passivi.

Sempre dal testo apocalittico deriva la diffusissima immagine dell'arcangelo Michele che, erede dell'ancestrale figura dell'eroe radioso e civilizzatore⁹⁷, con armatura e spada o lancia sconfigge il demonio, di norma rappresentato nelle sembianze di un enorme drago sprofondato all'Inferno. Ai numerosissimi esempi scultorei⁹⁸, certamente più diffusi, almeno sino al Rinascimento, rispetto a quelli pittorici, si affiancano il precoce brano affrescato entro il X secolo nella chiesa di Saint-Pierre-les-Églises presso Chauvigny in Francia (X sec.) e il lussureggiante affresco, risalente al secolo XI, dipinto sulla controfacciata orientale della basilica di S. Pietro al Monte Civate; al secolo XII si ascrive invece il ricchissimo ciclo pittorico della basilica francese di S. Martino a Vic, dove la scena dell'arcangelo Michele che trafigge il drago viene inserita fra gli affreschi del muro est del coro.

Sempre a partire dal secolo XI, l'iconografia occidentale del Giudizio universale⁹⁹ si amplia e si organizza in composizioni com-

⁹⁶ Cattedrale di EL BURGO DE OSMÀ, Archivi, Cod. 1, f. 117v, per cui vedi CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 61.

⁹⁷ Il cui prototipo fu il dio babilonese Marduk, per cui cfr.: R.J. STEWART, *I miti della creazione*, Milano, 1993, p. 69.

⁹⁸ Alcuni esempi cui si può fare riferimento: Chiesa di San Michele a Estella, Navarra, fregio del portale nord (XII sec.); Chiesa di Notre Dame a Cunault, Loira, culmine di una delle volte (XII sec.); Chiesa di Saint-Michel d'Entraygues in Charente, Poitou-Charentes, timpano del portale (XII sec.); Chiesa di Saint-Herier a Matha, Charente-Maritime, capitello (sec. XII); chiesa di Saint Martin d'Ainey distretto di Presqu'île nel centro storico di Lione, capitello (sec. XII); Chiesa abbaziale di San Clemente a Castiglione a Casauria, lunetta portale laterale sinistro (XII sec.); Duomo di Fidenza, portale destro (fine XII sec.); San Michele a in Foro a Lucca, facciata, fregio scultoreo di Guidetto da Como (XIII sec.).

⁹⁹ Sull'evoluzione dell'iconografia del Giudizio Universale: J. BASCHET, *Satan, prince de l'Enfer: le développement de sa puissance dans l'iconographie italienne (XIIIe-XVe siècle)*, in *L'autunno del diavolo: Diabolos, dialogos, daimon*, Convegno di Torino, 17-21 ottobre 1988, vol. I, a cura di E. CORSINI, E. COSTA, Milano, 1990, pp. 383-396; l'ampio capitolo dedicato a

plesse e articolate nelle quali l'inferno e il suo principe acquisiscono un rilievo sempre più imponente. Un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'immagine ebbero in questa fase i portali romanici francesi dove da rappresentazioni estremamente semplificate e concise – come nel Saint-Trophine di Arles (fine del XII sec.), dove dannati e beati vengono semplicemente distinti in due schiere, differenziate solo dalle fiamme disposte ai piedi dei primi¹⁰⁰ – si passò a composizioni sempre più articolate e complesse, come nel timpano di Saint-Lazare ad Autun (1130-1135) – in cui lo spazio dedicato alla dannazione appare più definito e più ricchi i dettagli relativi ai supplizi¹⁰¹ –, sino al Giudizio Universale rappresentato sul portale occidentale dell'abbazia di Conques (Fig. 40), dove la rappresentazione dell'Inferno, che si dispiega su due registri sovrapposti, acquisisce un rilievo considerevole e dove l'immagine di Satana, che primeggia terribile e grottesca, sfida nelle proporzioni quelle della Maestà divina.¹⁰²

Proporzioni notevoli vengono inoltre attribuite al demonio nell'iconografia di derivazione bizantina esemplificata in particolare dall'avorio italo-bizantino conservato presso il Victoria and Albert

L'Enfer à la fin des temps: l'image du Jugement dernier in ID., *Les justices* cit. (nota 13), pp. 135-232; ID., *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), pp. 644-647; MINOIS, *Piccola storia dell'Inferno* cit. (nota 14), in specie le pp. 76-81; CHRISTE, *s.v. Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 791-805; BASCHET, *s.v. Inferno* cit. (nota 13), pp. 351-357; ID., *I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale*, in C. CASAGRANDE, S. VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, 2000, pp. 225-258, in specie le pp. 236-241. Fondamentali inoltre sul tema i volumi di CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5) e di PACE (a cura di), *Alfa e omega* cit. (nota 5).

¹⁰⁰ BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 141-142, figg. 6-7; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 200-201, fig. 98;

¹⁰¹ BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 143-146, figg. 9-11; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 197-198, figg. 94-96; PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), p. 70 e relativa immagine; X. MURATOVA, *Il timpano della cattedrale di Saint-Lazare a Autun*, in PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), pp. 102-105 e relative immagini.

¹⁰² BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 146-163, figg. 12-16; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 182-183, figg. 84-89; PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), pp. 69-71, fig. a p. 71; M. ANGHEBEN, *Il portale dell'abbazia di Santa Fede a Conques*, in PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), pp. 106-109 e relative immagini.

Museum di Londra (Fig. 41)¹⁰³, databile all'XI-XII secolo e da alcuni manoscritti greco-italici della medesima fase cronologica¹⁰⁴. Nel Giudizio Universale di S. Maria Assunta a Torcello (Fig. 42), bizantino nello schema generale ma con alcune inserzioni evidentemente attribuibili all'iconografia occidentale¹⁰⁵, il fiume di fuoco che nasce ai piedi della mandorla con il Cristo giudice 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 peccatori, interpretazione "vivente" e mostruosa dell'antico trono a faldistorio, tipica dell'iconografia occidentale¹⁰⁶, 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 blu scuro, caratteristico della maggior parte dei demoni medievali¹⁰⁷ e dalla mole comparabile, se non con il Cristo

¹⁰³ Sulla tavoletta in avorio del Victoria and Albert Museum si veda: BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 137-138 e nota 10 per i riferimenti bibliografici relativi all'avorio londinese. Cfr. inoltre: CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), in specie le pp. 28-29, 45-47 e fig. 10; PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), p. 53.

¹⁰⁴ Come il manoscritto Grec. 74 della Biblioteca Nazionale di PARIGI per cui vedi CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 28, fig. 8.

¹⁰⁵ Su Torcello cfr.: BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 191-194, figg. 34-35; BASCHET, *s.v. Inferno* cit. (nota 13), p. 354; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 45-47, 279, figg. 9 e 11; PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), pp. 54, 56, 58, 62-63, e fig. a p. 57; J. RUDA, *Satan's Body: Religion and Gender Parody in Late Medieval Italy*, in *Viator*, 37 (2006), pp. 319-350, in specie p. 322.

¹⁰⁶ Un riferimento al Satana di Torcello, inteso come « precedente importante del "tipo" attestato in area fiorentina e che da parte sua è una sorta di sintesi di moduli diffusi nella cultura italo-bizantina » è in L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante da Firenze all'aldilà*, Atti del terzo Seminario dantesco internazionale, Firenze, 9-11 giugno 2000, a cura di M. PICONE, Firenze, 2001, pp. 15-73, in specie p. 25, nota 22, tav. 6. Cfr. Inoltre: BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 191-194, figg. 34-35; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 28-29, 45-47, 279, figg. 9 e 11; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), pp. 126-130; PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), pp. 54, 56, 58, 62-63, e fig. a p. 57; RUDA, *Satan's Body* cit. (nota 105), p. 322.

¹⁰⁷ Sul colore scuro dei demoni medievali, sovente bluastrò, cfr.: RUSSEL, *Il diavolo* cit.

dell'*Anastasis*, quanto meno con quello della sottostante *Deesis*, con il quale il demonio condivide, come sottolinea Baschet, il « diritto al trono »¹⁰⁸.

Nel Giudizio Universale affrescato nell'arco trionfale della basilica di S. Angelo in Formis presso Capua (Fig. 43), attribuibile anch'esso alla fine del secolo XI¹⁰⁹, le proporzioni di Lucifero appaiono ridimensionate e la posa di profilo segna una netta distinzione rispetto alla rappresentazione frontale della Maestà divina soprastante. Il sovrano infernale, che sostiene tra le braccia il corpo di Giuda, identificato con certezza dall'iscrizione che lo sovrasta, divora alcuni dannati condotti alle sue fauci da altri demòni minori e li espelle nuovamente dai genitali in un lacerante e infinito circolo punitivo¹¹⁰. Oltre all'idea generale di un'Inferno che tutto divora e distrugge da cui scaturì, proprio a partire dal secolo XI in Occidente, l'iconografia dell'enorme bocca del Leviatano spalancata a ingoiare i dannati che vi precipitano, si può annoverare un rilevante riscontro testuale per il tema della defecazione in un passo del IX capitolo della *Visione di Tundalo*, testo visionario, riferibile peraltro al secolo XII¹¹¹, dove si descrive non già il Principe delle Tenebre,

(nota 5), p. 98; BASCHET, *s.v. Diavolo* cit. (nota 1), p. 649; MINOIS, *Piccola storia del diavolo* cit. (nota 5), p. 42; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 16.

¹⁰⁸ BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 191-198 e figg. 34-35, ma in specie per il concetto sopra enunciato p. 193.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 198-202 e figg. 38-39. Cfr. anche CHRISTE, *s.v. Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 794; ID., *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 44 e 279-280, figg. 169-171; PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), pp. 62-63, fig. a p. 61.

¹¹⁰ Cfr. sull'argomento RUDA, *Satan's Body* cit. (nota 105), pp. 322-323.

¹¹¹ Per cui si veda in primo luogo: A. WAGNER, *Visio Tnugdali. Lateinisch und Altdeutsch*, Erlangen, 1882, in specie le pp. 16, 27 e 35; R. PALGEN, *La "Visione di Tundalo" nella "Commedia" di Dante*, in *Convivium*, XXXVII (1969), pp. 129-147; ID., *Dantes Luzifer. Grundzuge einer Entstehungsgeschichte der Komodie Dantes*, München, 1969, pp. 58-70; N.F. PALMER, *Visio Tnugdali. The German and Dutch translations and their circulation in the later Middle Ages*, München-Zurich, 1982; B. PFEIL, *Die Vision des Tnugdalus' Albers von Windberg. Literatur und Frömmigkeitgeschichte im ausgehenden 12. Jahrhundert. Mit einer Edition der lateinischen "Visio Tnugdali" aus Clm 22254*, Frankfurt am Main-Berlin, 1999. Cfr. inoltre: RUSSEL, *Il diavolo* cit. (nota 5), pp. 158-159 e la nota 14 con precisi rimandi bibliografici; A. MORGAN, *Dante and the medieval other world*, Cambridge, 1990, pp. 3 e 22; J. BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 103-104; MINOIS, *Piccola storia dell'Inferno* cit. (nota 14), pp. 59-60; CESERANI, *Un felice incontro* cit. (nota 57), p. 10.

bensì un altro demonio con due piedi e due code, naso lungo, becco e artigli di ferro seduto su uno stagno ghiacciato e intento a divorare tutte le anime che riesce ad afferrare, le quali vengono macerate nel ventre ed espulse sul ghiaccio, dove riprendono forma per essere sottoposte a nuovi infiniti tormenti. Ad altro demonio descritto da Tungdalo, seduto su una graticola poggiata su carboni ardenti, che inala ed esala le anime nelle varie parti dell'Inferno si ispireranno più tardi, attorno al 1410, i fratelli Limbourg nella rappresentazione di Lucifero ideata per il *Libro d'ore del duca di Berry*¹¹².

Nel mosaico pavimentale della navata sinistra del duomo di Otranto, eseguito fra 1163 e 1165, possiamo reperire non proprio una rappresentazione del Giudizio, quanto piuttosto la raffigurazione dei suoi esiti finali. 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 soffrono atroci torture, custoditi qui da *Satanas* incoronato, seduto su un trono serpentiforme, e *Infernus*, col volto contratto in una smorfia di dolore e rabbia, incatenato mani e piedi. Questa duplice presenza, difficilmente giustificabile col riferimento ad una frase dell'*Apocalisse* (20,2: « [angelus] apprehendit draconem, serpentem antiquum qui est diabolus et Satanas, et ligavit eum per annos mille ») in cui si vuole in realtà sottolineare l'identità dei due termini, deriva invece con ogni probabilità da un passo del Vangelo apocrifo di Nicodemo in cui Satana viene legato mani e piedi dagli angeli e affidato all'Inferno che lo custodirà fino al tempo della seconda venuta di Cristo. Sull'inversione attuata a Otranto, dove ad essere incatenato è in realtà *Infernus*, potrebbe aver influito, secondo Chiara Frugoni, « il peso di tutta una tradizione scritturale e iconografica che fa di Satana il *princeps huius mundi* (Joh 12, 31)¹¹³.

¹¹² LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), p. 205.

¹¹³ Cfr.: 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 inoltre C. Settis Frugoni, *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; G. BARBA, *Gli alberi delle navate laterali*, in M. FASANO, L. PASQUINI, G. BARBA, *Otranto, il*

Gli elementi sdoppiati a Otranto in due personaggi distinti convivono invece alla fine del XII secolo nella sorprendente figura di Lucifero che, nel già citato *Hortus Deliciarum* della badessa Herade von Landsberg¹¹⁴, domina la pagina dedicata alle pene dell'Inferno (Fig. 44). Qui il sovrano infernale, benché costretto in catene, troneggia beffardo con l'anticristo in grembo sulla già nota rivisitazione dell'antico trono a faldistorio, mutato anche qui in un groviglio di mostri divoranti.

Altro esempio significativo per dimensioni e orribili fattezze è lo spaventoso Lucifero affrescato nel Giudizio Universale collocato sull'arco trionfale della basilica di S. Maria Maggiore a Tuscania, attribuibile all'ultimo decennio del XIII secolo (Fig. 45)¹¹⁵. L'orrendo e insieme grottesco demonio, cui piccoli diavoli ausiliari porgono le due prossime vittime, è raffigurato mentre si accinge a dilaniarne una terza, con la bocca spalancata da cui sporgono le fauci rade e aguzze, e ad espellerne altre due dagli inguini infuocati. Alla fine del secolo XIII, risale pure il *Giudizio* affrescato nella controfacciata della basilica di S. Maria ad *Cryptas* presso Fossa in provincia dell'Aquila dove poderosi demoni torturano ferocemente le anime dannate¹¹⁶. Qualcosa di simile si palesa pure nell'affresco attribuito a Vitale da Bologna e datato 1330-1340, sito nella navata sinistra della basilica di San Martino a Bologna, amplificazione, secondo Baschet¹¹⁷, della parabola di Lazzaro e del ricco Epulone, tra-

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.

¹¹⁴ Cfr.: *The Hortus Deliciarum* cit. (nota 64), p. 338, tav. 146, f. 255r. Vedi anche: BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), p. 302, fig. 31; BASCHET, *s.v. Inferno* cit. (nota 13), p. 355; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 28-29.

¹¹⁵ BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 211 e 227-228, nota 205, fig. 51; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 317; RUDA, *Satan's Body* cit. (nota 105), p. 323; A. DI BELLO, *L'arte e i luoghi dell'Aldilà nel Lazio*, in *I percorsi dell'aldilà nel Lazio*, a cura di Benedetto Coccia, Roma 2007, pp. 119-425, in particolare p. 317.

¹¹⁶ Per cui cfr.: BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), 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*, LIX, fasc. III (settembre-dicembre 2006), pp. 101-158, in specie per S. Maria ad *Cryptas* le pp. 133-158: <http://www.ledonline.it/acme/>.

¹¹⁷ BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), p. 358, nota 18. Vedi inoltre R. D'AMICO, *Restauri di pitture murali del Trecento bolognese*, in *Itinerari*, IV (1986), pp. 62-65.

scinato all'Inferno e travolto assieme ad altri malcapitati dalla furia di temibili diavoli scuri. Considerevoli sono le proporzioni del Lucifero che, con corpo ancora umano e testa ferina, campeggia con l'Anticristo in grembo nel settore inferiore destro dell'affresco riferibile ai primi decenni del XIV secolo, firmato da Rinaldo da Taranto e sito nella controfacciata della chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi (Fig. 46), in cui appaiono inoltre evidenti i richiami all'iconografia bizantina¹¹⁸. Emerge infine goffo e ridicolo da un'enorme calderone il pingue Lucifero affrescato attorno alla metà del XIV secolo da collaboratori di Vitale da Bologna nella controfacciata della chiesa abbaziale di Pomposa (Fig. 47)¹¹⁹.

Giunti al XIV secolo e trattando dell'immagine del demonio non possiamo trascurare il fondamentale apporto della *Commedia* dantesca alla formazione di alcune peculiari caratteristiche assunte da Lucifero nella produzione figurativa dei secoli XIV e XV. Nel canto XXXIV dell'*Inferno* gli esiti dell'eterna condanna del « primo superbo » si concretizzano nella rappresentazione della smisurata e orrida figura di Lucifero¹²⁰. Il mostruoso angelo ribelle, antitesi suprema e irriducibile della Divinità¹²¹, emerge a mezzo busto dalla

¹¹⁸ Per cui vedi oltre a BASCHET, *s.v. Inferno* cit. (nota 13), pp. 351-357 anche P. BELLI D'ELIA, *s.v. Brindisi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma, 1992, pp. 755-758, ma in particolare pp. 757-758.

¹¹⁹ Per cui cfr.: M. SALMI, *L'abbazia di Pomposa*, Milano, 1962, in specie le pp. 194-200 e BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 251-254, fig. 91.

¹²⁰ Cfr. in primo luogo: B. NARDI, *L'ultimo canto dell'Inferno*, in *Convivium*, XXV (1957), pp. 141-148; J. FRECCERO, *Satan's Fall and the "Quaestio de aqua et terra"*, in *Italica*, XXXVIII (1961), pp. 99-115; G. PETROCCHI, *Il canto XXXIV dell'Inferno*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, 1963; B. NARDI, *La caduta di Lucifero e l'autenticità della "Quaestio de aqua et terra"* (*Lectura Dantis Romana*, n. s.), Torino, 1959; A. PEZARD, *Le dernier chant de l'Enfer*, in *Lectures dell'"Inferno"*, a cura di V. VETTORI, Milano, 1963, pp. 397-427; A. VALNONE, *Il canto XXXIV dell'Inferno e l'estremo intellettualismo di Dante*, in *Nuove letture dantesche*, III, Firenze, 1969, pp. 191-208; G. STABILE, *Cosmologia e teologia nella Commedia: la caduta di Lucifero e il rovesciamento del mondo*, in *Lectures classensi*, XII (1983), pp. 139-173; S. PASQUAZI, *Canto XXXIV*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Inferno*, a cura di P. GIANNANTONIO, Napoli, 1986, pp. 623-641; R. CESERANI, *Canto XXXIV. Lucifer*, in *Lectura Dantis. Inferno, a Canto-by-Canto Commentary*, a cura di A. MANDELBAUM, Berkeley-Los Angeles-London, 1998, pp. 432-439 e ID., *Un felice incontro* cit. (nota 57), pp. 1-14.

¹²¹ Sull'immagine del demonio intesa quale parodia del Cristo trionfante nel repertorio iconografico medievale, con particolare riguardo alle rappresentazioni del *Giudizio Univer-*

ghiaccia mostrando tre volti su una sola faccia, in analogica antitesi rispetto alle tre persone della Trinità e in linea con una tradizione iconografica, ben nota all'arte del Medioevo. La significativa triformità del Lucifero dantesco, come già affermava Arturo Graf, « non balza fuori per la prima volta dall'accesa fantasia di Dante; già innanzi la coscienza religiosa l'aveva immaginato e scorto, già le arti l'avevano raffigurato »¹²². Le origini dell'iconografia del *vultus trifrons* sono in realtà molto antiche¹²³: rappresentazioni di divinità solari a tre teste o con tre volti su una testa sola erano diffuse tra i Celti e nelle regioni della Gallia romana (Fig. 48¹²⁴). Divinità tricefale erano note anche nelle regioni balcaniche. Il dio cavaliere degli antichi Traci, onniveggente signore dell'Oriente e dell'Occidente, riprodotto in circa un centinaio di stele del II-III secolo d. C., viene rappresentato come tricefalo soprattutto in Bulgaria; numerose sono inoltre le divinità dei popoli slavi che vengono rappresentate con tale triformità, come l'idolo a tre teste, simulacro del dio Triglav, adorato tra gli slavi del Baltico¹²⁵. La presenza di un gran nu-

sale, cfr.: E. H. KANTOROWICZ, *The King's two bodies. A study in mediaeval political theology*, Princeton, 1957, in particolare le pp. 61-78 e 88-93; A. LADIS, *The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel*, in *The Art Bulletin*, LXVIII (1986), pp. 581-596, in specie p. 586; D. A. BIDON, *La mort au Moyen-âge, 13.-14. siècle*, Parigi, 1998, in specie le pp. 273-289; RUDA, *Satan's Body* cit. (nota 105), pp. 319-350.

¹²² A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, rist. anast. dell'ed. Torino, 1893, Bologna, 1965, II vol., pp. 93-94 e ID., *Il Diavolo*, Bologna, 1974, pp. 47-48.

¹²³ Sul *vultus trifrons* nell'iconografia del Medioevo e sulle origini pagane del tema cfr.: G.J. HOOGWERFF, « *Vultus Trifrons* ». *Emblema diabolico, immagine improba della Santissima Trinità*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, ser. III, XIX (1942-1943), pp. 205-245; R. PETTAZZONI, *The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity*, in *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, IX (1946), pp. 135-151; L. PIOLA CASELLI, R. AMERIO, « *Perché un Vultus Trifrons?* », in *Conoscenza Religiosa*, IV (1975), pp. 345-372; J. BALTRUSAITIS, *Il Medioevo fantastico: antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, 1973, pp. 58-62; P. IACOBONE, *Mysterium Trinitatis. Dogma e iconografia nell'Italia medievale*, Roma, 1997, in particolare il paragrafo 3 del terzo capitolo intitolato *Tentativi di fusione degli schemi* alle pp. 218-227. Vedi anche nello specifico in relazione al Lucifero dantesco: BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione* cit. (nota 106), pp. 25-38.

¹²⁴ Nell'immagine un altare frammentario rinvenuto alla fine del XIX secolo nei pressi di Reims.

¹²⁵ Cfr. ancora: HOOGWERFF, « *Vultus Trifrons* » cit. (nota 123), pp. 234-235, fig. 21; PETTAZZONI, *The Pagan Origins* cit. (nota 123), p. 135-138, 144, 146, tav. 14c

mero di divinità solari tricefale, attestate anche nelle fonti letterarie, nel paganesimo slavo, potrebbe aver favorito l'idea di una trinità malvagia triforme tra i Bogomili dell'Asia Minore e dei Balcani le cui credenze, richiamate dalle fonti che narrano i miti catari linguadocani e degli Albanenses,¹²⁶ furono introdotte nella nostra penisola a partire dal secolo XII da missionari provenienti proprio dalla Bulgaria¹²⁷. Il culto del dio tricefalo si estendeva in sostanza verso il Nord sino al lago Baikal e nel Caucaso verso Est, fino al Giappone¹²⁸.

Di fronte a questo proliferare di divinità a tre teste nei culti pagani, fu in qualche maniera naturale per gli antichi cristiani attribuire ad esse valenze fortemente negative. Così accadde che il *vultus trifrons* finì per divenire anche nell'arte medievale emblema della potenza empia del demonio cui ogni buon cristiano aveva l'obbligo di resistere col vigore della propria fede. Raffigurare il volto triforme del demonio sulla facciata di una basilica, in un portale o tra i fregi del chiostro vicino, significava in parte esorcizzarlo mettendo in guardia il buon cristiano sulla pericolosità di quell'entità subdola e malvagia che, manifestandosi attraverso una triformità sacrilega, opposta a quella celeste, voleva ingannare l'animo umano. Questo è il senso dei volti trifronti scolpiti dai Vassalletto nei

¹²⁶ Si può citare il *Liber antiberesis* di Durando d'Osca nel quale si allude al fatto che i catari predicavano l'esistenza di due divinità, una buona e una malvagia, per cui cfr.: K.V. SELGE, *Der Liber antiberesis des Durandus von Osca*, Berlin, 1967. A una trinità malvagia fa riferimento anche il *Liber supra stella* di Salvo Burci (1235) per il quale si vedano: S. BURCI, *Liber supra Stella*, in *Eresie medievali. Scritti minori*, a cura di I. DA MILANO, Rimini, 1983, pp. 331-367. in specie pp. 335-336 e S. BURCI, *Liber Suprastella*, edizione critica e commento storico a cura di C. BRUSCHI, Roma, 2002. Vedi inoltre: MINOIS, *Piccola storia del diavolo* cit. (nota 5), p. 47.

¹²⁷ Si veda in primo luogo sull'argomento: A. GRECO, *Mitologia catara. Il favoloso mondo delle origini*, Spoleto, 2000, in specie le pagine 79-85 dedicate al *Dualismo monarchiano dei Bogomili: Dio, il demonio e la Trinità*. Cfr. inoltre per una visione generale del problema trinitario: COSMAS LE PRETRE, *Le traité contre les Bogomiles de Cosmas le pretre*, traduction et étude par H.C. PUECH, A. VAILLANT, Paris, 1945, pp. 179-180; RUSSEL, *Il diavolo* cit. (nota 5), pp. 23-24.

¹²⁸ Sulle numerose attestazioni di divinità tricefale, dall'Egitto all'India, sino alla Persia antica e medievale, all'Asia centrale, al Tibet, al Giappone, cfr. sempre: HOOGEWERFF, « *Vultus Trifrons* » cit. (nota 123), pp. 239-242 con relative immagini e PETTAZZONI, *The Pagan Origins* cit. (nota 123), pp. 146-147.

chiostri di S. Paolo fuori le mura (1220 – Fig. 49) e di S. Giovanni in Laterano (1230) nei primi decenni del secolo XIII¹²⁹. Questo è anche il senso di quell'immagine triforme scolpita sulla facciata del S. Pietro di Tuscania (1250 – Fig. 50), monumento che presumibilmente Dante ebbe occasione di visitare¹³⁰.

Se tuttavia possiamo solo ipotizzare che Dante abbia notato i volti triplici nei due chiostri romani e che possa aver visitato la città di Tuscania e visto la rappresentazione dell'Inferno sulla facciata di S. Pietro, sappiamo invece per certo che egli sovente e ancora in giovane età (quando soprattutto immagini impressionanti si stampano nella memoria e stimolano la fantasia) ebbe modo di visitare il Battistero di Firenze, il « bel San Giovanni » di *Inf.* XIX, 17, di ammirare nella cupola il mosaico raffigurante il Giudizio Universale e in specie la porzione dedicata all'Inferno, realizzata da Coppo di Marcovaldo intorno al 1260/70 (Fig. 51), dove la spaventosa figura del demonio riproponeva nuovamente l'antica e mostruosa triformità¹³¹. La grottesca figura di Satana mostra in effetti tre bocche,

¹²⁹ Sui volti trifronti dei due chiostri romani si vedano: HOOGWERFF, « *Vultus Trifrons* » cit. (nota 123), pp. 208-209, figg. 1-3; IACOBONE, *Mysterium Trinitatis* cit. (nota 123), p. 221 e inoltre il più recente saggio di F. BIFERALI, *Ridicula Monstruositas? Spunti iconografici sul chiosstro dei Vassalletto in San Paolo fuori le mura*, in *Arte medievale*, ns., IV (2005/2), pp. 45-57, ma in specie le pp. 48-51 e relative immagini.

¹³⁰ Già in C. RICCI (a cura di), *La Divina commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, Milano, 1898, l'immagine dei due diavoli triformi di Tuscania (Toscanella) viene associata alla descrizione dantesca di Lucifero. L'idea che immagini del genere potessero costituire un precedente per il demonio dantesco è già, come si è detto, in GRAF, *Miti, leggende* cit. (nota 122), pp. 93-94; ID., *Il Diavolo* cit. (nota 122), pp. 47-48, e in HOOGWERFF, « *Vultus Trifrons* » cit. (nota 123), p. 211.

¹³¹ Fondamentale in proposito il vecchio ma sempre valido contributo di E.H. WILKINS, *Dante and the Mosaics of his Bel San Giovanni*, in *Speculum*, II (1927), pp. 1-10 ripreso in E.F. ROTHSCHILD, E.H. WILKINS, *Hell in the Florentine Baptistery mosaic and Giotto's paduan fresco*, in *Art Studies*, VI (1928), pp. 31-35. Vedi inoltre: HOOGWERFF, « *Vultus Trifrons* » cit. (nota 123), p. 214, fig. 8; C. CONSOLI, *Il Giudizio Finale del Battistero di Firenze e il suo pubblico*, in *Quaderni Medievali*, IX (1980), pp. 55-83, in specie le pp. 67-68 (alla nota 44, p. 68, l'autrice menziona una tavola del 1280 della scuola di Guido da Siena raffigurante il giudizio finale in cui un Lucifero enorme, seduto sopra un drago, mostrerebbe come a Firenze due serpenti che fuoriescono dalle orecchie ghermendo altrettanti peccatori); BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 206-207, 220 (in relazione alla triformità del capo), 222-223 figg. 42-43; E.P. NASSAR, *The Iconography of Hell: From the Baptistery Mosaic to the*

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 ».

Il triforme demonio fiorentino, enorme e spaventoso, deve essere dunque considerato come una delle fonti principali, forse la più rilevante, per il Lucifero dantesco. Esso ne ricorda le orrende fattezze, le dimensioni notevoli, ma soprattutto la triformità orribile del capo, che invece il demonio rappresentato da Giotto intorno al 1305 nel Giudizio Universale degli Scrovegni a Padova (Fig. 52)¹³², per quanto parimenti mostruoso, sembra voler attenuare. Pur rivelandosi anch'esso creditore rispetto al mosaico fiorentino per l'evidente richiamo al motivo dei due serpenti che spuntano dalle orecchie del mostro, il diavolo giottesco lascia che le due creature, scaturite dal suo capo acquisiscano vita propria e autonoma, come entità a sé stanti, sgorgate dall'origine del Male ma non più parti integranti di quello, eliminando sostanzialmente il motivo della tri-

Michelangelo Fresco, in *Dante Studies*, CXI (1993), pp. 53-105; BASCHET, *I peccati capitali* cit. (nota 99) p. 237; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 319, fig. 181; PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), 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 cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), pp. 184-189 con relative immagini; J. RUDA, *Satan's Body* cit. (nota 105), p. 324.

¹³² Cfr. ancora: HOOGWERFF, « *Vultus Trifrons* » cit. (nota 123), pp. 213-214, fig. 7; ROTHSCHILD, WILKINS, *Hell in the Florentine Baptistery* cit. (nota 131), pp. 31-35; CONSOLI, *Il Giudizio Finale* cit. (nota 131), in particolare le pp. 68-70; C. FRUGONI, *Una lontana città*, Torino, 1983, pp. 113-114; BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 211, 220, 224-228, figg. 48-50; NASSAR, *The Iconography of Hell* cit. (nota 131), pp. 56-61 e immagini; BASCHET, *I peccati capitali* cit. (nota 99), pp. 237-238; L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, 2a ed., Roma, 2000, pp. 65-71; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 47, 143; BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione* cit. (nota 106), pp. 24-30 e 49-50, con relative immagini; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), pp. 154-167; C. FRUGONI, *La cappella degli Scrovegni di Giotto*, Torino, 2005; PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), pp. 192-193; J. ELLIOT, *La cappella degli Scrovegni a Padova*, in PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), pp. 217-220 e immagini; J. RUDA, *Satan's Body* cit. (nota 105), pp. 323-326.

formità. Seduto su di un enorme mostro a due teste a fungere da trono, tema già svolto a Torcello e Firenze (Figg. 42 e 51) e richiamando un motivo inaugurato invece nella rappresentazione del demonio in S. Angelo in Formis (Fig. 43), il corpulento Lucifero giottesco espelle da genitali indistinti un dannato divorato in precedenza, come in un ciclo infinito di sterile e inutile rinascita nel peccato¹³³.

La figura possente e tricefala del Lucifero dantesco poté a sua volta ispirare gli affreschi raffiguranti l'Inferno concepiti in epoca certamente successiva rispetto alla stesura della prima cantica della *Commedia*¹³⁴. Sfoggia difatti tre orribili facce il demonio dipinto da Buonamico Buffalmacco verso il 1336 per il Camposanto senese (Fig. 53)¹³⁵; tricefalo è il Lucifero affrescato sulla parete d'ingresso della cappella del Podestà nel palazzo del Bargello, nell'inferno attribuito alla bottega di Giotto e datato 1334-1337 (Fig. 54)¹³⁶; rispondono ancora al modello dantesco l'inferno e l'imponente Satana a tre facce eseguiti da Andrea Orcagna attorno al 1343 e conservati frammentari presso il museo di S. Croce a Firenze (Fig. 55)¹³⁷; è ancora triforme il goffo demonio dipinto attorno al 1340 da un'anon-

¹³³ LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), p. 104

¹³⁴ Per i quali cfr.: BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), cap. V, pp. 293-349 e pp. 358-369; M. OPITZ, *Monumentale Höllendarstellungen im Trecento in der Toskana*, Frankfurt am Main, 1998. Cfr. Anche: NASSAR, *The Iconography of Hell* cit. (nota 131), pp. 61-87; BASCHET, *I peccati capitali* cit. (nota 99), pp. 238-244; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), in specie le pp. 47 e 324-325 con relative figure; BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e Visione* cit. (nota 106), pp. 31-32; V. PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit., pp. 194-199 e immagini; I. KLOTEN, *La cappella Bolognini in S. Petronio a Bologna: il mondo terreno nell'Aldilà*, in PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), pp. 225-227 e illustrazioni relative; J. POLZER, *Il Giudizio universale e l'Inferno nel Camposanto di Pisa*, in PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), pp. 221-224 con immagini.

¹³⁵ Cfr. in primo luogo BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 293-349, scheda 3, pp. 624-627, figg. 87-88. Vedi inoltre ID., *s.v. Inferno* cit. (nota 13), p. 356; ID., *I peccati capitali* cit. (nota 99), pp. 238-241; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 322, 324-326, fig. 185; BASCHET, *I mondi* cit. (nota 87), p. 332-333; J. POLZER, *Il Giudizio universale e l'Inferno nel Camposanto di Pisa*, in PACE (a cura di), *Alfa e Omega* cit. (nota 5), pp. 221-224 con immagini.

¹³⁶ BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), p. 359, scheda 4, pp. 627-628.

¹³⁷ Ibid., pp. 359-361, scheda 5, pp. 628-631, figg. 93-94.

mo maestro, evidentemente influenzato dal modello fiorentino, per il Convento dei domenicani a Bolzano (Fig. 56)¹³⁸, come pure quello concepito con tutt'altra maestria da Nardo di Cione tra 1351 e 1357 per la Cappella Strozzi della basilica di S. Maria Novella a Firenze¹³⁹, all'interno di quella che si considera l'illustrazione più scrupolosa ed esaustiva dell'Inferno descritto dal sommo poeta¹⁴⁰. È invece il modello giottesco, che attenua la triformità del demonio, quello adottato, semplificandolo ulteriormente, forse proprio da Giusto de' Menabuoi attorno al 1370 per l'Abbazia di Viboldone presso Milano (Fig. 57)¹⁴¹, mentre ostenta nuovamente tre orribili grugni e ripropone il tema giottesco della defecazione delle anime il Lucifero dipinto da Taddeo di Bartolo per la Collegiata di S. Geminiano nel 1396 (Fig. 58)¹⁴². Ed è persino quadricefalo l'orrendo e incoerente demonio, stretto in grosse catene che un altro anonimo artista dipinge attorno alla metà del secolo XIV nella chiesa di S. Petronio Vecchio a Favria presso Torino (Fig. 59).

Il principe dell'Inferno affrescato da Giovanni da Modena attorno al 1410 per la cappella Bolognini nella basilica di S. Petronio a Bologna (Fig. 60)¹⁴³ sfoggia una sola orribile testa da orco, duplica-

¹³⁸ Cfr.: S. SPADA PINTARELLI, S. BASSETTI, *La chiesa e il convento dei domenicani a Bolzano*, Bolzano, 1989, p. 54 e BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), p. 353.

¹³⁹ Ibid., pp. 359-363, scheda 6, pp. 631-633, fig. 95.

¹⁴⁰ Per gli esempi citati vedi ancora BASCHET, *I peccati capitali* cit. (nota 99), p. 242; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), pp. 324-326; RUDA, *Satan's Body* cit. (nota 105), p. 332.

¹⁴¹ L'attribuzione a Giusto de' Menabuoi risale a Roberto Longhi e viene ripresa da L. CASTELFRANCHI VEGAS, *L'abbazia di Viboldone*, Milano, 1959 e S. MATALON, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano, 1963, pp. 366-367, tavv. 91-98; BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), p. 353 e M. GREGORI, *Presenza di Giusto dei Menabuoi a Viboldone*, in *Paragone*, 293 (1974), pp. 3-20. Viene invece messa in dubbio da C. PIROVANO, *Pittura del trecento in Lombardia*, in *La pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, I, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano, 1986, pp. 71-92, in specie p. 76.

¹⁴² BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 370-372, scheda 8, pp. 636-638, figg. 101-103; BASCHET, *I peccati capitali* cit. (nota 99), pp. 244-246. Sulla defecazione delle anime cfr. ancora RUDA, *Satan's Body* cit. (nota 105), pp. 319-350.

¹⁴³ BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 363-365, scheda 9, pp. 639-641, fig. 96; BASCHET, *I peccati capitali* cit. (nota 99), pp. 242-243; KLOTEN, *La cappella Bolognini* cit. (nota 134), pp. 225-227 e illustrazioni relative.

ta tuttavia nel basso ventre a rigettare all'infinito, come già in Giotto, le anime divorate in precedenza. Lo schema iconografico richiama quello analogo già proposto in una tavola di scuola bolognese conservata nella Pinacoteca nazionale della città e datata 1394. La mole preminente di questo Satana spaventoso e corpulento, che emerge potentemente sulla struttura di un Inferno ormai rigidamente compartimentato sulla base del settenario dei peccati, troverà ulteriore riscontro nella porzione dedicata all'inferno, realizzata attorno al 1450 da Bartolomeo di Tommaso per la cappella Paradisi nella basilica di San Francesco a Terni ¹⁴⁴.

Emerge mostruoso, per essere fra l'altro rilevato in stucco dipinto, e stringe bluastro l'Anticristo fra gli artigli il Lucifero possente rappresentato seduto su di un trono di mostri nel Giudizio universale eseguito per la basilica di S. Stefano a Soletto all'inizio del XV secolo (Fig. 61) ¹⁴⁵. È invece nuovamente triforme e rappresentato a mezzo busto in quanto immerso in un enorme calderone il principe dell'Inferno dipinto nel 1431 dal Beato Angelico nel Giudizio universale conservato nel Museo nazionale di San Marco a Firenze (Fig. 62). Lo schema verrà riproposto dallo stesso artista nel Giudizio realizzato nel 1447 e conservato presso la Gemälde Galerie di Berlino ¹⁴⁶, con alcune varianti fondamentali dovute all'assenza del grande paiolo e all'introduzione dell'ormai noto motivo della defecazione delle anime.

L'Inferno dipinto nel 1468 da Antoniazio Romano per la chiesa vecchia del monastero di Tor de' Specchi a Roma rappresenta la visione degli abissi infernali descritta nel viaggio mistico di Santa Francesca Romana ¹⁴⁷: Lucifero, affiancato dal gigantesco dragone, il

¹⁴⁴ BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 373-374, scheda 12, pp. 644-646, figg. 104-105; BASHET, *I mondi* cit. (nota 87), p. 344.

¹⁴⁵ S. ORTESE, *Sequenza del lavoro in Santo Stefano a Soletto*, in *Dal Giglio all'Orso. I Principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, a cura di A. CASSIANO, B. VETERE, Galatina, 2006, pp. 337-396.

¹⁴⁶ Per i due dipinti cfr.: BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 366-368, figg. 98-99; BASCHET, *I peccati capitali* cit. (nota 99), pp. 243-244; CHRISTE, *Il Giudizio universale* cit. (nota 5), p. 326, fig. 184; LINK, *Il diavolo nell'arte* cit. (nota 5), pp. 171-172, tav. 32.

¹⁴⁷ 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 Giovan-*

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 e arricchito qui da varianti desunte dal testo della visione¹⁴⁸. Sono da collocare già alla fine del secolo XV, attorno al 1470, due Giudizi piemontesi da Mondovì, basilica di S. Fiorenzo di Bastia (Fig. 63)¹⁴⁹ e cappella della Madonna della Neve a S. Michele¹⁵⁰. Eseguiti con ogni probabilità dalle medesime maestranze, semplificati e didascalici rispetto ai modelli cui certamente si ispirano, mettono entrambi in scena un Lucifero-fantoccio, dalle fattezze un po' naïves benché ancora ostentatamente mostruose, riproposte simili anche nell'enorme rubigno Lucifero dipinto da Desiderio da Subiaco attorno al 1488 nel Giudizio universale di Santa Maria dei Bisognosi a Pereto presso l'Aquila¹⁵¹.

L'immagine del demonio nasce nel Medioevo e diviene parte integrante della cultura cristiana: è una figura soprannaturale, presente nelle dispute teologiche, nei racconti dei monaci, nei sermoni dei sacerdoti, nelle sculture, nei mosaici, negli affreschi e nei manoscritti. Ma rimane tuttavia al suo posto, fra i suoi simili, negli abis-

ni 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*, cura 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.

¹⁴⁸ Sugli affreschi romani cfr. anche P. SPESSE GALLETI, *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 cura di G. PICASSO, Monte Oliveto Maggiore, Asciano 1984, pp. 265-355; BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 375-376, fig. 106.

¹⁴⁹ Cfr.: BASCHET, *I peccati capitali* cit. (nota 99), p. 246; A. ANTONIOLETTI BORATTO, *Santi e Demoni: affreschi in San Fiorenzo. Bastia Mondovì*, Alessandria, 2010.

¹⁵⁰ Vedi anche sui due Giudizi piemontesi: BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 383-386, schede 14-15, pp. 648-653, figg. 115-119.

¹⁵¹ Per cui cfr. BASCHET, *Les justices* cit. (nota 13), pp. 380-382, scheda 20, pp. 660-661, figg. 112-113; M. BASILICI, F. AMICI, *Santa Maria dei Bisognosi*, Pietrasecca di Carsoli (Aq), 2010, pp. 240-241.

si profondi dove i peccati di superbia, invidia e lussuria l'avevano confinato. Paradossalmente l'Inquisizione non fece che avvicinarlo: incarnato nella gente comune, il demonio finì per assumere fattezze umane anche nell'arte. Da quelle forme di orribile ibridismo bestiale che avevano caratterizzato la sua immagine nel Medioevo si passò, nel Rinascimento italiano, a rappresentazioni forse più drammatiche e convulse in cui tuttavia lo studio del corpo e delle sue dolorose contrazioni restituiva immagini nuovamente antropomorfe, destinando le forme ferine ai soli volti¹⁵²: Lucifero, di fatto, non appare più, detronizzato, ora, da una folla di entità demoniache secondarie e tra loro comprimarie. L'indagine psicologica dell'inconscio conduceva viceversa la pittura fiamminga coeva a sperimentare un linguaggio nuovamente mostruoso e ostentatamente grottesco dove tuttavia l'inferno finiva per coincidere con un metamorfico e spaventoso mondo reale¹⁵³.

Gli artisti manieristi, ma soprattutto barocchi, amplificheranno ulteriormente l'umanizzazione dell'immagine demoniaca, concentrandosi in specie sulla figura dell'angelo caduto che diverrà di una bellezza soprannaturale, ambigua, ammaliante. Ecco allora gli angeli caduti, sensuali e frementi, di Domenico Beccafumi, quello delicato ed efebico di Lorenzo Lotto, ancor più bello dell'Arcangelo che lo sconfigge, quello seducente e battagliero di Luca Giordano.

Del tutto umanizzato, talvolta bellissimo, presenza costante nella vita reale, ora il demonio può essere più insidioso che mai. Perfettamente mimetizzato e ambientato nel mondo degli uomini, può essere ovunque o da nessuna parte. Palesandosi indisturbato nei contesti più inaspettati – fra le nubi dell'affresco giottesco che nella basilica superiore di Assisi descrive la morte e l'ascensione del Santo¹⁵⁴ o nel dipinto di Antonio Vassillacchi con il *Trionfo dell'ordine*

¹⁵² Cfr. in primo luogo: D. ARASSE, *Le portrait du diable*, in *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*, Atti del convegno di studi, Roma, 30 giugno-3 luglio 1988, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, a cura di M. CHIABO, F. DOGLIO, Viterbo 1989, pp. 209-252, da cui deriva il successivo *Le portrait du diable*, Parigi, 2009, ora nella traduzione italiana a cura di A. TROCCHI, *Il ritratto del diavolo*, Roma 2012.

¹⁵³ RUSSEL, *Il diavolo* cit. (nota 5), pp. 153-154.

¹⁵⁴ Per cui vedi senza dubbio il contributo di chi lo ha acutamente individuato, ovvero

benedettino nel S. Pietro di Perugia (1592 - Fig. 64), che dall'abside rivela in realtà il volto del demonio —, quell'entità subdola e malvagia può rinnovare e replicare all'infinito l'antica originaria menzogna, fatta di promesse, lusinghe e falsità, senza che nessuno lo possa riconoscere e smascherare poiché, come affermava Baudelaire nei *Petits poèmes en prose*, « Il peggior inganno del diavolo è quello di averci persuaso che egli non esiste »¹⁵⁵.

C. Frugoni, *Le ragioni del diavolo nella nuvola*, in *Frate Francesco*, 78, 2 (2012), pp. 371-386 e immagini.

¹⁵⁵ COUSTÉ, *Breve storia del diavolo* cit. (nota 69), pp. 9-12.



Fig. 1 – Ravenna, Cappella arcivescovile, mosaico (sec. V): il *Christus militans*.



Fig. 2 – Ravenna, basilica di S. Apollinare nuovo, mosaico (sec. VI): la parabola della separazione delle pecore dai capri.



Fig. 3 – Cristo esorcista nei *Vangeli di Rabbula*, FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. I.56, f. 8v (seconda metà del sec. VI sec.).



Fig. 4 - Ravenna, basilica di S. Apollinare nuovo, mosaico (sec. VI): l'indemoniato di Gerasa.

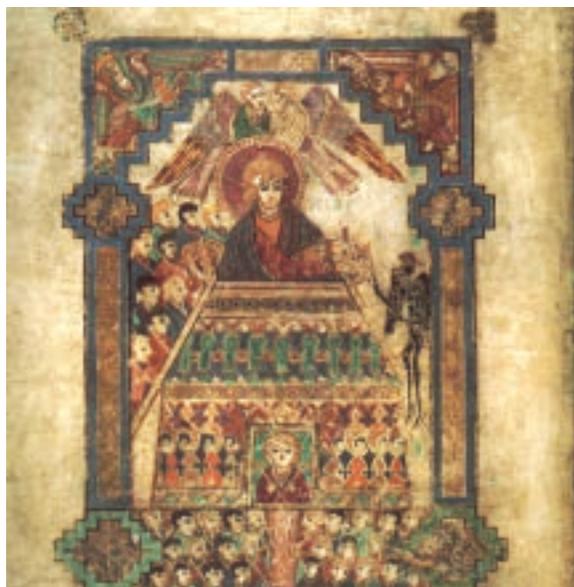


Fig. 5 – Le tentazioni di Cristo nel *Libro di Kells* (VIII sec.),
DUBLINO, Trinity College, ms. 58, f. 202v.



Fig. 6 - Le tentazioni di Cristo nel *Salterio di Stoccarda*,
STOCCARDA, Württembergische Landesbibliothek, ms. 23, ff. 107r (IX sec.).



Fig. 7 - Zillis (Svizzera), basilica di S. Martino, soffitto ligneo (1180): la terza tentazione.

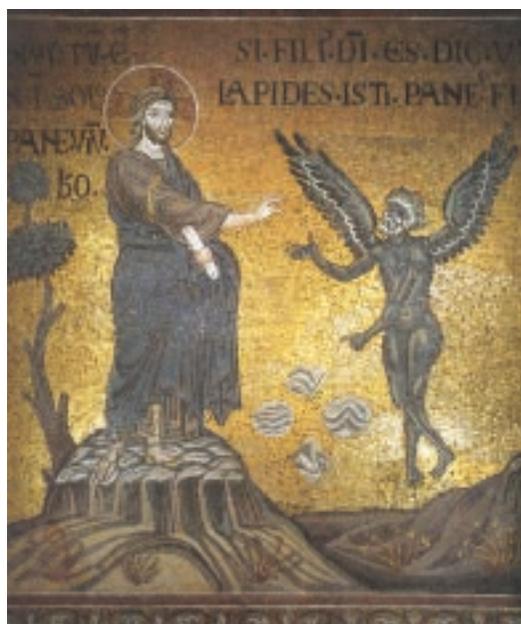


Fig. 8 - Monreale, duomo, mosaico (XII-XIII sec.): le tentazioni di Cristo.



Fig. 9 – Le tentazioni di Cristo nel ms. Arundel 157 della British Library, f. 6v (1240).



Fig. 10 – Duccio da Buoninsegna, *Maestà* (1308-1311), storie di Cristo, predella: la tentazione sul monte (New York, Frick Collection).



Fig. 11 – Cristo esorcista nell'*Antependium de Magdebourg*, avorio milanese del X secolo, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



Fig. 12 – L'indemoniato di Gerasa nel *Codex Egberti*, TRIER, Staatsbibliothek, ms. 24, f. 26v (X sec.).



Fig. 13 – Verona, S. Zeno, formella bronzea del portale (prima metà del sec. XII):
S. Zeno libera un'ossessa dal demonio.



Fig. 14 – Leone IX esorcista nel *Passionario de Weissenau* (v. 1200),
GINEVRA, Biblioteca Bodmeriana, Codex 127, f. 191.



Fig. 15 – Esorcismo di S. Francesco nella pala di Bonaventura Berlinghieri, Pescia, chiesa di S. Francesco (1235).



Fig. 16 – Esorcismo di S. Francesco nella pala d'altare conservata a Pistoia, Museo civico (metà del sec. XIII).



Fig. 17 – Giotto e aiuti, la *Cacciata dei diavoli da Arezzo* nel ciclo affrescato delle *Storie di san Francesco* nella basilica superiore di Assisi (1295-1299).

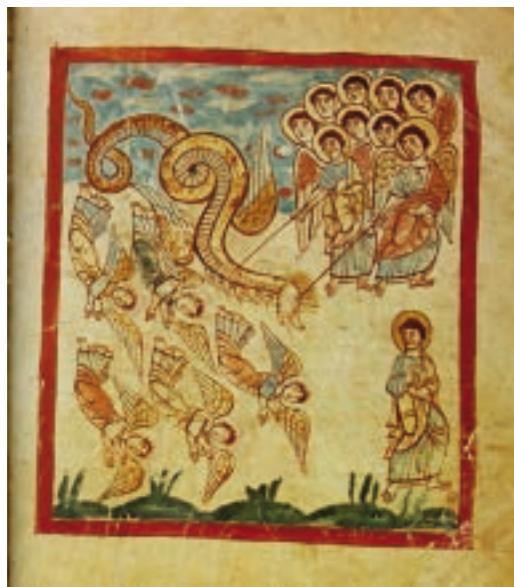


Fig. 18 – La caduta degli angeli ribelli nell'*Apocalisse di Treviri*, TRIER, Stadtbibliothek, ms. 31, f. 38r (sec. VIII).

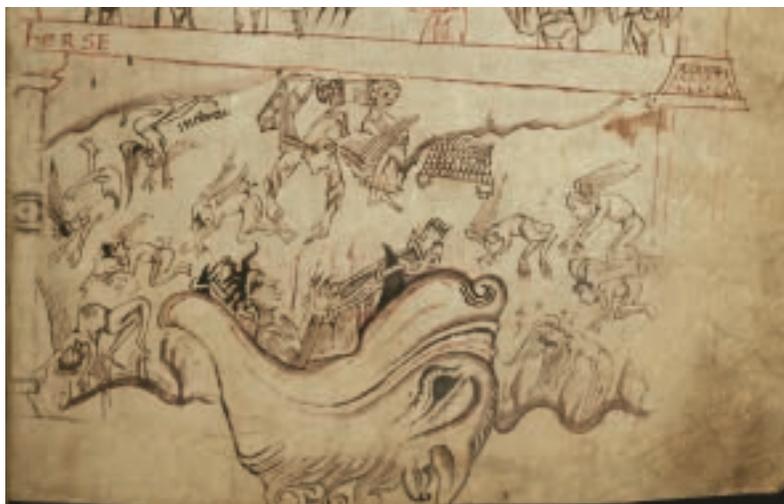


Fig. 19 – La caduta degli angeli ribelli nel *Genesi di Caedmon*, OXFORD, Bodleian Library, ms. Junius 11, f. 3r (part. – sec. X).



Fig. 20 – La caduta degli angeli ribelli, ricostruzione del f. 3v dell'*Hortus Deliciarum* di Herrade von Landsberg (sec. XII).

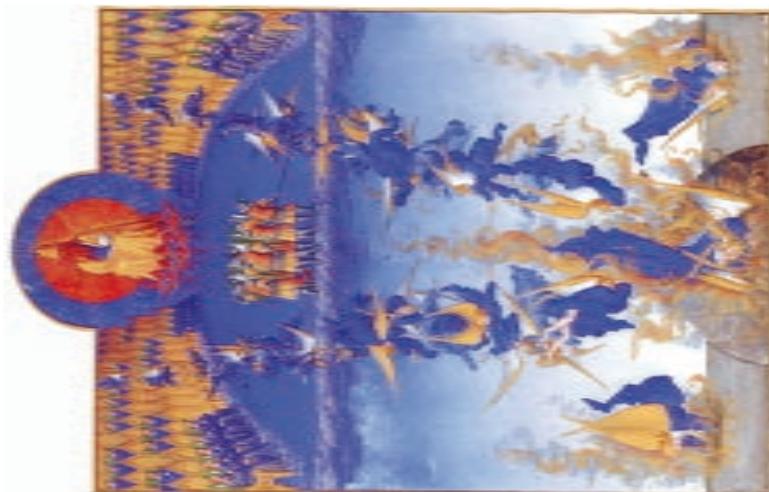


Fig. 22 – La caduta degli angeli ribelli e i troni vuoti nelle *Tres Riches Heures del duca di Berry* (1413-1416), CHANTILLY, Musée Condé, ms. 65, f. 64v.



Fig. 21 - Dio e Lucifero contrapposti nel *Salterio Queen Mary* (1310), LONDRA, British Library, ms. Royal 2B VII, f. 1v.



Fig. 23 – La storia di Teofilo nel rilievo scultoreo del portale settentrionale (portale del Chiostro) della basilica di Notre Dame a Parigi (metà del sec. XIII).



Fig. 24 – La vicenda di Teofilo nel *Salterio della regina Ingeborga*, CHANTILLY, Musée Condé, ms. 9, ff. 35v-36r (1200).



Fig. 25 – Tudela (Navarra), basilica di Santa Maddalena,
il demonio alle spalle di Erode in un capitello del sec. XII.



Fig. 26 – Lyon, chiesa di Saint-Martin d'Ainay:
il banchetto di Erode nella decorazione scultorea di una lunetta esterna (sec. XII).



Fig. 27 – Il demonio alle spalle di Giuda fra le *Storie di Cristo* dipinte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova (inizio del secolo XIV).



Fig. 28 – L'anastasi nel *Salterio Cotton*, LONDRA, British Library, ms. Cott. Tib. C. VI, f. 14r (1050 ca.).



Fig. 29 – Lanastasi nel libro di preghiere, ms. Arundel 157 della British Library, f. 110r (1240).



Fig. 30 - Duccio da Buoninsegna, *Maestà* (1308-1311), storie di Cristo: la discesa di Cristo agli inferi (Siena, Museo dell'Opera del Duomo).



Fig. 31 - Andrea di Bonaiuto, la discesa di Cristo agli inferi nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze (1365-1368).



Fig. 32 - La psicostasia o pesatura delle anime nella croce di Muiredach conservata presso il cimitero del monastero irlandese di Monasterboice (sec. X).



Fig. 33 – La psicostasia fra le sculture del *Giudizio universale* nella basilica di Notre Dame a Parigi (sec. XIII).



Fig. 34 – La psicostasia nella lunetta che sovrasta il portale d'accesso della basilica di San Biagio a Talignano, in Provincia di Parma (inizio sec. XIII).



Fig. 35 – La psicostasia in una vetrata della cattedrale di Saint Etienne a Bourges (1225).



Fig. 36 – Londra, Victoria and Albert Museum:
il *Giudizio universale* in un avorio datato intorno all'800.



Fig. 37 – Il *Giudizio universale* nell'*Apocalisse di Treviri*, TRIER, Stadtbibliothek, ms. 31, f. 67r (sec. VIII).

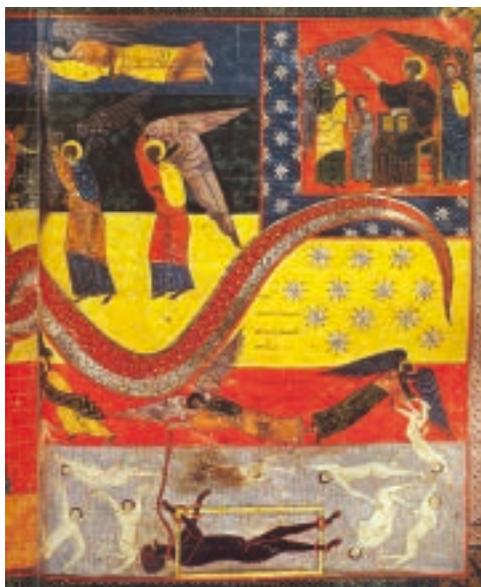


Fig. 38 – Satana incatenato agli inferi in una pagina miniata del *Beatus Facundus*, MADRID, Biblioteca Nazionale, ms. Vit. 14-2, f. 187r. (sec. XI).



Fig. 39 – Il *Giudizio universale* nel *Beatus di Girona*, GIRONA, Tesoro della Cattedrale, Num. Inv. 7 (11), f. 17v (X sec.).



Fig. 40 – Conques, chiesa abbaziale di Sainte-Foy, il *Giudizio Universale* rappresentato sul portale occidentale (sec. XII).



Fig. 41 – Londra, Victoria and Albert Museum, avorio italo-bizantino raffigurante il *Giudizio universale* (XI-XII sec.).



Fig. 42 – Torcello, Santa Maria Assunta: il *Giudizio universale* nella controfacciata della basilica (sec. XI).



Fig. 43 – S. Angelo in Formis (Capua): l'Inferno nel *Giudizio universale* affrescato sulla controfacciata (fine sec. XI).



Fig. 44 - L'Inferno nell'*Hortus Deliciarum* della badessa Herrade von Landsberg (sec. XII).



Fig. 45 – Toscana, Santa Maria Maggiore: la porzione dedicata all'Inferno nel *Giudizio universale* affrescato sull'arco trionfale (fine sec. XIII).



Fig. 46 - L'Inferno descritto nella controfacciata della chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi (primi decenni del sec. XIV).



Fig. 47 – Pomposa, chiesa abbaziale: Lucifero nel *Giudizio universale* dipinto da collaboratori di Vitale da Bologna nella controfacciata della basilica (metà sec. XIV).



Fig. 48 - Il *vultus trifrons* in un altare frammentario rinvenuto alla fine del XIX secolo presso Reims (II sec.).



Fig. 49 – Il volto trifronte scolpito dai Vassalletto nel chiostro di S. Paolo fuori le mura a Roma (1220).



Fig. 50 – Tuscania, basilica di S. Pietro: il demone trifforme scolpito sulla facciata (1250).



Fig. 51 - Firenze, Battistero di S. Giovanni, Coppo di Marcovaldo: l'Inferno (1260-1270).



Fig. 52 - Padova, Cappella degli Scrovegni, la porzione dedicata all'Inferno nel *Giudizio universale* dipinto da Giotto attorno al 1305.



Fig. 53 - Pisa, Camposanto, il Lucifero a tre facce nell'Inferno dipinto da Buonamico Buffalmacco nel 1336.



Fig. 54 - Firenze, palazzo del Bargello, cappella del Podestà: l'Inferno affrescato sulla parete d'ingresso, attribuito alla bottega di Giotto e datato 1334-1337.



Fig. 55 - 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. 56 - Bolzano, convento dei Domenicani, cappella di Santa Caterina: Lucifero (1340).



Fig. 57 – L'Inferno dipinto da Giusto de' Menabuoi (attr.) attorno al 1370 per l'Abbazia di Viboldone presso Milano.

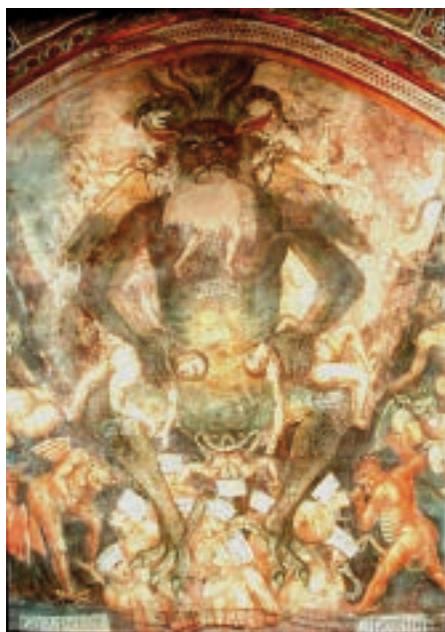


Fig. 58 – Il Lucifero triforme nell'Inferno dipinto attorno al 1396 da Taddeo di Bartolo per la Collegiata di S. Gimignano.



Fig. 59 – Il demonio quadricefalo nella chiesa di S. Petronio Vecchio a Favria presso Torino (metà del secolo XIV).



Fig. 60 - L'Inferno dipinto da Giovanni da Modena intorno al 1410 per la cappella Bolognini nella basilica di S. Petronio a Bologna.



Fig. 61 – Il Lucifero possente, rilevato a stucco, nel *Giudizio universale* eseguito per la basilica di S. Stefano a Soletto (Lecce) all'inizio del XV secolo.

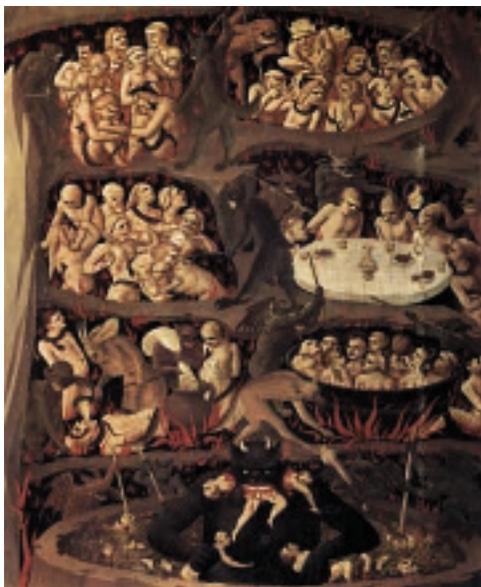


Fig. 62 – La porzione dedicata all'Inferno nel *Giudizio universale* dipinto dal Beato Angelico nel 1431 e conservato presso il Museo nazionale di San Marco a Firenze.



Fig. 63 - Mondovì, basilica di San Fiorenzo di Bastia: l'Inferno (fine del secolo XV).



Fig. 64 – Perugia, S. Pietro: il *Trionfo dell'ordine benedettino* dipinto da Antonio Vassillacchi sulla controfacciata della basilica (1592).