

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA
FACOLTA' DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
CORSO DI LAUREA IN LINGUE E CULTURE PER L'EDITORIA

TESI DI LAUREA

SATANA IL MOSTRO:

L'INFERNO MEDIEVALE TRA POESIA E PITTURA

Relatrice:

Ch.ma prof. ssa BERTAZZOLI RAFFAELLA

Laureando:

MARIO VALLENARI

ANNO ACCADEMICO 2004/2005

INDICE

1	Premessa	3
2	Analisi delle opere iconografiche	4
2.1	Il Giudizio universale nell'iconografia medievale	4
2.2	L'Inferno nel Giudizio universale della Cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello	6
2.3	L'Inferno nel Giudizio universale della Cappella degli Scrovegni a Padova	8
2.4	L'Inferno nel Giudizio universale del Camposanto a Pisa	10
3	Analisi delle opere testuali	13
3.1	La letteratura didascalica nel Medioevo	13
3.2	L'Inferno ne "La visione di Tugdalo"	15
3.3	L'Inferno nel "De Babilonia Civitate Infernali"	18
4	La rappresentazione dell'Inferno nel Medioevo: confronto tra arte visiva e testi scritti	21
4.1	Fuoco eterno	21
4.2	Demoni orribili	25
4.3	Satana il mostro	26
4.4	Sadici aguzzini e torture corporali	28
4.5	La cucina infernale	30
4.6	Variegata fauna demoniaca	32
4.7	Tenebre e sgomento	33
4.8	I vermi che rodono	34
4.9	Dal caldo al freddo	35
4.10	Dannati divorati, digeriti e defecati	36
4.11	Peccati che portano al castigo eterno	37
5	Conclusioni	38
	Bibliografia	39

1. PREMESSA

La rappresentazione pittorica dell'Inferno nel corso del medioevo si differenzia a seconda del luogo e delle varie influenze culturali, in una serie costante di evoluzioni e di mutamenti. In questo processo di trasformazione sembra tuttavia possibile identificare una linea comune che lega tra loro le varie rappresentazioni dell'Inferno medievale e mette in luce una precisa costante.

Non potendo in questa sede analizzare la questione in modo esaustivo per la sua vastità e complessità, con la mia indagine mi sono posto come obiettivo il confronto tra alcune espressioni iconografiche dell'Inferno e alcuni testi nella ricerca di alcuni punti di contatto. Ho preso in considerazione la *Visione di Tugdalo* e il *De Babilonia Civitate Infernali* di Giacomino da Verona, ed i tre Giudizi Universali di Torcello, di Padova e di Pisa.

A questo scopo ho ritenuto opportuno suddividere il lavoro in tre parti: nella prima, dopo aver accennato al concetto di Giudizio Universale nell'iconografia medievale, ho descritto sinteticamente le tre opere, focalizzando l'attenzione sulle rappresentazioni dell'Inferno; successivamente, mi sono concentrato sull'analisi dei due testi letterari, prima individuando il contesto di riferimento, poi descrivendone i contenuti, infine mettendo a fuoco gli elementi descrittivi e narrativi di maggior interesse; solo a questo punto ho messo a confronto testi con le parti iconografiche per verificare se, al di là delle differenze che caratterizzano opere spesso distanti sia per influenze che per collocazione temporale, fosse possibile identificare un minimo comune denominatore in grado di dimostrare l'esistenza di una visione unitaria dell'Inferno.

Il metodo utilizzato per la comparazione è stato quello di identificare tutti gli elementi comuni o comunque caratterizzanti le varie opere, per poi rapportarli tra loro analiticamente attraverso citazioni e riferimenti tratte sia dai testi scritti che dalle rappresentazioni pittoriche.

2. ANALISI DELLE OPERE ICONOGRAFICHE

2.1 Il Giudizio universale nell'iconografia medievale

Il Giudizio universale nell'iconografia del medioevo rappresenta la visione trionfale di Dio alla fine dei tempi, seguita dalla resurrezione dei morti, dal loro giudizio e dalla definitiva separazione degli uomini in due gruppi, gli eletti e i dannati. La felicità dei giusti e l'eterna dannazione dei malvagi occupava nel pensiero e nella spiritualità medievale un posto di primaria importanza. Normalmente questo tema veniva collocato sulla controfacciata della chiesa, di modo che servisse da monito a coloro che lasciavano l'edificio.

I più antichi Giudizi universali conservati, e di certa identificazione, risalgono al IX secolo per l'Occidente e agli inizi del X per l'Oriente. Ma è soltanto nel XIII secolo, con la fioritura dell'arte gotica, che questo apparato iconografico conquisterà una posizione di primaria importanza.

Nell'arte bizantina le prime espressioni artistiche del Giudizio finale sono difficili da individuare. Solo a partire dall'XI secolo le raffigurazioni del Giudizio si presentano tutte molto simili, al punto che questa ripetitività nel corso dei secoli ha ampiamente contribuito all'idea di un'arte bizantina fatta di formule fisse e immutabili.

L'iconografia infernale bizantina ha dei motivi ricorrenti: il fiume di fuoco che sgorga dai piedi del Cristo, per espandersi poi sulla destra in uno stagno di lava incandescente nel quale uno o due angeli spingono con le lance i dannati, differenti per sesso, razza e condizione sociale. Ai margini dello stagno, seduto su di un essere abominevole sta Satana, con i piedi incatenati e l'Anticristo sulle ginocchia. L'angelo ribelle ha normalmente dimensioni esigue. Sotto lo stagno di fuoco una serie di scomparti evocano i principali peccati che portano al castigo eterno.

Tutte queste tematiche sono prese dalla Bibbia, in particolare il fiume di fuoco è presente nel *Deuteronomio* (*Dn* 7,10): «un fiume di fuoco colava e sgorgava davanti al trono»; lo stagno di fuoco è ispirato ad un passo dell'*Apocalisse* (*Ap* 20,15): «colui che non si troverà iscritto nel libro della vita sarà fatto precipitare nello stagno di fuoco»; ed infine il «fuoco che è stato preparato per il Diavolo e per i suoi angeli» è citato pure nel Vangelo di Matteo (*Mt* 25,42). Ciò che non trova riscontro nella Bibbia è ispirato alla letteratura apocrifia: l'*Apocalisse* di Pietro, il Vangelo di Nicodemo, il secondo libro degli oracoli sibillini e altri testi ancora.

In Occidente il Giudizio universale non presenta quella regolarità quasi monocorde che distingue le opere bizantine tra l'XI ed il XIV secolo. Manifestatosi più precocemente che in Oriente, esso presenta da subito molteplici aspetti, frutto di copiose esperienze; è perciò difficile trovare e isolare qualche elemento stabile la cui ricorrenza sul lungo periodo possa avere valore da regola.

Per evocare l'Inferno e i castighi che i peccatori vi dovranno espiare, l'iconografia bizantina aveva scelto il lago di fuoco e le grotte, gli scomparti nei quali sono presentati i diversi supplizi: il fuoco eterno, le tenebre, i vermi che non smettono di rodere e così via. Le opere presenti in Italia hanno mantenuto l'elemento del lago di fuoco, ma conferendogli dimensioni inconsuete in area bizantina. Nei territori dell'Impero, invece, soltanto il fiume di fuoco ha conosciuto una certa fortuna.

Il Giudizio universale in Italia non si incontra fino alla fine dell'XI secolo, se non per alcuni frammenti che datano intorno al Mille. Esso subì una duplice influenza: nordica e bizantina. I Giudizi nei quali l'Inferno occupa un posto predominante sono molto rari prima degli inizi del XIV secolo. L'iconografia del XIV e XV secolo si muove fra due tendenze contraddittorie: riproporre l'Inferno e subordinarlo ad un'immagine del Giudizio concepito anzitutto come il trionfo degli eletti attorno all'assemblea di Ognissanti, oppure, al contrario, privilegiare l'orrendo spettacolo dei tormenti infernali insistendo talora sulla precarietà della condizione umana prima che sia pronunciata la definitiva sentenza.

2.2. L'Inferno nel Giudizio universale della Cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello

Il mosaico di Torcello viene fatto risalire alla fine dell'XI secolo e ha come schema generale quello dei Giudizi universali apparsi attorno all'anno Mille nel territorio dell'Impero bizantino.

La scena dell'Inferno scaturisce dal fiume di fuoco che sorge ai piedi del Cristo Giudice nella mandorla iridata e si espande poi sulla destra in uno stagno di lava incandescente dove due angeli armati di lance respingono i dannati. Queste anime perdute sono rappresentate come teste mozzate con le quali i diavoli giocano a palla. Tra esse si notano regine, monarchi, vescovi, monaci e anche dei turchi, i nemici del momento.

Nel primo riquadro, che rappresenta la bolgia dei superbi, domina la scena della personificazione di Lucifero. Quest'ultimo è raffigurato come un vecchio seduto su un drago a due teste che sta divorando degli uomini. Ritorna qui uno dei principali *topoi* delle rappresentazioni infernali bizantine, ossia il Demonio che regge sulle ginocchia l'Anticristo, riprodotto con le sembianze di un bambino con una tunica bianca e la pelle chiara. Sia Satana che i piccoli diavoli alati, invece, hanno la pelle blu, colore abituale degli angeli ribelli nell'arte dell'Alto Medioevo. Secondo uno schema tipico dell'iconografia bizantina le dimensioni del principe delle tenebre sono modeste, al contrario di quanto poi avverrà nel resto d'Italia, dove questa figura assumerà proporzioni smisurate, soprattutto nel Trecento.

Lo stagno di fuoco sovrasta gli scomparti delle sei grotte dell'Inferno, nei quali sono evocati i principali peccati che portano al castigo eterno. Vengono così raffigurati i lussuriosi, i golosi, gli iracondi, gli invidiosi, gli avari e gli accidiosi, tutti riprodotti nudi e rassegnati alla loro triste sorte.

Sotto i superbi si trovano i lussuriosi, immersi nel fuoco eterno; tra questi, sulla sinistra, unica tra le tre anime dannate ad essere rappresentata a figura intera, è quella del ricco Epulone. A destra, quattro figure nude e tremanti, riproducono il castigo eterno inflitto ai golosi. Accanto ad essi, immersi in acque gelide come contrappasso per gli ardori sfrenati che li avevano segnati in vita, si trovano gli iracondi. In basso, sulla sinistra, gli invidiosi sono simboleggiati da teschi rosi

dai vermi. Accanto ad essi espiano la loro pena gli avari dalle teste cariche di gioielli; infine gli accidiosi, rappresentati semplicemente come teschi ed ossa umane disperse.

Nella rappresentazione infernale non vi è spazio per la misericordia e la speranza; i dannati subiscono rassegnati la loro pena in una dimensione che conosce solo disperazione e sofferenza. Gli angeli e il Cristo Giudice non lasciano trasparire alcuna compassione nei confronti delle anime condannate al castigo eterno.

L'iconografia bizantina si caratterizza per la presenza costante di elementi simbolici che esprimono il concetto con semplicità ed evidenza. Al contrario delle rappresentazioni occidentali successive, il Giudizio universale della Cattedrale di Torcello risente in particolar modo di questa influenza: lo si può notare nel rigido schematismo con cui vengono rappresentati i gironi infernali, divisi nel mosaico in scomparti ben definiti e delimitati, ma soprattutto nelle specifiche rappresentazioni dei vari peccati capitali. La colpa di cui il dannato si è reso responsabile è identificata in base ad essenziali richiami simbolici: i gioielli che adornano le teste degli avari, i vermi che divorano i teschi degli invidiosi, le fiamme che consumano i corpi nudi dei lussuriosi, e così via.

Anche lo stile è fortemente stilizzato e questa semplificazione non contraddistingue solo il tratto con cui angeli, diavoli e dannati sono raffigurati, ma pure l'utilizzo del colore nelle tessere museali; infatti al contrario dei Giudizi universali successivi, in cui l'elemento cromatico è protagonista, nel mosaico di Torcello la scelta dei colori è limitata all'essenziale.

2.3. L'Inferno nel Giudizio universale della Cappella degli Scrovegni a Padova

Il Giudizio universale della Cappella degli Scrovegni, dipinto tra il 1303 il 1305 da Giotto, pur adeguandosi per molti aspetti all'iconografia tradizionale, tramandata nei secoli con caratteri allegorici e stilizzati, introduce alcuni elementi di stridente naturalismo come l'umanità derisa dei dannati.

E' infatti alla rappresentazione dell'Inferno che Giotto e i suoi committenti hanno riservato la più vivace attenzione. La scena drammatica che ripercorre letteralmente le parole dell'*Apocalisse* di San Giovanni è espressa con intensa concentrazione sul tema della giustizia divina, tema che ha fatto pensare all'Inferno dantesco. Dalla mandorla del Cristo Giudice sgorgano i quattro fiumi infernali, che trascinano nell'abisso torme di peccatori nudi spinti giù e tirati per i capelli da demoni di color blu grigio e marrone. Il primo fiume travolge gli usurai, connotati dal sacchetto bianco di denaro legato al collo. Strozzini in vita, eternamente strozzati, in una dantesca pena del contrappasso (Reginaldo Scrovegni, l'usuraio padre di Enrico, è posto da Dante Alighieri nel Canto XVII dell'*Inferno*, e proprio nella *Commedia* gli usurai scontano il supplizio con una borsa al collo).

Altri malcapitati si recano all'Inferno a piedi facendo un percorso sull'architrave ricurvo del portale d'ingresso. Al centro del lago di fuoco giganteggia Lucifero, enorme, spaventoso, nudo. È una sorta di grasso orco obeso con barba e corna che divora e poi evacua i dannati. Siede su di un orrido leviatano – il biblico dragone, emblema del potere di questo mondo – che gli funge da trono e che a sua volta sbrana i corpi di altri peccatori, così come fanno anche i serpenti che fuoriescono dalle orecchie di Satana. Tutt'intorno le pene più diverse, trattate con precisione nel dettaglio, popolano la caverna infernale. Vi si trovano, alla rinfusa: Giuda sventrato, le sue budella sono la corda del rimorso che lo impicca in eterno; un uomo impalato su di uno spiedo che entra dall'ano ed esce dalla bocca, fatto girare da un diavolo cuoco ed aguzzino; un altro diavolo che versa un qualche liquido azzurro e terrificante sul volto di una peccatrice; un altro ancora che sta per evirare un monaco strappandogli il sesso con una tenaglia; diversi dannati appesi per

la lingua, i capelli, il membro o semplicemente impiccati; un uomo che viene tagliato in due da un diavolo con una sega; una donna nuda, vista di spalle, cui viene strappata la pelle con un uncino; una vasta ridda di carnefici, demoni o creature dell'Inferno, che percuotono, mutilano o dilanano i peccatori con vari strumenti di tortura: arpioni, bastoni, artigli o zanne; ed infine, sotto i piedi di Satana, una massa confusa di corpi nudi che emergono dal suolo roccioso, a mezzo busto o con i piedi e le natiche all'aria, in attesa di essere divorati da Lucifero e dalle sue bestie.

L'intero dipinto è dominato dalla disperazione, dall'agitazione violenta e dal caos, non c'è gerarchia, né ordine narrativo, l'intero orrore dei dannati si presenta in tutta la sua terrificante e frammentaria corallità, lo spettatore è sconcertato dall'assenza di un ordine, e dalla necessità di vagare con lo sguardo alla ricerca del particolare, del dettaglio raccapricciante. La varietà e la precisione anatomica con cui sono inflitte le pene non consente uno sguardo distratto ed una percezione d'insieme, il livido chiarore dei corpi nudi e martoriati segna di guizzanti forme antropomorfe il nero ed il rosso del fondo dove i diavoli invece si confondono, e scompaiono, quasi consustanziali alla materia dell'Inferno.

Il pittore sembra quasi ricordare che ogni peccatore è unico nella sua umanità e che la pena che lo castiga, così come l'errore che l'ha provocata, è un evento unico, che lascia il dannato tragicamente solo.

2.4. L'Inferno nel Giudizio Universale del Camposanto di Pisa

Gli affreschi del Camposanto monumentale di Pisa, eseguiti da Bonamico Buffalmacco, tra il 1330 e il 1335, inaugurano un nuovo modo di rappresentare l'Inferno. Questa rinnovata estetica si rivolge principalmente alla raffigurazione dei tormenti infernali e spesso trae spunto da questa dolorosa immagine per soffermare la sua attenzione sulla caducità umana.

La pittura è intensa, vigorosa e drammatica e risente in modo determinante dell'influenza dantesca.

L'Inferno si sviluppa sulla destra del Cristo Giudice e vede come protagonista del dipinto la figura di Satana, riprodotto in dimensioni doppie rispetto al Redentore: è un gigantesco mostro tricefalo intento a divorare e ad espellere dalle proprie viscere i dannati.

L'Inferno è rigorosamente suddiviso in zone differenziate a seconda del genere di supplizi, si tratta spesso dello stesso tipo di tormenti visti nell'affresco di Giotto a Padova; in questo caso, tuttavia, siamo in presenza di più aree distinte, una per ognuno dei sette peccati capitali.

Al centro della rappresentazione campeggia Satana, l'orgoglioso angelo caduto, e questa sua centralità non è solo esteticamente rilevante, ma anche concettualmente efficace; infatti il peccato di orgoglio e di ribellione a Dio è cuore e radice del male, vera sorgente di tutti gli altri peccati.

La visione di Satana è raccapricciante: il volto ed il corpo hanno tratti bestiali e sono ricoperti da pustole e bubboni, le braccia sono avvolte da serpenti e dal cranio spuntano due enormi corna bovine. Ognuna delle tre bocche sta inghiottendo un dannato, le mani sono serrate e ne stritolano altri. Ad aggiungere drammaticità alla rappresentazione è poi la presenza del sangue e di una moltitudine di corpi dilaniati e sofferenti.

In alto a destra una legione di demoni strazia i dannati, squartandoli e torturandoli. Poco più in basso la scena si ripete: due dannati sono distesi orizzontalmente, uno è immobilizzato tra le spire dei serpenti ed ha in testa un turbante (così viene raffigurato il turco nemico della cristianità), l'altro si

contorce mentre viene scuoiato da un demonio. In alto, all'estrema destra, l'enorme testa del Leviatano con le fauci spalancate rende la rappresentazione ancor più terrificante.

Sempre alla destra di Lucifero, in posizione centrale, si trova un grande calderone dove i dannati sono messi a cuocere tra le fiamme mentre un diavolo con una forca li tortura e rende la loro punizione ancor più tremenda. Subito sotto, due corpulenti peccatori vengono inforcati da un demone, mentre un terzo, con le mani legate dietro la schiena, siede davanti ad un banchetto imbandito: un demone gli sta scorticando le carni con gli artigli e gli impedisce di raggiungere il cibo.

In alto a sinistra i dannati, per la maggior parte con le braccia legate, sono ricoperti da serpenti che li avvolgono tra le loro spire e li azzannano ovunque. Alcuni di loro sono decapitati e tengono la testa tra le mani, altri sono appesi, ad altri ancora le viscere escono dal ventre. Più in basso accanto a due impiccati, alcuni peccatori rannicchiati si abbracciano per la paura mentre vengono morsi dalle serpi.

Nella parte inferiore del dipinto, in posizione accentrata, due dannati con la testa coronata sono infilzati su uno spiedo; un po' più a destra rispetto a questi c'è un altro dannato: anch'egli porta sul capo una corona e tiene in mano uno specchio. Buffalmacco testimonia con la sua opera pisana l'autonomia della rappresentazione infernale nella pittura toscana della metà del XIV secolo, creando un *corpus* dei castighi dove nulla sembra essere risparmiato allo spettatore. L'autore, infatti, sceglie di raffigurare i tormenti con il maggior grado di realismo possibile: la sofferenza dipinta sui volti dei dannati è estrema e lancinante, gli stessi particolari anatomici sono rappresentati in tutta la loro crudezza. Particolarmente agghiacciante, in questo senso, il busto dilaniato del peccatore che cade dalla bocca di Satana spruzzando fiotti di sangue dall'addome o la raffigurazione dei demoni che sezionano e sbudellano i corpi dei dannati.

L'alternanza di colori accesi e violenti a colori più delicati rende l'immagine viva ed intensa: le legioni demoniache, in particolare, dipinte di verde, di rosso, di blu e di marrone spiccano sulle figure dei dannati, bianche ed emaciate, creando un forte contrasto cromatico in grado di generare tensione ed inquietudine.

Tensione ed inquietudine che viene ulteriormente alimentata attraverso la costante ricerca del dinamismo: le figure che compongono il dipinto sono sempre in movimento, si contorcono, si dibattono, scalpitano.

Lo spazio dell'Inferno come ritratto da Buffalmacco è organizzato in un'architettura che deve molto alla struttura della *Commedia* di Dante (si intravedono le rigorose partizioni delle bolgie ed i sottili pontili di pietra che le incorniciano) ma la classificazione delle pene e dei peccatori è basata sui sette peccati capitali, che vedono al centro, carnefice e primo suppliziato, lo stesso Lucifero (come già ricordato egli è la personificazione del peccato di superbia). Risente molto dell'esempio dantesco la struggente coralità della sofferenza umana, i dannati soffrono *insieme*, accomunati da una stessa pena; nell'opera di Giotto al contrario troviamo ogni dannato tragicamente solo con il proprio demone carnefice.

3. ANALISI DELLE OPERE TESTUALI

3.1. La letteratura didascalica nel Medioevo

La letteratura didascalica medievale si sviluppa tra il XII e il XIV secolo ed è costituita da tutte quelle opere scritte con finalità di persuasione o divulgazione. Si può distinguere una letteratura didattica sacra, che mira a trasmettere insegnamenti religiosi, e una profana che, pur non discostandosi dalla visione cristiana della vita, mira a trasmettere insegnamenti mondani o non specificatamente religiosi.

La dimensione didattica è tipica della letteratura medievale. Questa tendenza è favorita dalla concezione cristiana stessa che nega ogni reale autonomia della vita terrena e subordina le esperienze mondane alla conquista di un'esistenza ultraterrena (premio) e il rischio della dannazione eterna (castigo). Di conseguenza si riteneva necessario che il cristiano apprendesse i valori e i principi di fede, in base ai quali il suo destino oltremondano sarebbe stato determinato, nonché imparasse e riconoscesse le norme di condotta utili per non smarrire la "retta via".

Per questo motivo sarà la Chiesa, attraverso i suoi ministri e le sue istituzioni a svolgere tale compito informativo, persuasivo ed educativo, e apparirà quindi naturale la produzione di tanta letteratura moralmente e religiosamente impegnata e strutturata in forme didascaliche.

Questa produzione sacra si articola in diversi generi, quali le prediche o i sermoni in prosa, i trattati e i manuali di teologia morale, le rassegne di vizi e virtù, i contrasti. I testi di quest'ultimo genere si dividono in "disputationes", che nascono dalla consapevolezza dell'opposizione tra bene e male, virtù e vizio, Dio e Satana, e le "altercationes", dispute religiose in forma dialogica tra cristiani e giudei, ortodossi ed eretici sui contenuti delle rispettive fedi.

Si trova poi la produzione agiografica, cioè i *Leggendari* e le *Vite di santi*, narrazioni di vicende esemplari che potevano servire da modello e da insegnamento.

Sono ricorrenti infine i testi letterari contenenti rappresentazioni dell'Oltremondo cristiano e le raccolte di *exempla*, ovvero episodi esemplari che ritraggono modelli etici positivi da seguire o esempi di condotta negativa da rifuggire.

Accanto a questi generi specifici vi sono anche testi chiamati didattico-allegorici, che associano ai fini di insegnamento e persuasione una struttura narrativa di tipo allegorico, fondata sulla personificazione di concetti astratti.

In tutta questa produzione letteraria, i riferimenti all'Inferno sono frequentissimi, sia per la diretta presa di questo argomento sul popolo che per la possibilità di ottenere attraverso la paura un comportamento più conforme ai precetti cristiani.

Il raccapricciante realismo delle descrizioni è in questo senso funzionale a comunicare in maniera diretta e immediata l'inevitabile castigo che attende quanti non aderiscano alle norme morali precettate dalla Chiesa, ed il confronto con il materiale iconografico è in questo senso illuminante, poiché ci fornisce elementi per ricostruire quale fosse questo repertorio di elementi narrativi e descrittivi.

3.2 L'Inferno ne *“La visione di Tugdalo”*

La *Visione di Tugdalo* è la prima delle grandi visioni del XII secolo. L'opera fu redatta nel 1149 da un chierico irlandese, identificato semplicemente come “Marco”, e racconta l'avventura ultraterrena dell'anima di Tugdalo. Tugdalo è un peccatore che dopo essere caduto in uno stato di morte apparente visita in compagnia di un angelo guida i nove cerchi infernali, una regione dove soggiornano temporaneamente coloro “che non furono troppo buoni” e infine il paradiso.

Lo spazio intermezzo che funge da anticamera del paradiso è di fondamentale importanza in quanto dà per la prima volta la tripartizione dell'aldilà in maniera completa. Per l'anima umana quindi non si presuppone più la tragicità di due soli destini, com'era stato ipotizzato fino ad allora, ma si apre un nuovo spiraglio di speranza, la possibilità di accedere all'eterna beatitudine dopo aver scontato periodiche punizioni.

Il *topos* che sta dietro all'intera opera è quello della giustizia e della misericordia di Dio, il quale non viene più visto come giudice severo ma piuttosto come redentore. Anche Tugdalo non è un semplice testimone con il compito di annotare le istruzioni per il fedele, bensì un peccatore che subisce castighi di ogni tipo da parte dei demoni. Questa esperienza lo porterà, una volta risvegliato, ad adottare uno stile di vita più consono ai principi del cristianesimo. Il suo “viaggio”, in definitiva, non sarà solo di rivelazione ma anche di conversione.

L'universo creato da Marco ha caratteristiche geografiche e dimensioni fisiche che riflettono quelle del mondo, come la gente che popola l'aldilà rispecchia in tutto e per tutto la società del tempo. Anche lo spirito, in attesa di ricongiungersi definitivamente col corpo, mantiene quelle stesse valenze sensorie che determinano i più diversi stati d'animo nella vita terrena. *La visione di Tugdalo* va quindi ad avvalorare una concezione materialistica dell'esistenza dopo la morte che, verso la metà del XII secolo, era oggetto di dibattito culturale e dottrinario.

I capitoli che riguardano propriamente l'Inferno costituiscono gran parte dell'opera e descrivono minuziosamente le torture e le sofferenze inflitte ai

peccatori. Nei primi otto gironi infernali sostano coloro che sono ancora in attesa del giudizio finale, mentre nel nono, la residenza di Lucifero, stanno tutti quelli già giudicati.

Le fonti principali di questa visione sono da ricercarsi più che nella tradizione letteraria del genere, fino ad allora comunque molto povera, in una vivace cultura popolare che, nel corso dei secoli, aveva valorizzato e arricchito di immagini, valenze simboliche, funzioni sociali l'immaginario infernale.

Nelle iconografie carnevalesche ad esempio l'Inferno veniva rappresentato come una bocca-stomaco ed evocava immagini di cibo, fuoco, cottura, masticamento, digestione ed espulsione organica, ed affermava in tal modo la figura dell'"inferno-cucina, del diavolo-cuoco, del dannato utilizzato come pezzo di carne in un indecifrabile processo legato all'umorismo culinario, alla dialettica fisiologica e al metabolismo viscerale del ciclo nutrizione/defecazione, distruzione/generazione, all'immagine del fuoco-cottura (e quindi alimento), al rapporto stomaco (forno del corpo) – sole (forno dell'universo), cardine dell'equilibrio nutritivo e vitale¹". Anche nella coreografia dei "misteri" popolari, la porta dell'Inferno era concepita quale bocca mostruosa da cui gli attori impersonanti i demoni irrompevano sul proscenio.

L'elemento culinario-gastronomico è ben presente in Tugdalo lungo tutta la sezione dedicata all'Inferno, dove il regno oltremondano è talvolta ritratto come una cucina (III, XIII), come uno stomaco-forno (VI, VIII, IX), ed i suoi carnefici demoniaci sono talvolta dei divoratori (VI, VIII, XI) o dei cuochi (III, VIII, X, XIII).

Nonostante la presenza di un Dio redentore oltre che giudice, caratterizzato da elementi trascendenti che liberano l'uomo, la sezione infernale dell'opera è squisitamente volta a suscitare la paura nel lettore, insistendo dunque su quel repertorio di critiche antimaterialistiche che vedono proprio nella resa grottesca del corpo e della sua fisiologia il loro espediente migliore. Il destinatario popolare è l'"esca" che attrae l'autore nel campo del compiaciutamente intimidatorio, sfacciatamente orrorifico.

¹ P.Camporesi, *Il paese della fame*, Bologna 1978.

Il martoriamento dei dannati presuppone una concezione del corpo squisitamente “grottesca”. Le fonti più importanti di questi repertori iconografici vanno individuate in special modo nell’universo delle *diableries*, anche se l’autore mantiene al riguardo un atteggiamento molto contenuto e controllato, ben lontano da certe analoghe descrizioni, che raggiungono non di rado punte di morboso sadismo, ben diffuse in questo genere di letteratura.

3.3 L'Inferno nel “*De Babilonia Civitate Infernali*”

De Babilonia Civitate Infernali è un poemetto in quartine monorime di versi alessandrini che si inserisce, per contenuto escatologico e finalità profetica, in una tradizione letteraria di visioni allegoriche tipica del Medioevo. L'opera si fa risalire alla fine del Duecento e viene attribuita a Giacomino da Verona, un frate francescano vissuto nella seconda metà del XIII secolo.

Il componimento è costituito di 340 versi in volgare veronese e descrive l'Inferno e le pene a cui sono sottoposti i dannati nelle grinfie di diavoli spietati.

Sul piano linguistico si può notare l'uso di un registro di tipo familiare, colloquiale, molto vicino alla lingua popolare. Frequente è l'uso di sinonimi, che tende a sottolineare l'intensità incomprensibile delle pene infernali ai “vivi” di questo mondo.

L'Inferno viene quindi descritto in modo piuttosto grossolano, ma con dovizia di particolari fantasiosi e divertenti. E' ammorbato da un fetore raccapricciante, che si sente a più di mille miglia di distanza; vi brulicano bisce, ramarri, rospi, serpenti, vipere, dragoni con lingue e denti taglienti più di rasoi. Ovunque risuonano urla e lamenti.

Appena giunto in questo luogo, il dannato è preso in cura da diavoli cento volte più neri del carbone, i quali gli spezzano le ossa a bastonate, lo immergono prima in un'acqua gelata e poi lo mettono in un luogo di grande calura. Gli esseri diabolici sono anche paragonati a cuochi che arrostitiscono i peccatori al fuoco come fossero porci, infilzandoli su un grande spiedo di ferro e condendoli con una salsa fatta di acqua, sale, fuliggine, vino, fiele, aceto forte e veleno (vv. 121 e segg.).

Questa descrizione colorita e ingenua delle pene infernali trova principalmente le sue fonti nell'*Apocalisse* e nella letteratura francescana. Giacomino da Verona con la sua scrittura non ha come obiettivo l'arte ma l'efficacia persuasiva dei suoi versi. Egli ricorre quindi a una immagine immediata della città ultraterrena senza indugi didattici e con piena fiducia nella pura descrittività.

Fra le pene cui sono condannati i peccatori nel *De Babilonia* troviamo alcuni elementi che sembrano ossessivi, tratti da chissà quali fantasie radicate nella

collettività e che invece, visti i destinatari popolari del poemetto, si capisce subito come siano presi ancora una volta dalla vita quotidiana, ad esempio: l'alternanza tra caldo eccessivo e freddo micidiale (1), l'insistito ricorso alle immagini culinarie (Belzebù è un cuoco e l'inferno è ridotto a cucina dei dannati che vengono messi allo spiedo come porci) (2), la somministrazione di bastonate colle quali i diavoli spezzano le ossa dei dannati (3), la presenza di animali talora mostruosi che mangiano in continuazione e non sono mai sazi (4).

Quella di Giacomino da Verona è quindi una fantasia che trovava alimento nell'immaginario popolare, che tendeva ad allargare i limiti della potenza e della fascinazione delle immagini infernali che nascevano proprio nell'esperienza della vita e del lavoro quotidiano, intessuto di soprusi e di angherie, di bastonate e di vergate, di punizioni che erano così crudeli da arrivare talvolta fino a provocare la morte. Da qui l'impossibilità di difendersi dal caldo e soprattutto dal freddo in inverno (1), la carenza di cibo e i conseguenti problemi di denutrizione (2), l'uso diffuso di bastonare lavoranti e servi (3), infine il modo in cui il popolo percepiva i benestanti, e l'associazione della ricchezza alla possibilità di mangiare molto; l'immaginario dei ceti poveri vedeva dunque i ricchi come ghiottoni mostruosi, spesso trasfigurati in bestie onnivore con caratteristiche fantastiche (4).

Giacomino fa affondare le radici della sua Babilonia in questo immaginario collettivo di fatti di vita vissuta e di leggende popolari, quasi dilettrandosi ad accrescere e ingigantire i particolari realistici, lugubri e bizzarri, grotteschi e terrificanti così ben rappresentati nelle raffigurazioni pittoriche degli artisti fiamminghi.

La descrizione dell'Inferno ha così un carattere che si potrebbe definire grottesco, per le qualità comico-realistiche che preludono ad un esito tragico: la visione deve portare alla paura, e Giacomino si serve di immagini quasi farsesche che ritiene idonee a scatenare nell'animo dei "semplici" quella paura, dalla quale sembra lui stesso in qualche modo attanagliato.

Buffonesco è sicuramente l'atteggiamento del diavolo, che ha numerosi agganci con la visione folkloristica del demonio, che dall'immaginazione popolare è associato al gusto della beffa, della comicità volgare, irriverente e trasgressiva. Nella raffigurazione popolare dei diavoli trapassa lo spirito del "carnealesco":

non a caso il diavolo è una delle maschere del carnevale, ed anche nelle sacre rappresentazioni l'intervento dei diavoli costituiva un intermezzo di comicità triviale e buffonesca che deliziava il pubblico creando strepito e confusione.

L'adesione ad un canone di elementi infernali già presenti in forme di comunicazione popolare (ad esempio il già citato accenno ai mimi carnevaleschi o alle sacre rappresentazioni) rende questo testo e quello di Tugdalo controparti ideali delle raffigurazioni pittoriche, proprio perché nelle parole con cui questi autori ritraggono l'Oltremondo sono già contenuti il colore e le forme di una produzione figurativa. Gli scrittori puntano tutto sulla descrizione realistica, e l'assenza di vicende complesse e psicologie approfondite fa sì che nel lettore si accenda improvvisa l'immagine dei dipinti, così come nell'osservatore di questi ultimi risuonino immediatamente le parole delle descrizioni letterarie. Sermone, testo, mimo e figura concorrono in un certo senso a circondare il peccatore di insistenti e inevitabili minacce, rese efficacissime dalla sconvolgente aderenza alla realtà dell'epoca e dall'ossessivo sovrapporsi di temi simili in forme comunicative differenti.

4. LA RAPPRESENTAZIONE DELL'INFERNO NEL MEDIOEVO: CONFRONTO TRA ARTE VISIVA E TESTO SCRITTO

Nelle rappresentazioni oggetto della mia ricerca si riscontrano una serie di elementi che, pur presentando una forte caratterizzazione, sono comunque tipici dell'Inferno relativamente all'immaginario collettivo medievale. Il concetto e l'immagine dell'Oltremondo mutano e si evolvono, ma la presenza di questi elementi di costante mette in luce una visione sostanzialmente unitaria, anche se in un panorama di grande varietà.

4.1 Fuoco eterno

Un primo elemento preso in analisi è il fuoco eterno che è componente paradigmatica del panorama infernale, di antichissimo inserimento nel canone delle pene; già nei Vangeli infatti Gesù usa il fuoco per alludere alle sofferenze degli esclusi dal Regno di Dio.

Nel Giudizio universale di Torcello l'Inferno viene circoscritto all'interno di una zona i cui confini sono delimitati dal fuoco, vi è anche l'immagine del lago di lava incandescente dove scontano le loro pene i superbi e dove risiede Satana. Negli scomparti sottostanti a questo sono immersi sempre nel fuoco gli avari.

Nel Giudizio universale di Padova l'Inferno è generato da quattro fiumi di fuoco che trascinano dall'alto verso il basso i dannati. Qui però il fuoco, che domina la parte superiore del dipinto, lascia poi spazio al buio e alle tenebre in cui sono costretti ad espiare le proprie colpe i puniti.

Nel Giudizio universale di Pisa il fuoco non è sostanza costitutiva dell'Inferno, ma presente soltanto in alcune scene di tortura come strumento di supplizio. Lo stato di conservazione del dipinto permette di individuare con sicurezza

solamente le fiamme che riscaldano il pentolone in cui cuociono i dannati, e le fiamme che ardono i due peccatori tormentati dai diavoli col tridente.

Nella *Visione di Tugdalo* l'Inferno viene descritto come un luogo in cui il fuoco non si può mai spegnere. In quasi tutte le descrizioni del racconto vi sono riferimenti: i carboni ardenti, i demoni che sputano fiamme dalla bocca, i roghi nei quali vengono bruciati i dannati. Ecco alcuni punti in cui il riferimento al fuoco è più diretto:

[...] e cominciarono a dire: “Cantiamo continuo per questa misera anima degna di morte, cibo di *fuoco* il quale non si può mai spegnere”. (capitolo I)

[...] era questa valle molto profonda e piena di *carboni ardenti* e avea una copritura di ferro la quale pareva grossa bene sette braccia ed era forata spesso come una grattugia e per lo grandissimo *calore* degli *carboni* si era *rovente* come il ferro quando esce de la *fornace ardente*. (capitolo III)

[...] sopra questa copritura si arrostivano tanto che colavano come ferro nel *fuoco* giù per que' fori; e sopra a quegli *carboni ardenti* e ritornavano pur di sopra per ricevere la pena che era più grave. (capitolo III)

[...] vennero a uno monte molto grande pieno d'orrore e di molta solitudine, e a cui convenia passare quello monte trovava molto angosciosa la via; ed era da l'una parte della via *fuoco* che *ardeva* ed era putente di zolfo e molto tenebroso [...] (capitolo IV)

[...] i demoni le pigliavano con quelli ferramenti e traevale del *fuoco* e mettevalle nel ghiaccio, e rimettevalle nel *fuoco* [...] (capitolo IV)

[...] gli occhi suoi erano come *fuoco*, la bocca sua era sì grande che si asomigliava a due bocche di *fornace ardenti* [...] (capitolo VI)

[...] usciva fuori de la sua bocca *fiamma di fuoco* che non si poteva mai spegnere, e in quella *fiamma* studiavano i demoni quanto potevano di cacciare dentro l'anime [...] (capitolo VI)

Battiture di dimoni, arsurre di *fuoco*, asprezze di freddo, puzzo di zolfo, tenebre d'occhi, abbondanza di lagrime e di tribolazioni e stridore di denti, e di queste e simili pene n'era tutta coperta. (capitolo VI)

Fuoco ardente usciva de la bocca di queste bestie in tanta quantità che pareva che quello lago *bollisse*. (capitolo VII)

Era questa casa tonda a modo d'un *forno*, e uscivane fuori *fiamma di fuoco* che *ardeva* bene mille passi e divorava tutte l'anime che trovava. (capitolo VIII)

E questi dimoni stavano dinanzi alla porta di questa casa nel mezzo della *fiamma* e tormentavano moltitudine d'anime [...] (capitolo VIII)

[...] e con quelli tormenti detti sopra cominciarolla a tormentare e gittarolla nel *fuoco*. (capitolo VIII)

[...] ivi era *fuoco* che *ardeva* di fuori, ma cento cotanti consumava dentro (capitolo VIII)

[...] presono l'anima a gittorolla in quella fabbrica nel mezzo del *fuoco ardente* e cominciarono forte a soffiare co' mantaci. (capitolo X)

[...] i demoni le volgevano per lo *fuoco* con le tenaglie del ferro del *fuoco ardente* (capitolo X)

[...] ciascuno le tormentava in *fuoco ardente* in sì fatto modo che la carne e l'ossa si convertiva in *faville di fuoco*, e andavano in alto co la *fiamma* insieme. (capitolo X)

[...] in questa *fiamma* era moltitudine d'anime mescolate con demoni che andavano in alto co la *fiamma* a modo delle *faville del fuoco* della fabbrica. (capitolo XII)

Udendo i demoni, i quali andavano in alto co la *fiamma*, queste parole, subito l'ebono circondata con quegli strumenti con che tormentavano l'anime, e circondolla intorno sì come fanno le pecchie, e facevano intorno a lei come il *fuoco* nelle spine [...] (capitolo XII)

[...] sotto si erano *carboni ardenti*, e intorno si stavano moltitudini di demoni cogli mantaci in mano, e soffiavano fortemente in quegli *carboni ardenti* [...] (capitolo XIII)

[...] e stando così questo pessimo demonio e *ardendo* da ogni parte sopra quegli *carboni* [...] (capitolo XIII)

E poi ruttava, e uscitagli di bocca una *fiamma di fuoco*, putente peggio che zolfo [...] (capitolo XIII)

Ugualmente nel *De Babilonia Civitate Infernali* il fuoco è uno strumento di tortura, ma non è un elemento del paesaggio infernale, nessuna traccia quindi delle atmosfere fatte di fuoco o dei fiumi incendiari ritratti nella Cattedrale di Santa Maria Assunta e nella Cappella degli Scrovegni.

En lo profondo de l'inferno	si è colocaa,
De raxa e de <i>solfero</i>	sempro sta abraxaa,
Se quanta acqua è en maro	entro ge fos çetaa,
Encontinento <i>ardria</i>	si com <i>cera colaa</i>

(vv. 33-36)

K[i] i çeta tutore,	la sera e la doman
Fora per mei' la boca	crubel <i>fogo</i> çanban;

(vv. 105-106)

Ke lo meto a <i>rostir</i> ,	com'un bel porco, al <i>fogo</i> ,
En un gran spe de ferro,	per farlo tosto cosro.

(vv. 119-120)

E dige a quel fel cogo	k'el no me par ben coto,
E k'el lo debia metro	en <i>bolcano</i> en çò stravolto,
Entro quel <i>fogo c'ardo</i>	sempro mai çorno e noito.

(vv. 130-132)

De ço k'el g'è mandà	no ge desplas el miga,
Mai en un <i>fogo</i> lo meto,	<i>c'ardo</i> de si fer guisa
Ke quanta çent è al mondo	k'è soto lo cel viva
Ne poria amorçar	pur sol una <i>faliva</i> .

Mai no fo veçù nè mai no se verà,
Sì grando nè sì fer cum quel *fogo* serà;
A oro nè arçento nè castel nè cità
Non à scanpar quelor ke ‘n li peccai morà.

Lo *fogo* è si grando, la *flama* e la *calura*,
K’el no se poi cuitar nè leçros’ en scriptura;
Nuio splendor el rendo, tal è la soa natura,
Mo negro è, puçolento, e plen d’ogna soçura.

E sì com’è niente a questo teren *fogo*
Quel k’è depente en carta nè ‘n mur nè ‘n altro logo,
Così seravo questo s’el a quel fos’aprovo,
De lo qual Deo ne guardo k’el no ne possa nosro.

E sì com’entro l’aigua se norisso le pissi,
Così fa en quel *fogo* li vermi maleiti,
Ke a li peccaori ke fi là dentro missi
Mania i oculi e la bocca, le coxe e li gariti.

Li cria li diavoli tuti a summa testa:
“*Astiça, astiça fogo*, dolenti ki n’aspeta!”
Mo ben dovì saver en que modo se deleta
Lo miser peccaor c’atendo cotal festa.

L’un diavolo cria, [e] l’altro ge respondo,
[E] l’altro bato ferro, e l’altro cola bronço,
Et altri *astiça fogo*, et altri corro intorno,
Per dar al peccaor rea noito e reo çorno.

(vv. 137-164)

Altri prendo baili, altri prendo rastegi,
Altri stiço de *fogo*, altri lançe e cortegi,

(vv. 181-182)

Ma ben pensa ‘l cativo k’el volo ensir de çogo,
Quand’el tanti diavoli se ve’ corir da provo,
Ke om per meraveia no de roman èl logo
Ke no ge corra dre’, criando: “*Fogo, fogo!*”

(vv. 189-192)

Igi tormenta l’omo en quel *fogo eterno*.

(v. 200)

Mo pena sovra pena, *fogo* e proson crudela,
Da quell’ora enanço d’aver sempr[o] el spera.

Le pene è sì grande de quel *fogo ardento*
Ka, s’eo aves[o] boke millo o cincocento,
Li quale di e noto parlase tuto ‘l tempo,
Eo dir nol poria, no dubitai niente.

(vv. 317-320)

4.2 Demoni orribili

Nell'iconografia e nella narrazione dell'Oltremondo infernale sono immancabili i demoni persecutori dalle fattezze mostruose, si possono individuare elementi di continuità nei cinque autori presi in esame, accanto a spunti originali.

Nella *Visione di Tugdalo* i demoni hanno un aspetto orribile: sono enormi, neri, con gli occhi infuocati, i denti bianchissimi, le unghie di ferro acuminate; hanno code come scorpioni, ali come avvoltoi e sputano fuoco dalla bocca. Questi spiriti maligni sono come cani rabbiosi il cui unico desiderio è divorare le anime.

[...] erano queste bestie di tanta grandezza a di sì orribile aspetto che non si potrebbero assomigliare a veruna altra cosa. (capitolo VII)

Erano, questi spiriti maligni neri, e gli occhi loro parevano lampane di fuoco ardenti, e gli denti avevano bianchissimi e le code come scorpioni; l'unghie di ferro molto aguzze, e avevano l'alie come avvoltoi. (capitolo XII)

Anche nel *De Babilonia* i diavoli vengono descritti come esseri *cento volte più neri del carbone*, con un volto orribile, la testa cornuta e le mani pelose; ed anche l'elemento ferino è simile; questi esseri abominevoli infatti ululano come lupi e abbaiano come cani.

Lì è li demonii Ke ge speça li ossi, Li quali cento tanto S'el no mento li diti	cun li grandi bastoni, le spalle e li galoni, plu è nigri de carboni, de li sancti sermoni.
Tant' à orribel volto K'el n'ave plu laser Esro scovai de spine Enanço k'encontrarne	quella crudel compagna per valle e per montagna da Roma enfin en Spagna un sol en la campagna.
K[i] i çeta tutore, Fora per me' la boca La testa igi à cornua Et urla como luvi	la sera e la doman, crubel fogo çanban; e pelose è la man; e baia como un can.

(vv. 97-108)

Nei dipinti presi in esame si può notare come i diavoli debbano, per necessità di evidenza, avere un colore diverso dal nero, e li troviamo quindi di tinte che variano dal blu, al grigio, al marrone rossastro. Si differenziano leggermente per il dettaglio con cui sono ritratti, ed in alcuni casi per attributi e dimensioni.

Nel Giudizio universale di Padova i demoni sono di color blu, grigio, marrone e hanno mediamente la stessa dimensione dei peccatori. Questi esseri hanno sembianze disumane: sono pelosi, hanno piedi artigliati, alcuni sono anche alati e hanno le corna, altri ancora hanno la coda.

Nel Giudizio universale di Pisa le legioni demoniache sono dipinte di verde, di rosso, di blu. Qui a differenza degli altri Giudizi Universali i demoni sono più variegati: sono bestie orribili, pelose, con le corna, con orecchie giganti, artigli e denti aguzzi. Alcuni hanno la coda e le loro dimensioni sono simili a quelle umane.

Nel Giudizio Universale di Torcello i diavoli sono piccoli, blu e alati. Essi infestano lo scomparto dedicato ai superbi, in cui risiede anche Lucifero. Sono raffigurati in modo essenziale in linea con la rappresentazione stessa.

4.3 Satana il mostro

Lucifero, l'angelo decaduto, non riveste una posizione stabile nella gerarchia della rappresentazione infernale: è talvolta il primo dei demoni, eminente per grandezza, crudeltà e attributi mostruosi, talaltra figura allegorica corredata di comprimari (il Leviatano e l'Anticristo), nella *Visione* infine è dannato tra i dannati, costretto ad espiare le pene mentre le infligge.

Nel Giudizio universale di Torcello Satana viene raffigurato come un vecchio dalla pelle blu e con barba e capelli bianchi. Egli siede sul Leviatano, un drago bicefalo che divora alcuni dannati, e tiene sulle ginocchia un anticristo bambino. In questa raffigurazione Lucifero ha dimensioni modeste.

Nel Giudizio universale di Padova il principe delle tenebre è orribile: nudo, blu, gigantesco, obeso, ha la barba e delle corna enormi. Dalle orecchie gli escono dei serpenti che azzannano dei dannati. Egli siede sul mostruoso Leviatano che gli funge da trono e che a sua volta dilania altri peccatori. Lucifero divora un dannato mentre ne defeca un altro, con le mani ne stringe altri due, e infine con i piedi ne stritola un altro ancora.

Nel Giudizio universale di Pisa la visione di Satana è raccapricciante: il volto ed il corpo hanno sembianze ferine e sono ricoperti di verruche ed escrescenze purulente; le braccia sono avvolte da aspidi e dalla testa spuntano due smisurate corna di bove. Ognuna delle tre fauci sta fagocitando un peccatore, le mani sono chiuse a stritolarne altri. E' di color verde-giallo come un rettile, e pare nell'atto di espellere dall'ano un povero dannato.

Nella *Visione di Tugdalo* Lucifero è il primo dei dannati, condannato in eterno ad una punizione feroce che lo esaspera e lo rende ancora più crudo nell'infliggere le pene. Viene descritto come una bestia *nera come il corbo*, ha forma d'uomo dai piedi fino al capo, ha mille mani, ciascuna di dimensioni smisurate; mani e piedi unguati, un becco lungo e grosso, coda aguzza e fitta di aculei. Egli è riverso su di una graticola arroventata, ed è legato con catene di ferro, con le mani prende tutte le anime che trova intorno a sé e le stritola, rompendogli le ossa, per poi disperderle con il fetido vento del suo fiato. Rutta violentissime fiamme di fuoco, dal pessimo lezzo sulfureo, le aspira poi e le risucchia in una risacca senza fine.

Era dunque questa bestia nera come corbo; avea forma d'uomo da gli piedi insino al capo e avea bene mille mani, e ciascuna era lunga bene cento palmi e grosse bene dieci, e l'unghie lunghe come una lancia, ed erano di ferro, e così avea agli piedi. E avea i bbecco molto lungo e grosso, e la coda avea molto aspra e lunga; e per nuocere piue all'anime si avea ferri acutissimi.

Giaceva dunque quello terribile demonio rovescio sopra a una graticola di ferro, e sotto si erano carboni ardenti, e intorno si stavano moltitudini di dimoni cogli mantaci in mano, e soffiavano fortemente in quegli carboni ardenti, e sì lo circondavano tanta moltitudine di anime e di dimoni, che se tutte l'anime degli uomini e delle femmine vi fussono dentro, sarebbe grande maraviglia, che non sarebbero niente a rispetto di quelle. Era legato questo inimico della umana in generazione con catene di ferro per tutte le membra e di metallo ardente molto grosse; e stando così questo pessimo demonio e ardendo da ogni parte sopra quegli carboni, con grande ira e furore si volgea dall'altro lato, e distendeva le man sue e pigliava tutte quelle anime che v'erano d'intorno. E sì come il villano quando ha gran sete prieme il grappolo dell'uva, così quello demonio stringeva quelle anime in tal modo che tutte le rompeva con le mani, a cui le gambe, a cui il capo, a cui lo 'mbusto o qualunque altro membro, e poi sospirava e soffiava molto fortemente, e in quel soffiamento spargeva l'anime per diverse parti dello Inferno, E poi ruttava, e uscitagli di bocca una fiamma di fuoco, potente peggio che zolfo; e quando ricoglieva a sé il fiato, ritirava a sé tutte quelle anime, e i demoni che avea sparti pel Ninferno ritirava nel corpo con fiamma potente e fummo tenebroso; e qualunque scampava dalle sue mani, percotevano

quella pessima bestia, ed ella percolava loro, e così percolando l'un l'altro, in quegli tormenti erano tormentati. (capitolo XIII)

Nel *De Babilonia* Satana viene citato solo di sfuggita; Belzebù gli invia un dannato appena cucinato allo spiedo per mangiarlo, Lucifero alla vista di questo lo rispedisce indietro perché non cotto bene con l'indicazione di lasciarlo a cuocere in eterno.

4.4 Sadici aguzzini e torture corporali

Nell'immaginario popolare coloro che finivano all'Inferno subivano pene del tutto simili ai torti subiti nella vita di tutti i giorni, di qui la tendenza a sottolineare la materialità dei tormenti che straziano le anime. Il martirio dei dannati ed il loro grottesco smembramento viene infatti sottolineato con grande crudezza e presuppone una concezione del corpo meramente fisica ed addirittura negativa e peccaminosa.

Nella *Visione di Tugdalo* i demoni non perdono occasione per tormentare i peccatori: li minacciano di morte, li graffiano con i loro artigli, li bastonano e li infilzano con ardenti forche di ferro, rastrelli con denti acutissimi, scuri, martelli, lance, spade, coltelli, falci, seghe e tenaglie.

[...] questi mali spiriti si incominciarono a pressare a lei e stringono li denti inverso lei, e con le proprie unghie la cominciarono a graffiare [...] (capitolo I)

[...] quegli demoni stavano apparecchiati con forche di ferro ardenti e avevano apparecchiati rastrelli di ferro con acutissimi denti, cogli quali prendevano l'anime e tiravalle a quelle pene [...] (capitolo IV)

[...] vidino moltitudine di demoni con iscure e con martelli e lance e spade e coltelli e forconi di ferro e rastrelli e falce e seghe e tra fieri acutissimi, e ogni generazione di tormenti con gli quali tormentavano e scorticavano e decollavano l'anime. (capitolo VIII)

[...] quando furono approssimati a quelle fabbriche uscirono fuori molti demoni con forconi di ferro ardenti e presono l'anima a gittorolla in quella fabbrica nel mezzo del fuoco ardente [...] (capitolo X)

[...] i demoni le volgevano per lo fuoco con le tenaglie del ferro del fuoco ardente e ponevalle in su la 'nitudine dandovi su de' martelli infino a tanto che facevano una massa di trenta o di sessanta o di cento anime [...] (capitolo X)

E questi demoni le pigliavano co' forconi di ferro ardenti innanzi che toccassono terra, e tormentavalle, così come prima al fuoco, con molti altri tormenti [...] (capitolo X)

Anche nel *De Babilonia* la violenza con la quale i demoni torturano i peccatori è un elemento di capitale importanza nella descrizione. Essi li inseguono e spezzano loro le ossa, le spalle e i femori con bastoni grandi e pesantissimi; li colpiscono con badili, rastrelli, lance, coltelli, mannaie, vanghe, zappe, forconi e martelli; legano loro le mani e piedi e li percuotono continuamente; annodano loro una corda al collo o uno spago al naso e li trascinano per tutta la città tormentandoli. Ognuno è preso da una grande voglia di fare quanto più male può e nessuno si risparmia, riempiono così i corpi di profonde ferite, *e tante gliene danno per dritto e per traverso che sarebbe stato meglio non nascere in questo mondo.*

K'el no serà là dentro	uncana tanto tosto
Cum igi g'à ligar	le mane e li pei poi el doso,
E poi l'à presentaro	a lo re de la morto,
Sença remission	batandolo molto forto;

(vv. 77-80)

Li è li demonii	cun li grandi bastoni,
Ke ge speça li ossi,	le spalle e li galoni,

(vv. 97-98)

E a le perfine de dreo	si enso un gran vilan
De lo profondo d'abisso,	compagnon de Sathan,
De trenta passa longo	con un baston en man,
Per beneir scarsella	al falso Cristian.

(vv. 165-168)

Altri prendo baili,	altri prendo rasseghi,
Altri stiço de fogo,	altri lançe e cortegi,
No fa-gi força en scui,	né 'n elmi, né 'n capeggi,
Pur k'i aba manare,	çape, forke e martegi.

Tantomè-gi crudeli	e de mal far usai,
Ke l'un n'aspeta l'altro	de quigi malfari;
Ki enançi ge po esro,	quigi è li plu biai,
Corando como cani	k'a la çaça è fiatai.

(vv. 181-188)

Li qual per me' la faça	orribelmente el mira,
E man ge meto en testa,	et in terra lo tira;
Quelor ke g'è da lunçi	aprò esro desira,
En lei cun gran furor	per conplir soa ira.

Altri ge dà per braçi,	altri ge dà per gambe,
Altri ge speça li ossi	cun baston e cun stange,
Cun çape e cun baili,	cun manare e cun vange,

Lo corpo g'emplo tuto	de plage molto grande.
En terra, quasi morto,	lo tapinel si caço;
No ge val lo so plançro	ke per ço igi lo lasso;
Al col ge çeta un laço	et un spago entro 'l naso,
E per la cita tuta	batando si lo traso.

(vv. 209-220)

Tuti li demonii	si g'è conçai d'atomo,
Cun bastoni de ferro	pesanti plu de plumbeo,
E tanto ge ne dona	per traverso e per longo,
Ke meio ge fos ancora	a nasro en questo mondo.

(vv. 261-264)

Nel Giudizio universale di Padova i demoni spingono e trascinano per i capelli i peccatori all'Inferno, li percuotono a mani nude, con bastoni, con attrezzi di ferro, li castrano, li sfregiano con i loro artigli, strappano loro la pelle con degli uncini, li segano a metà, li impiccano, li appendono con delle corde per il sesso, la lingua o per i capelli, li infilzano e li fanno girare su uno spiedo. Il tutto è dominato dal disordine e dall'agitazione violenta.

Nel Giudizio universale di Pisa molti tormenti sono dello stesso tipo di quelli visti nell'affresco di Giotto a Padova, anche se qui la rappresentazione è meno caotica e i dannati vengono suddivisi in zone a seconda del tipo di peccato. I demoni si accaniscono sui peccatori che vengono scuoiati, sbudellati, impiccati, messi a cuocere in un grande calderone, infilzati su degli spiedi; quasi come Tantalo condannati ad una fame frustrata, vengono messi davanti a banchetti imbanditi con le mani legate dietro la schiena, inforcati con dei tridenti e lacerati nelle carni con gli artigli.

Nel Giudizio universale di Torcello i diavoli hanno un ruolo di relativa importanza, essi infatti si limitano a giocare a palla con le teste mozzate dei dannati.

4.5 La cucina infernale

L'assimilazione delle macchine di tortura infernali a gigantesche suppellettili da cucina è una delle espressioni più antiche dell'Inferno pre-dantesco, e già

nell'*Apocalisse di Paolo* è l'intero abisso a presentarsi come "un caldaio" che bolle incessantemente.

Nella *Visione di Tugdalo* i riferimenti culinari si hanno principalmente nel terzo capitolo dove viene descritta una valle piena di carboni ardenti sui quali è posta una enorme graticola affollata di dannati messi ad arrostitire. Le anime peccatrici si sciolgono per l'elevatissima temperatura e colano giù per i fori sulle braci per poi ritornare nella forma originaria e subire ancora la pena in eterno.

[...] era questa valle molto profonda e piena di carboni ardenti e avea una copritura di ferro la quale pareva grossa bene sette braccia ed era forata spesso come una grattugia e per lo grandissimo calore degli carboni si era rovente come il ferro quando esce de la fornace ardente. E di questa valle si usciva un fiatore e puzzo che non si potrebbe dire, che pure questo puzzo è una grandissima pena.

E andavan sopra quella copritura moltitudine d'anime misere, e sopra questa copritura si arrostitivano tanto che colavano come ferro nel fuoco giù per que' fori; e sopra a quegli carboni ardenti e ritornavano pur di sopra per ricevere la pena che era più grave. (capitolo III)

Giaceva dunque quello terribile demonio rovescio sopra a una graticola di ferro, e sotto si erano carboni ardenti, e intorno si stavano moltitudini di dimoni cogli mantaci in mano, e soffiavano fortemente in quegli carboni ardenti [...] (capitolo XIII)

Nel *De Babilonia* invece si trova un Belzebù cuoco che prende un peccatore e lo mette ad arrostitire su di un grande spiedo *come un bel porco*. La povera anima, verrà presentata come pietanza a Lucifero condita con una salsa fatta di acqua, sale, fuliggine, vino, fiele, aceto e veleno, ma questi la rifiuterà perché ancora cruda, allungando il suo tempo di cottura all'eterno.

Stagando en quel tormento,	sovra ge ven un cogo,
ço è Baçabù,	de li peçor del logo,
Ke lo meto a rostir,	com'un bel porco, al fogo,
En un gran spe de ferro,	per farlo tosto cosro.

E po prendo aqua e sal	e caluçen e vin,
E fel e fort aseò	e tosego e venin,
E si ne faso un solso	ke tanto bon e fin
Ca ognuna Cristian	sin guardo el re divin.

A lo re de l'inferno	per gran don lo trameto,
Et elo el meto dentro	e molto cria al messo:
"E' no ge ne daria",	ço diso, "un figo seco,
Ke la carno è crua,	e 'l sango è bel fresco.

Mo tornangel endreo	viaçament e tosto,
E dige a quel fel cogo	k'el no me par ben coto,

E k'el lo debia metro en bolcano en çò stravolto,
Entro quel fogo c'ardo sempro mai çorno e noito.

(vv. 117-132)

Sia nel Giudizio universale di Padova che in quello di Pisa viene riprodotta l'immagine dei dannati messi allo spiedo. Nel Camposanto viene raffigurato inoltre un enorme pentolone dove alcuni peccatori vengono lessati, sotto l'attenta supervisione di un diavolo cuoco con tridente.

Nel Giudizio universale di Torcello, probabilmente per la sua data alta rispetto alle altre opere prese in considerazione, non ci sono riferimenti culinari.

4.6 Variegata fauna demoniaca

Le bestie più pericolose, le più schifose e bizzarre compongono un variopinto bestiario infernale, e da esso gli autori traggono ulteriori incubi che aggravano pene e dolori per le anime.

Nella *Visione di Tugdalo* la descrizione dei supplizi infernali è arricchita dalla presenza di feroci bestie di ogni sorte, dalle più comuni alle favolose, ed altre di cui nemmeno l'autore riesce a precisare le caratteristiche. Si trovano così rimandi ad un immaginario fatto di cani arrabbiati, leoni, serpenti, orsi, draghi, basilischi e di molte altre creature.

[...] ella pativa nel ventre di questa bestia morsi di cani arrabbiati e di lioni e di serpenti, d'orsi, di dragoni, d'aspidi, di bavalischi e di molte altre diversità di bestie non conosciute le quali tutta la divorano. (capitolo VI)

La *Babilonia* è descritta come una città dove si trovano in gran quantità bisce, ramarri, rospi, serpenti, vipere, basilischi dallo sguardo letale e draghi; queste fiere hanno un appetito insaziabile ed una feroce smania di sangue.

Asai g'è là çò bisse, liguri, roschi e serpenti,
Viperi e basilischi e dragoni mordenti,
A cui plui ke rasuri taia le lengue e li denti,
E tuto 'l tempo mania e sempro è famolenti.

(vv. 93-96)

Nel Giudizio universale di Torcello l'unico riferimento è quello ai vermi che rodono i teschi degli invidiosi.

Neppure nel Giudizio universale di Padova si trovano molte bestie: si può vedere un piccolo drago nell'atto di mordere il collo a un dannato, e un'altra "indefinita" creatura che rosica il sesso ad un altro peccatore. Dalle orecchie di Satana in fine escono dei serpenti.

Nel Giudizio universale di Pisa molti dannati sono intrappolati nelle spire di orribili serpi che li mordono ovunque, strozzandoli ed accecandoli. Tutto il dipinto è infestato di serpenti, alcuni dei quali avvolgono le braccia di Satana.

4.7 Tenebre e sgomento

Se Dio da sempre è associato alla luce benevola della Grazia, Satana è relegato in un sotterraneo mondo di tenebre, dove i dannati scontano il castigo lontani dalla salvifica luce della rivelazione, ed immersi in un indeterminato mare di buia foschia. Alcuni sembrano brancolare nel buio, abbandonati da qualsiasi possibilità di redenzione, ossessionati da demoni che li incalzano singolarmente, inseguendoli in eterno nei cechi intestini dell'Oltremondo. Alle tinte fosche dei dipinti fanno eco le opere letterarie che ritraggono un mondo di buio e caos, in cui i riferimenti sensoriali talvolta si perdono lasciando il campo ad indistinte sensazioni di smarrimento. L'unica luce e fonte cromatica alternativa all'opprimente oscurità è il fuoco, la lava, la brace che fanno guizzare la loro tinta sanguigna e rendono ancor peggiori le ombre. L'effetto psicologico è terribile e le menti dei rei sono dominate da una folle paura e da uno sgomento senza neppure il sollievo di un dolore condiviso, tratto questo particolarmente visibile in Giotto. Solo a Pisa i colori si fanno più accesi per rendere più espliciti i tratti orribili degli abitanti dell'Inferno.

A differenza degli elementi appena presi in esame, che sono comuni a tutte le opere, ce ne sono altri che pur non essendo delle componenti fisse nelle rappresentazioni infernali sono a loro modo caratterizzanti.

4.8 I vermi che rodono

Il verme, creatura fetida che si annida nel marciume e nella putrefazione è simbolo della morte del corpo e della caducità della vita fisica; queste caratteristiche lo rendono molto adatto a figurare nelle rappresentazioni infernali. Già nell'*Apocalisse di Paolo* si può trovare il riferimento a una “cancrena di fuoco e vermi” che rodono e divorano “senza misericordia”; “Vermo reo” è del resto chiamato lo stesso Lucifero in Dante, *Inf.* XXXIV, 108.

Nella *Visione di Tugdalo* i vermi rodono i “membri naturali”, ossia il sesso, dei peccatori laici e religiosi che si sono macchiati di peccato; per alcuni è esplicito il richiamo al peccato di lussuria (IX), per altri lo si può solo intuire dal contrappasso.

Portavano dolore e tormento negli membri naturali molto più che in veruno altro luogo, e in quegli membri naturali pareva che fossero tutti fradici e puzzolenti; e in quella puzza si erano vermini che rodevano el dì e la notte. (capitolo VIII)

Nel *De Babilonia* i vermi maledetti mangiano gli occhi, la bocca, le cosce e i talloni dei dannati.

E sì com'entro l'aigua se norisso le pissi,
Così fa en quel fogo li vermi maleiti,
Ke a li peccaori ke fi là dentro missi
Mania i ocli e la boca, le coxe e li gariti.

(vv. 153-156)

Per quanto riguarda i Giudizi universali presi in considerazione l'unico in cui si trova quest'immagine è quello della Cattedrale di Torcello dove i dannati che hanno peccato di invidia sono simboleggiati da teschi cui i vermi rodono le orbite vuote. L'occhio è il luogo del contrappasso dell'invidioso come il sesso è quello del lussurioso, anche qui dunque il verme è il carnefice ideale che significa la

putrefazione dell'organo peccaminoso, corrotto dal peccato in vita ed analogicamente roso dai vermi in morte.

4.9 Dal caldo al freddo

Il *topos* secondo il quale le anime vengono punite gettandole ora nel ghiaccio, ora nel fuoco, non appena una delle due situazioni diviene insostenibile, è peculiare delle *visioni* del XII secolo ed era già presente in forma ormai del tutto compiuta nella visione di Drythelm di cui narra Beda (*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, 5, 12). La stessa immagine compare anche nel *Viaggio di San Brandano* e precisamente nel punto in cui viene rappresentata la pena di Giuda. Nella *Visione di Tugdalo* si parla di un monte che è da un lato fuoco e dall'altro ghiaccio, qui i demoni tormentano i peccatori buttandoli prima a cuocere e poi a congelarsi e viceversa.

[...] i demoni le pigliavano con quelli ferramenti e traevalle del fuoco e mettevalle nel ghiaccio, e rimettevalle nel fuoco, e per questo modo le tormentavano el di e la notte. (capitolo IV)

Nel *De Babilonia* invece appena il dannato arriva all'Inferno viene messo in un'acqua tanto fredda *che un giorno sembra un anno* e poi in un luogo infuocato.

Ma poi ke l'omo è li e igi l'à en soa cura,
En un'acqua lo meto k'è de sì gran freddura
Ke un di ge par un anno, segundo la scriptura,
Enanço k'eli el meta en logo de calura.

E quand'ell'è al caldo, al fredo el voravo esro,
Tanto ge par el duro fer, forto et agresto;
Dond'el non è mai libro per nexun tempo adeso
De planto e de grameça, e de gran pena apresso.

(vv. 109-116)

Nell'iconografia non si hanno riferimenti precisi, probabilmente questa assenza è dovuta anche alla difficoltà di rendere da un punto di vista pittorico questa pena.

4.10 Dannati divorati, digeriti e defecati

Secondo una “grottesca” concezione metafisica del medioevo l’Inferno rappresenta la “viscera”, lo “stomaco” per eccellenza che celebra su massima scala il ciclo di morte, dissoluzione e ricomparsa degli elementi naturali. La cultura popolare del tempo identificava così il divoramento rituale e metafisico col naturale processo nutritivo e di digestione. L’Inferno-bocca-stomaco, così come lo concepisce la scena del Carnevale (festa pagana di rinascita e continuità cosmica), diviene allora il centro di un incredibile dramma ossessivamente imperniato su immagini evocanti il cibo, il fuoco, la cottura, il masticamento, la digestione, l’espulsione organica. Il dannato si trova quindi a ricoprire il ruolo di pezzo di carne in un indecifrabile processo legato al metabolismo viscerale del ciclo nutrizione/defecazione, distruzione/generazione.

Nei Giudizi universali di Padova e Pisa questo processo si può individuare nella figura di Satana che viene rappresentato nell’atto di inghiottire un dannato (tre nel caso del Camposanto dove Lucifero è tricefalo) mentre ne defeca un altro.

Nel Giudizio universale di Torcello quest’immagine non appare così come nel testo letterario del *De Babilonia Civitate Infernali*.

Nella *Visione di Tugdalo* invece, l’infernale processo di digestione e di defecazione trova riscontro non nella figura del Principe delle Tenebre, bensì in quella di Acheronte e in quella di un’altra bestia inquietante che nel suo ventre tormenta le anime fino ad annientarle, e poi le partorisce facendole tornare nella loro forma iniziale così da poterle torturare da capo.

[...] pareva la bocca di questa bestia, cioè Acheronte, a modo di tre porti. E usciva fuori de la sua bocca fiamma di fuoco che non si poteva mai spegnere, e in quella fiamma studiavano i demoni quanto potevano di cacciare dentro l’anime, acciò che entrassono nel corpo della bestia; e usciva de la bocca un puzzo quasi come zolfo ancora più putente, e uditasi grandi voci di pianto uscire fuori e urla che traevano l’anime per la grande pena che avevano nel corpo di questa bestia, e non è meraviglia ché ve n’erano molte migliaia. (capitolo VI)

[...] Questo bestia sedeva sopra uno lago tutto ghiacciato e divorava tutte l’anime che ella poteva trovare, e quando l’anime erano nel corpo della bestia erano tanto tormentate che quasi divenivano niente, e tattu questo sì le partoriva in sul lago ghiacciato, e ritornavano nella forma loro, e da capo erano tormentate [...] (capitolo IX)

4.11 Peccati che portano al castigo eterno

In tutte cinque le opere analizzate si possono notare degli ovvi rimandi ai principali peccati che causano la dannazione eterna. La loro raffigurazione voleva essere una sorta di avvertimento per il lettore o per il fedele all'uscita della chiesa (i Giudizi universali si trovano per lo più sulla controfacciata), un invito implicito ad evitare condotte poco consone agli insegnamenti cristiani. Però, mentre nel Giudizio universale di Torcello e in quello di Pisa questi comportamenti peccaminosi sono chiaramente identificati con i sette peccati capitali, negli altri lavori la suddivisione non è così rigida. Nella *Visione di Tugdalo* ad esempio vengono descritte le pene *di coloro che sono insediatori* (IV), *di coloro che sono superbi* (V), *degli uomini omicidiali* (III), dei sacrileghi (VII) e, con insistenza, dei lussuriosi (VIII, IX). Di analoga eterogeneità nella descrizione delle colpe è anche l'affresco di Padova mentre non si può dire la stessa cosa per il *De Babilonia*, dove Giacomino sembra volere soffermarsi più sulla brutalità dei tormenti inflitti che sui peccati che li hanno causati.

5. CONCLUSIONE

Non occorre aggiungere molto a quanto ho scritto nel corpo del testo, eppure mi preme aggiungere qualche nota di carattere metodologico, dato che non tanto i contenuti quanto il modo di rintracciarli mi hanno spesso messo in difficoltà.

Scomporre un “testo”, sia esso letterario o pittorico, e ridurlo ad una serie di elementi significa in qualche modo operare in modo contrario a quello dell'autore, il quale, nella sapienza dell'arte, unisce ed amalgama immagini ed idee di diversa ispirazione. La mente dell'artista unisce e confonde i confini netti delle cose creando un nuovo prodotto autonomo e portatore di un'idea originale. Chi compie una lettura analitica al contrario deve fare a pezzi l'unitarietà di un'opera e ridurla ad enti analizzabili e definibili, traendo certezza da cose incerte, e dando un nome a ciò che forse non ce l'ha.

Per questo la lettura delle parole e delle immagini è stata un dividere ed un catalogare, ed era sempre percorsa dal sospetto di definire qualcosa in maniera sbagliata, di vedere particolari là dove non c'erano, e di tralasciare al contrario elementi interessanti. La cosa si è fatta poi più complicata quando mi sono dovuto confrontare con dati di difficile interpretazione, come le raffigurazioni in cattivo stato di conservazione o ritratte in fotografie di incerto profilo; la lingua dei testi letterari, in particolare per quanto riguarda il *De Babilonia*, è spesso stata di difficile lettura ed ha richiesto anzi un'analisi vigile che non permettesse all'attenzione di sorvolare su parole chiave, talvolta celate da un difficile vernacolo medievale (anche se fortunatamente abbastanza vicino al nostro dialetto veronese).

E' stato comunque un viaggio affascinante e talvolta di orribile divertimento, mi auguro solo che questo Inferno non esista affatto.

BIBLIOGRAFIA

1. AAVV, *Giotto nella cappella degli Scrovegni*, Medoacus, Venezia 1999.
2. BANDERA PISTOLETTI S., *Giotto*, Cantini, Firenze 1989.
3. BARACCHINI C., CASTELNUOVO E., *Il camposanto di Pisa*, Einaudi, Torino 1996.
4. BASILE G., *La cappella degli Scrovegni*, Electa, Milano 1992.
5. BATTAGLIA RICCI L., *Ragionare nel giardino: Boccaccio e i cicli pittorici del "trionfo della morte"*, Salerno, Roma 2000.
6. BATTAGLINI N., *Torcello antica e moderna*, tipografia Vicentini, Venezia 1871.
7. BELLOSI L., *La pittura tardogotica in Toscana*, Fabbri, Milano 1966.
8. BELLOSI L., *Giotto*, Scala, Firenze 1981.
9. BUCCI M., BERTOLINI L., *Camposanto monumentale di Pisa: Affreschi e sinopie*, Opera della Primizia, Pisa 1960.
10. CAMPORESI C., *Il paese della fame*, Bologna 1978, Il Mulino.
11. CAVAZZINI L., *Giotto*, Giunti, Firenze 1996.
12. CHRISTE Y., *Il Giudizio Universale nell'arte del Medioevo*, Jaca Book, Milano 2000.
13. CORAZZINI F., *Visione di Tugdalo, volgarizzata nel secolo XIV ed ora per la prima volta posta in luce da Francesco Corazzini*, Romagnoli, Bologna 1872.
14. DA FIORE G., *Introduzione all'Apocalisse*, Viella, Roma 1995.
15. DANTE A., *La divina commedia*, Sansoni, Firenze 1972.
16. FILIPPETTI R., *L'avvenimento secondo Giotto*, Itaca, Padova 2000.
17. FLORES D'ARCAIS F., *Giotto*, Motta Editore, Milano 1995.
18. ISOPEL MAY E., *The "De Jerusalem Celesti" and the "De Babilonia infernali" of Giacomino da Verona*, Le Monnier, Firenze 1930.
19. NIEVO A., *La basilica di Torcello e Santa Fosca*, Arolo, Venezia 1981.
20. POLACCO R., *La cattedrale di Torcello*, Canova, Treviso 1984.

21. POLACCO R., *Storia dell'arte marciana: i mosaici: atti del convegno internazionale di studi*, Marsilio, Venezia 1997.
22. PREVITALI G., *Gli affreschi di Giotto a Padova*, Fabbri, Milano 1965.
23. SERMONTI V., *L'inferno di Dante*, Rizzoli, Milano 1993.
24. TARDIOLA G., *I viaggiatori del Paradiso*, Le Lettere, Firenze 1993.
25. *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 1995.
26. *Nuovo Testamento*, San Paolo, Milano 2003.

Sitografia

27. *Cappella degli Scrovegni*: <http://www.cappelladegliscrovegni.it>
28. *Biblioteca dei Classici Italiani*: <http://www.classicitaliani.it>
29. *Giotto agli Scrovegni*: <http://www.giottoagliscrovegni.it>
30. *LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI un altro capolavoro ritrovato*:
<http://www.arcobaleno.net/turismo/PadovaScrovegni.htm>
31. *Antenati*: <http://www.girodivite.it/antenati/>