

1	INTRODUZIONE .....	2
2	COSMOLOGIA .....	3
3	DIO .....	4
4	GESU' CRISTO .....	5
5	L'OSSESSIONE MEDIEVALE DEL DIAVOLO .....	5
6	GLI ANGELI .....	7
7	Bonvesin de la Riva: un inferno popolare.....	9
7.1	L'Inferno dantesco .....	9
7.2	Il Purgatorio.....	10
7.3	Il Paradiso.....	11
7.4	Giacomino da Verona: la descrizione del Paradiso, sul modello della città ideale. ....	12
8	IL SANTO.....	13
9	Sull' Europa del tempo... ..	13
10	Esempi di evoluzione della rappresentazione di alcuni personaggi e di alcuni luoghi nell'aldilà... ..	14
11	LA MADONNA .....	17

## 1 INTRODUZIONE

La cultura medievale – una cultura fortemente cristiana – fu profondamente avvinta dal problema dell'aldilà e della vita dell'anima dopo la morte. Dalle immagini e dalle credenze intorno a questo tempo misterioso, che succede alla vita terrena, sarebbe nato un ordinato sistema di mondi ultraterreni: l'Inferno luogo di dannazione per le anime corrotte; il Paradiso, dove le anime buone godono della visione beatifica di Dio; il Purgatorio, per quelle anime che, pur non essendo dannate, devono espiare le colpe prima di essere ammesse in Paradiso.

La scelta da parte nostra di trattare questo argomento è stata data dal fascino che tuttora su di noi esercita il problema della vita dopo la morte, ma soprattutto dall'importanza, dall'assoluta centralità che l'Aldilà ha avuto per l'uomo Medievale. Questo tema è trattato da Le Goff al termine della sua mostra, ma questo non perché l'Aldilà sia marginale, anzi: la sua scelta di porlo alla fine ha un significato ben preciso: all'evocazione degli spazi terrestri nei quali si è sviluppata la civiltà medievale, della vita materiale, di ciò che dunque è concretamente terreno, segue l'ultraterreno, lo spirituale che comunque è perennemente presente anche nella vita materiale dell'uomo.

L'Aldilà dunque per Le Goff non è sinonimo di chiusura: l'evocazione di questo è un'apertura, l'apertura verso la vita eterna. Come si è già detto, tutta la mentalità medievale è una mentalità religiosa e fortemente imperniata sul simbolo e sull'allegoria: la realtà terrena, la natura, le vicende terrene dell'uomo sono una realtà imperfetta, che deve essere interpretata per poter trovare i significati impliciti, nascosti, reali. La vita terrena dunque è solo riflesso imperfetto di qualcos'altro, qualcosa che ha vero valore: la perfetta vita ultraterrena. Questo ci è testimoniato anche da S Paolo nella II lettera ai Corinzi: «Videmus nunc per speculum et in enigmatè» (Ora abbiamo la possibilità di vedere come attraverso uno specchio e in modo enigmatico). Ed inoltre da Riccardo da S. Vittore, mistico del XII secolo: «Habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem». (Tutti i corpi hanno una somiglianza con i beni ultraterreni invisibili).

La vita terrena è dunque subordinata a quella ultraterrena: è solo una fase transitoria, uno «status viae», un pellegrinaggio, che si conclude con l'Aldilà, lo «status patriae».

L'umanità medievale cristiana aspira alla salvezza, spera di essere accolta in Paradiso.

## 2 COSMOLOGIA

La visione dell'uomo medievale dell'Aldilà rispecchia ampiamente la sua mentalità: l'Aldilà, l'ultraterreno, è la meta da raggiungere, l'unica vera realtà esistente, il luogo dove Dio ha sede. Quest'ultimo dato è molto significativo: Dio, secondo la teologia cristiana, è di natura spirituale, incorporea, e dunque è presente in ogni luogo; ma per l'uomo medievale, per le masse, Dio esiste corporalmente, e dunque sente il bisogno di collocarlo concretamente in uno spazio fisico.

L'universo viene concepito, secondo la concezione generale, come un sistema di sfere concentriche, anche se diverse furono le opinioni riguardo al numero e alla natura di queste. Beda il Venerabile (VIII sec.), monaco benedettino anglosassone, autore di un cospicuo numero di opere, riteneva fossero sette i cieli (e i nomi di alcuni di questi mostrano quanto l'eredità greca abbia influito sulla sua concezione) che circondano la Terra (ed infatti ancora oggi si dice familiarmente "essere al settimo cielo"): l'aria, l'etere, l'Olimpo, lo spazio infiammato, il firmamento degli astri, il cielo degli angeli e il cielo della Trinità.

Ma questa visione dell'universo come sistema di sfere concentriche si afferma nel Cristianesimo in modo semplificato rispetto a Beda (e abbiamo testimonianza di questo nell'*Elucidarium* di Onorio di Autun, divulgatore culturale dell'inizio del XII sec. che in quest'opera riassume in modo efficace le credenze religiose del tempo): non sono più infatti sette, ma tre - il corporeo (visibile dall'uomo), lo spirituale (abitato dagli angeli) e l'intellettuale (abitato dai beati e dalla santa Trinità) - i cieli esistenti.

In seguito comunque si elaborarono sistemi più complessi, più scientifici, che riprendevano quello elaborato da Aristotele comprendente 55 sfere, con alcune aggiunte: gli scolastici infatti inserirono all'esterno una sfera supplementare, chiamata «primo motore», dalla quale Dio "mette in moto" l'intero sistema; Guglielmo di Alvernia, vescovo di Parigi della prima metà del XIII sec., vede inoltre un Empireo immobile abitato dai santi. Questo è il sistema adottato dalla Chiesa ed inoltre rappresentato da Dante nella *Commedia*.

Infatti l'universo dantesco è il cosmo aristotelico-tolemaico. La terra è concepita immobile, al centro dello spazio fisico, divisa in due emisferi, di cui uno solo abitato e limitato a Est e a Ovest dai confini del Gange e dalle colonne d'Ercole. Essa è circondata da nove cieli in movimento (su ciascuno dei quali ruota un corpo celeste), concentrici e via via più grandi, contenuti tutti dall'Empireo, una specie di decimo cielo che si

distingue dagli altri per essere immobile. Nell'Empireo ha propriamente sede Dio, benché la sua presenza si manifesti in forma mediata anche in ogni altra parte dell'universo (in questo modo vengono conciliate sia teologia sia ingenuità popolare): entro l'Empireo è contenuto il cielo nono

### 3 DIO

Come si è già detto, per l'uomo medievale Dio esiste corporalmente; dall'VIII sec. infatti viene accolta ufficialmente dalla Chiesa la sua rappresentazione iconografica, attingendo dalla religione ebraica l'immagine materiale di Dio. C'è però da ricordare che poiché nell'Esodo XXIII, 20 si riporta “ tu non potrai vedere il mio volto perché l'uomo non può vedermi e vivere”, per gli Ebrei Dio non può manifestarsi agli uomini né può essere rappresentato realisticamente, in forma umana (gli antichi Ebrei infatti immaginavano Dio con tratti umani, seduto su un trono in cielo): perciò le prime rappresentazioni di Dio, fortemente influenzate dalla religione ebraica, sono simboliche.

Tra le più diffuse tra queste rappresentazioni simboliche di Dio Padre (è necessario infatti specificare che, sebbene secondo la teologia cristiana Dio esiste in tre persone – il Padre appunto, il Figlio e lo spirito Santo – queste rappresentazioni tendono a definire il Padre o il Figlio e non la divinità nel suo insieme) vi è infatti la “mano” che sorge dal cielo ed esce dalla nuvola, segno di comando e di potenza, che si richiama fortemente alla *iad* ebraica.

Ma tuttavia a lungo andare si incominciò a rappresentare Dio-Padre in forma umana: Dio viene raffigurato come un sovrano (Pantocrator) su un trono con l'aureola all'interno della mandorla, guscio durissimo del suo mistero divino e della sua gloria. Dio viene anche visto come signore feudale, come *Dominus* : egli infatti appare come signore feudale che comanda altre categorie di vassalli: gli angeli, i monaci e i laici che devono a Dio il *servitium debitum*, il servizio del vassallo. E' questo un Dio re, sovrano che all'interno delle chiese, nell'abside troneggia come Pantocrator con i suoi attributi regali: il trono, il sole, la luna, l'alfa e l'omega, talvolta la corona, la corte degli angeli.

#### **4 GESU' CRISTO**

Fra le tre persone della Trinità Gesù è la più vicina alla devozione dei fedeli. In un primo tempo anche Cristo viene rappresentato in forma simbolica, come l'agnello che porta la croce e lo stendardo della resurrezione, perché secondo quanto aveva detto Giovanni Battista indicando Gesù: "ecco l'agnello di Dio". Ma questa rappresentazione fu presto soggetta a molte critiche perché andava contro al mistero dell'incarnazione, secondo il quale Cristo è Dio fattosi uomo: perciò esso doveva essere rappresentato esclusivamente nella sua forma umana. Dunque ben presto compaiono le rappresentazioni antropomorfe del Cristo: tra le prime vi sono le immagini del Cristo pastore, del Cristo dottore, del Cristo docente. La visione regale di Dio padre abbraccia anche quella del Figlio: Gesù viene rappresentato crocifisso, ma la croce non è segno di sofferenza ma simbolo di vittoria sulla morte che porta la figura del Cristo al centro dello spazio e del tempo. Nelle raffigurazioni dei primi crocifissi, di forte influenza bizantina, la figura del Cristo è infatti rigida, in posizione frontale, con gli occhi aperti: è chiaramente ancora in vita, è un *Christus triumphans*.

Con lo sviluppo del culto del Cristo Salvatore, Gesù diventa una figura più vicina all'umanità; Egli viene spesso assimilato alle porte delle chiese, attraverso le quali si accede alla rivelazione e alla salvezza (l'abate Suger dice infatti "Christus ianua vera"). Con questa umanizzazione del Cristo il *Christus triumphans* cede progressivamente spazio al *Christus patiens*, il Cristo della passione; dopo il Mille con la diffusione dell'arte gotica, in Italia soprattutto con Cimabue e Giotto (XIII sec.) il corpo di Cristo acquista volumi e movimenti e sulla croce compare un uomo, una vittima: gli occhi sono chiusi, il capo, coronato di spine, ricade pesantemente in avanti e si avverte quasi la realistica scompostezza di una morte atroce e violenta; la passione di Cristo da astratto valore simbolico diventa dramma umano, simbolo di umiltà e sofferenza.

Il portare in primo piano l'umanità del Cristo fa sì che venga celebrata tutta la vita umana del Cristo, dall'Annunciazione all'Ascensione: Gesù Bambino, che prima non suscitava particolare interesse, diviene oggetto di un culto particolare soprattutto nel XII sec. accanto a quello della Vergine madre.

#### **5 L'OSSESSIONE MEDIEVALE DEL DIAVOLO**

La paura del diavolo e del peccato è quella che ha più ossessionato gli uomini del Medioevo, a giudicare dall'insistenza con cui questo tema si presenta nella letteratura e nell'arte. Il diavolo, dal latino *diabolus* (calunniatore), ha un ruolo importante nel Nuovo Testamento, dove rappresenta il principio del male.

Associato al mondo materiale, il regno di Satana è in continua lotta con il regno di Dio, sino alla fine del mondo, quando sarà definitivamente sconfitto. La missione salvifica di Cristo si giustifica proprio nei termini di una contrapposizione al potere di Satana, che si configura come l'Anticristo. Sarà questa poi la base della demonizzazione degli ebrei, degli eretici, degli infedeli. Nell'Apocalisse troviamo anche i primi caratteri della raffigurazione diabolica: il diavolo è un mostro, con sette teste e dieci corna. L'immagine poi si semplifica, ma resta l'attributo della corna, insegna del potere o anche allusione agli animali cornuti pagani, simbolo della fertilità. La bestia è nera, come le tenebre degli abissi, o rossa, come il fuoco e il sangue. Mancano ancora le ali, segno del dominio nell'aria. E' difficile tracciare uno sviluppo dell'iconografia del diavolo, perché in essa confluiscono tradizioni diverse e contrastanti: quella ascetico-monastica, quella folklorica, quella filosofica e quella didattico-religiosa.

Il diavolo assume aspetti molteplici, conformemente alla sua capacità di trasformarsi, di mascherarsi, di usare tutti gli strumenti dell'inganno per perseguire i suoi fini di perdizione. Egli mostra essenzialmente due volti, quello del tentatore e quello del torturatore infernale. Nel primo caso prende la forma di un serpente o sembianze umane, soprattutto femminili, ma anche di uomo pio e colto, di viandante, di contadino ecc. In questa veste stipula patti con i peccatori: il motivo del patto con il diavolo, alla base del moderno personaggio di Faust, circola ampiamente nel Medioevo e influenzerà direttamente la caccia alle streghe.

Nel secondo caso il diavolo assume l'aspetto terrificante documentato nei testi di Bonvesin de la Riva, di Giacomino da Verona, di Dante, nei capitelli e negli affreschi delle chiese (si vedano le impressionanti rappresentazioni dell'Inferno -XIII e XIV secolo - nel Battistero di Firenze e nel Cimitero monumentale di Pisa). Prima del Mille tuttavia il diavolo, per lo più un uomo o un diavolicchio, specie di folletto o di spirito maligno, non è un essere spregevole. Solo dopo l'XI secolo diventa un essere mostruoso, un ibrido tra l'uomo e la bestia, fornito di corna, di coda e di ali: il suo aspetto assumerà, dopo la crisi e la peste del Trecento, caratteri sempre più grotteschi, come dimostra la pittura di J. Bosch e di Bruegel. E' un testo dell'XI secolo, "La visione di Tundale", con l'immagine mostruosa del diavolo, che divora le anime e le espelle sul ghiaccio, a influenzare le successive rappresentazioni letterarie e artistiche di Lucifero. Anche quando nei secoli XII, XIII e XIV la letteratura laica in volgare (dai poemi epici alle novelle di Boccaccia e Chaucer) relega il diavolo a un ruolo marginale o a pura metafora dei vizi umani, il demonio non allenta la sua presa sull'immaginario della gente. A ciò contribuiscono la letteratura religiosa e l'arte figurativa, dove

la figura di Lucifero trionfa nelle visioni infernali dell'oltretomba. Proiezione delle angosce legate al senso di colpa e alla paura del peccato e della morte, il diavolo, aspetto rimosso e perturbante della società mercantile, appare soprattutto come torturatore. Ce lo mostrano all'opera Giacomino da Verona e Bonvesin da la Riva con gli attributi tradizionali di un'iconografia rivolta a suscitare terrore per distogliere dal peccato. I diavoli sono esseri deformati e terribili, neri, cornuti e puzzolenti, lanciano fiamme dagli occhi, soffiando fuoco dalla bocca, dalle narici e dalle orecchie, hanno zampe d'orso, orecchie di porci, artigli, coda di serpe. Creatura mostruosa, segno di sregolatezza e di bestialità, del sovvertimento delle leggi di natura, il diavolo è un essere vorace che abbranca, ingoia e talora riespelle le vittime. Questa immagine è evocata dal lupo mangiatore di uomini del folklore e della fiaba europea (dal lupo di Gubbio dei *Fioretti* di S.Francesco a *Cappuccetto rosso*), dal mito del licantropo, del vampiro, agli uomini-tigre della tradizione asiatica: è un'immagine forte che impressiona tenacemente l'immaginario medievale e influenza anche la *Commedia* di Dante. Il Lucifero dantesco, confitto nell'Inferno, con le sue tre bocche maciulla tre celebri traditori (Giuda, Bruto e Cassio), ma le sei pesanti ali di pipistrello, simbolo di tenebre e di cecità, flagellano invano l'aria gelata, impotenti a volare. Questo Lucifero è più ripugnante che terrificante. In linea con la tradizione scolastica, che nega un'esistenza autonoma al male –giacché il male dipende in ultima analisi dal bene, essendo Dio creatore dell'intero universo- Satana è pura materia, il suo corpo, irsuto e ferino, è un verme, un mostro, la negazione della verità e dello spirito: perciò, simbolo del nulla, Lucifero divora le sue prede umane piangendo lacrime di rabbia impotente.

## 6 GLI ANGELI

In questa società medievale gli ANGELI sono figure molto importanti, in quanto messaggeri (infatti "angelo" deriva dal greco *αγγελός*, appunto "messaggio") e intermediari tra Dio e l'umanità. Essi sono emissari divini inviati per istruire, comunicare, impartire ordini agli uomini, ma soprattutto per aiutarli. Benché **monoteista**, cioè dedito al culto di un solo dio, l'antico Israele accolse l'immagine politeistica di un concilio degli dei, trasformandola nella credenza in una schiera di angeli che servono un solo dio, come sulla Terra i messaggeri servono un solo re. Accogliere la fede nell'esistenza degli angeli fu relativamente facile perché sia gli dei minori sia gli angeli potevano essere denominati "figli di Dio". Nel pensiero israelitico tradizionale gli angeli venivano immaginati con aspetto umano maschile, tanto che a volte potevano essere

scambiati per uomini. La schiera degli angeli si contrappone nell'immaginario collettivo alla corte dei diavoli, che si precipitano dagli uomini richiamati dai loro peccati: angelo e diavolo spesso, come vengono rappresentati in alcuni contrasti della poesia didattica settentrionale, si contendono il possesso di un'anima.

Secondo le credenze popolari, gli angeli potevano giungere sulla Terra attraverso la scala di Giacobbe, che le creature celesti salgono e scendono su due colonne (della vita contemplativa quella che sale, di quella attiva quella che scende): compito degli angeli è quello di aiutare l'uomo a salire le scale, e quindi ad innalzarlo alla condizione della contemplazione.

Significativo è il fatto che anche per quanto riguarda gli angeli essi siano divisi in una gerarchia: la società celeste degli angeli non è che l'immagine della società terrena feudale, o piuttosto, come credono gli uomini del tempo, questa non è altro che l'immagine di quella: Dio, il re dei re, organizza in ordini distinti tanto la società celeste e spirituale quanto la società terrena e temporale. La gerarchia angelica, collocata secondo la cosmologia dantesca – dunque quella tradizionale – su ciascuna delle nove sfere celesti, è costituita da (dall'esterno verso l'interno): Serafini, Cherubini, Virtù, Potestà, Principati, Arcangeli e Angeli.

## 7 BONVESIN DE LA RIVA: UN INFERNO POPOLARE

Come sia orribile e grottesco l'aspetto dei diavoli nell'immaginario popolare lo possiamo vedere nella "De Scriptura Negra", la parte che descrive l'oltremondo infernale nel "Libro delle tre scritture" del poeta milanese Bonvesin de la Riva. La rappresentazione del diavolo nell'immaginario popolare viene condensata nella figura del diavolo. Nella letteratura le descrizioni dell'elemento demoniaco sono condizionate dalle finalità pratiche della comunicazione: il diavolo deve avere un aspetto terrifico e repellente in quanto incarna il vizio e il peccato che l'uomo deve rifuggire per potersi guadagnare la salvezza eterna; il profilo della sua figura viene inoltre determinato dal tipo di destinatario a cui viene indirizzata l'opera. In questo caso, date le spiccate peculiarità didattiche del testo di Bonvesin, l'immagine dei diavoli è molto pittoresca e costruita per colpire l'immaginario popolare. Vengono così messe in risalto tutte le componenti corporee e in particolar modo tutte le caratteristiche che relegano il personaggio in un mondo ferino, percepito come diverso e contrario all'umanità: ecco dunque che il diavolo assume un aspetto caricaturale, ricco di riferimenti a un'animalità che talvolta fa intravedere una sopravvivenza a livello latente di antiche divinità pagane, mostruosamente imparentate con la natura: porci, cinghiali, orsi, serpenti. Si riconoscono nel diavolo gli attributi somatici degli dei cornuti dei boschi e dei campi, strettamente connessi a elementi selvatici (la barba, le lunghe capigliature, lo sporco) percepite dalla nuova civiltà come simboli di degenerazione e malvagità. Il campo semantico infernale è delimitato dalle tenebre e da tutto ciò che non è luce e colore (*nigri, plu nigri ka caligine*), il sangue (*la lengua sanguanente*) e soprattutto il fuoco (*grand arsura, fogo ardente, cosente flama*).

### 7.1 L'Inferno dantesco

L'Inferno è concepito da Dante come un profondo abisso a forma di imbuto: tale cavità è stata prodotta dalla caduta di Lucifero, l'angelo che, ribellatosi a Dio, fu da questi vinto e scagliato sulla terra. La cavità infernale è dovuta al ritirarsi della stessa terra dinanzi al precipitare di Lucifero, il quale è giunto così fino al punto più lontano da Dio, al centro della terra e dell'universo. La terra ritiratasi ha formato, nell'emisfero opposto a quello in cui si apre la voragine informale, il monte del Purgatorio, cosicché Dio, scagliando Lucifero, principio del male, lontano da sé, ha creato il luogo dove si sarebbe raccolto il male dell'universo, l'Inferno, e il luogo dove veniva offerta all'uomo la possibilità di purificarsi e di raggiungere la beatitudine paradisiaca.

La voragine infernale è suddivisa in nove cerchi che costituiscono nove gradini degradanti verso il fondo: via via che si scende i cerchi sono più piccoli (e più gravi sono i peccati puniti).

Alle soglie dell'inferno (*Antinferno*) stanno gli *ignavi* o vili esenti da colpe o meriti, degni solo di disprezzo. Nel *Primo cerchio (Limbo)* vi sono i bambini battezzati e i virtuosi, talvolta pagani, che non credettero in Dio: essi non sono puniti in alcun modo ma solo esclusi dalla beatitudine celeste. La struttura degli altri otto cerchi segue i principi esposti dal filosofo greco Aristotele nell'*Etica*, con alcune eccezioni desunte dalla filosofia scolastica medievale e da san Tommaso. Tenendo conto del tipo di peccato e dell'atteggiamento della volontà del peccatore, i peccati sono suddivisi in due grandi ordini: *incontinenza* (eccesso d'amore) e *malizia* (amore falso, rivolto contro il bene); la malizia può essere a sua volta di due generi: *violenza* (espressione palese del male) e *frode* (espressione del male che implica l'uso dell'intelletto dell'uomo al fine di ingannare). I peccatori per incontinenza (puniti dal secondo al quinto cerchio) peccarono per un eccesso di passione fisica (*lussuria* e *gola*) o spirituale, più grave (*avarizia, prodigalità* e *ira*). I cerchi dal sesto in poi sono compresi entro Dite, la città infernale vera e propria. Nel sesto cerchio stanno gli eretici e coloro che non credettero all'immortalità dell'anima, i violenti sono puniti nel settimo; i fraudolenti

nell'ottavo (Malebolge), diviso in dieci bolge concentriche separate da argini uniti da ponti. Nel nono cerchio è punito il tradimento.

I dannati sono bloccati nella dimensione del proprio peccato, in un unico sentimento e in un'unica disposizione psicologica, in una ripetizione infinita di quell'unico atto; tale pietrificazione delle coscienze costituisce un vincolo al proprio peccato che si manifesta nel suo colpevole significato profondo.

Nei confronti dei dannati, Dante si colloca in modo spesso antagonistico e sempre drammatico dato il rapporto conflittuale che il poeta ha con le anime che incontra: egli li spinge a manifestare in forma tragica ed esasperata l'essenzialità della propria esistenza caratterizzata perlopiù dal peccato. Dante, discendendo progressivamente nell'Inferno, conquista una maturità tale da far crescere sempre più il distacco dalla generazione della prima cantica.

## 7.2 Il Purgatorio

Il Purgatorio, come luogo ben definito dell'Aldilà, non appartiene alle credenze originarie della cristianità. Solamente tra il XII e il XIII secolo la rigida contrapposizione tra Inferno e Paradiso è arricchita dalla nuova concezione, collegata a profonde trasformazioni della realtà sociale e dell'immaginario. Il Purgatorio, riconosciuto come argomento di fede con il Concilio di Lione del 1274, quale luogo intermedio dell'Aldilà, costituisce una possibilità di salvezze tramite l'espiazione dei peccati di cui ci si sia adeguatamente pentiti. Il Purgatorio, le cui caratteristiche sono in parte assimilabili a quelle degli altri due regni, è temporalmente limitato non solo perché le anime vi restano per un periodo definito di tempo, ma anche perché dopo il Giudizio universale esso è destinato a perdere la sua funzione e la sua ragion d'essere. Il Purgatorio è doppiamente contrapposto all'Inferno: infatti, compie opera di mediazione anche tra il Paradiso e il mondo terreno: assomiglia infatti al mondo per il suo carattere transitorio ed effimero; al Paradiso perché accoglie destinate alla salvezza.

Alla profonda cavità ad imbuto dell'Inferno corrisponde il monte a forma di cono del Purgatorio: la cavità, sprofondando ai visceri della terra, ha provocato l'innalzamento del colle sull'emisfero opposto, unica terra dell'oceano inabitato. Il monte del Purgatorio è il calco esatto della voragine dell'Inferno: e come il fondo dell'Inferno corrisponde al centro della terra e dell'universo (dove è concentrato il male universale), così il Purgatorio si innalza al di sopra dell'atmosfera terrestre immune dai turbamenti che questa comporta, verso il cielo. Mentre nell'Inferno, mondo immerso nelle tenebre e privo di storia, il poeta giunge ai peccatori con un progressivo discendere, nel Purgatorio, ambiente che riflette la realtà terrena sia per il paesaggio sia per l'emotività delle anime, egli segue il processo di purificazione sui ritmi del giorno e della notte, di gradino in gradino, verso il peccato più lieve. Le anime dei peccatori hanno con il mondo terreno un legame forte e complesso: esse vedono appieno il senso delle cose, comprendono i propri limiti umani, aspirano alla perfezione celeste; per liberarsi dalle proprie tendenze colpevoli, elaborano un distacco dal mondo mentre sono in una condizione che, tra quelle dell'Aldilà, è la più simile al mondo. L'ordine del Purgatorio non si riferisce a singole azioni colpevoli, ma a tendenze peccaminose risalenti alla disposizione psicologica individuale, dal momento che i peccatori hanno già avuto il perdono di Dio in seguito al loro pentimento sincero. La tendenza colpevole può divenire giusta e santa tramite le pene, che comportano una «sofferenza risanatrice» (Auerbach); le preghiere, diverse a seconda del tipo di anime purganti; gli exempla, positivi o negativi, mostrati alle anime.

Le anime del Purgatorio sono suddivise in tre zone: l'Antipurgatorio (posto all'ingresso dell'Inferno, vi stazionano le anime di coloro che si pentirono in fin di vita); il Purgatorio propriamente detto (diviso in terrazze circolari dove i peccati sono divisi in cornici); il Paradiso terrestre (altipiano posto sulla cima del monte, punto di passaggio al cielo).

### 7.3 Il Paradiso

Il Paradiso è la città perfetta e definitiva, non soggetta a turbamenti né a trasformazioni. In essa sono accolti i giusti dopo la morte, ed il loro numero è stato stabilito da Dio da sempre: raggiunto tale numero il mondo finirà e con il Giudizio universale avverrà la suddivisione finale tra salvi e dannati e tutti rivestiranno i propri corpi mortali. Il numero degli uomini destinati alla salvezza corrisponde esattamente a quello degli angeli che si ribellarono a Dio subito dopo essere stati creati e che furono scaraventati con il loro capo, Lucifero, sulla terra creando la voragine infernale. Tali angeli furono un decimo del totale. Quindi il Paradiso è destinato ad essere abitato per nove decimi da angeli per un decimo da uomini. Tutta la storia umana, in questa ottica, è concepita come un grandioso convergere a questo fine trascendente, alla realizzazione del disegno divino: poiché tale fine (nei suoi modi e tempi) è già stabilito da Dio, l'uomo è soggetto alla *predestinazione*; ma poiché la realizzazione di esso segue le strade complesse e imprevedibili della storia, individuale e collettiva, l'uomo è padrone del *libero arbitrio*.

Il Paradiso è tutto ciò che sta al di sopra della sfera del fuoco, che segna il confine tra le cose contingenti (deperibili e mutevoli) e le cose trascendenti (incorruttibili ed eterne): le prime sono al di sotto di essa, le seconde al di sopra. Il Paradiso si divide in *nove cieli* (o sfere) concentrici via via più grandi, contenuti tutti dall'*Empireo*, una specie di decimo cielo che si distingue dagli altri per essere immobile. Nell'*Empireo* ha propriamente sede Dio, è contenuto il cielo nono (o *Primo Mobile*) al quale la potenza divinis trasmette come movimento rapidissimo. Dal Primo Mobile tale movimento si comunica via via ai cieli sottostanti, differenziandosi, grazie all'intervento operativo degli angeli. Raggiunge infine la terra (al centro dell'universo) influenzandola in diversi modi a seconda dell'influsso degli astri.

La maggiore diversità rispetto all'Inferno e al Purgatorio è che nel Paradiso tutte le anime sono in un'unica zona, l'ultima cioè l'*Empireo* al cospetto diretto di Dio, ma non tutte raggiungono per questo il medesimo grado di beatitudine. Infatti la beatitudine consiste nella *visione di Dio*, che, benché sia possibile in egual modo per tutti i beati, produce un risultato diverso, in termini di beatitudine a seconda della condizione interiore delle varie anime.

Dante ha immaginato che la Grazia divina abbia eccezionalmente creato le condizioni perché ai suoi occhi umani (e perciò imperfetti) sia visibile la visione interiore delle anime. E poiché la mente umana è in grado di capire solo ciò che le si manifesta attraverso i sensi, le anime sono distribuite nei vari cieli a seconda del proprio livello di beatitudine. Ma la sede vera di tutti è in realtà l'*Empireo* dove al termine del viaggio, a Dante si mostrano per una seconda volta tutte le anime del Paradiso, manifestandogli la vera forma del Paradiso. In Più, nell'*Empireo*, a Dante è concesso di vedere i beati come saranno dopo il Giudizio Universale, e cioè con i loro corpi terreni.

La posizione dei beati nei primi sette cieli è determinata secondo un duplice criterio: da una parte l'influsso ricevuto in vita da un particolare cielo (predestinazione), dall'altra la realizzazione della propria aspirazione al bene durante la vita (libero arbitrio). Le anime si mostrano dunque nei vari cieli a seconda di quale fu l'influsso che determinò maggiormente il loro operare. Si tratta generalmente di due influssi positivi, con l'eccezione del *primo cielo*, della *Luna* a cui la tradizione astrologica attribuiva l'origine di influssi mutevoli; in fatti vi compaiono anime che non poterono adempiere un voto fatto sulla terra. Nel *Secondo cielo*, di Mercurio, si mostrano i beati che agirono bene, spinti dal desiderio di gloria, e quindi ancora eccessivamente legati alla prospettiva limitante del mondo. Gli altri cinque cieli sono invece forniti di caratteri solo positivi: *terzo cielo*, di Venere (amanti); *quarto cielo*, del Sole (sapienti); *quinto cielo*, di Marte (martiri e combattenti per la fede); *sesto cielo*, di Giove (governanti giusti); *settimo cielo*, di Saturno (dediti alla vita contemplativa). Nel Paradiso manca in qualche modo la drammaticità che caratterizza le altre due cantiche in particolare nella progressiva conquista della beatitudine, compiuta attraverso un continuo interrogarsi della coscienza assistita dalla guida di Beatrice.

In particolare la *luce* ha nel Paradiso una funzione di capitale importanza: tutto ciò che manifesta appare sotto forma di luce. Il motivo della luce non è solo un «tema paesistico, ma si carica di una più vasta responsabilità, di ordine schiettamente teologico» (Getto). La luce ha, infatti, un vero e proprio significato allegorico: rappresenta la grazia nel senso più ampio del termine; e non a caso alla luce costante e crescente dei cieli del Paradiso si contrappone il buio eterno dell'Inferno e

l'alternarsi di giorni e notti del Purgatorio.

#### **7.4 Giacomino da Verona: la descrizione del Paradiso, sul modello della città ideale.**

Significativa è soprattutto la descrizione del Paradiso, che viene appunto costruita con esplicito riferimento a una realtà umana e terrestre: quella della città. Il tratto distintivo ed esclusivo è la preziosissima selezione dei materiali di cui è composta la Gerusalemme celeste: pietre preziose che incastonano le mura, le porte, il selciato delle strade. Tale visione insiste su tutta una serie di delizie materiali: fontane limpide, fiumi circondati di verzura, fiori profumati, dolci frutti, canti di usignoli. Gli elementi che compongono il quadro sono quelli tipici che ricorrono nel *topos* del 'giardino di delizie', caro a tanta letteratura medievale, specie cavalleresca: gli splendori della vita cortese, nei romanzi, sono spesso proiettati su sfondi analoghi di deliziosi giardini. Non è un caso allora che nel paradisiaco giardino di Giacomino passeggino «li sancti cavalieri».

La Gerusalemme celeste, detta anche la "nuova Gerusalemme", è dunque l'immagine rovesciata della città terrena, trasfigurata e innalzata sul piano soprannaturale. Nell'Apocalisse di Giovanni, fonte diretta di Giacomino da Verona, la città viene presentata come "città di Dio", come santuario del tempio di Dio che è la Terra tutta. Secondo la tradizione ebraica infatti il tempio di Salomone, eretto sulla collina di Sion, è il punto esatto dell'Intersezione tra cielo e Terra, tra il mondo terreno e quello divino e non è altro che il riflesso della costruzione delle sfere celesti. Sempre secondo la profezia di Giovanni, la Gerusalemme celeste comparirà alla fine dei tempi rivestita di pietre preziose multicolori. La città ha forma perfettamente cubica perché il cubo è l'espressione tridimensionale del quadrato, simbolo di tutto ciò che è saldo e durevole.

## **8 IL SANTO**

Nella realtà medievale la Chiesa è un punto di riferimento essenziale per l' uomo del tempo; in particolare per il povero. Agli umili, agli oppressi, quindi, offre un rifugio di irresistibile potenza: quello dei santi, di cui la generazione romanica fu più prodiga di ogni altra, compensando, così, tante sfilate di personaggi sinistri. Il santo, infatti, con acutezza coglie le ingiustizie sociali e vi pone rimedio. Questa efficacia pratica della santità aureola l' uomo di Dio di virtù quasi magiche e lo pone al centro di un grande flusso di affettuosa riverenza. La loro fede, per la gente, non è lettera morta né farisaico formalismo, ma azione vivente al servizio dell' uomo stesso.

Lo stretto rapporto tra popolo e santo, leggende, aneddoti, racconti tratti dalla tradizione popolare fanno della sua figura un oggetto di devozione di massa. E così accadrà anche per le reliquie, con ripercussioni immediate sull' arte europea. Per esempio è ricorrente nell' arte religiosa medievale la scena finale dell' esistenza terrena con san Michele, "luogotenente" di Dio, e Satana mentre si contendono l' anima di un morto. Qui la mortificazione dell' individuo rispetto ai poteri sovranaturali antitetici per eccellenza, il Bene e il Male, mostra come nella mentalità medievale si percepisca una sostanziale impotenza, l' alienazione e la passività della vita umana. Alcuni uomini, però, possiedono doni soprannaturali, divini o diabolici; sono i santi e i maghi. Il monito di Iacopo da Varagine non lascia dubbi al riguardo; infatti nella "Legenda aurea", riportando le parole di Gregorio Magno, scrisse: "I miracoli non fanno il santo, ma sono soltanto il suo segno. Si possono fare miracoli senza avere lo Spirito Santo, poiché anche i malvagi hanno potuto vantarsi di compiere miracoli.". Uno dei compiti dei santi è proprio quello di smascherare i "malvagi", la razza malefica dei maghi e di esorcizzare le persone; attività in cui san Martino era considerato un maestro.

Creedere a ciò che è straordinario e anormale è dunque caratteristica della mentalità del Medioevo, in quanto tocca tutti i campi, anche la scienza e naturalmente la fede. Il miracolo, ad esempio, è strettamente legato alla figura del santo ed è accettato sia dalla credenza popolare sia dalla dottrina ecclesiastica; infatti fa parte delle condizioni obbligatorie per la canonizzazione dei santi (dal XII secolo privilegio del papato).

## **9 SULL' EUROPA DEL TEMPO...**

L' Europa era molto più complessa. Vi si ritrovano gli estremi fuochi della più ardente e macerata religiosità medievale, con le sue flagellazioni, le sue penitenze, i suoi eccessi, le sue cupe concentrazioni, le sue opere di pietà e misericordia protese all' espiazione e ai meriti da acquisire in

vista della vita eterna. Vi si ritrovano le superstizioni, le asprezze, i fanatismi di costumi, mentalità e tradizioni inveterate.

## **10 ESEMPI DI EVOLUZIONE DELLA RAPPRESENTAZIONE DI ALCUNI PERSONAGGI E DI ALCUNI LUOGHI NELL' ALDILÀ...**

-Il Medioevo non rinuncia mai al fantastico, non rinuncia neppure ai vasti repertori antichi o esotici che hanno a lungo nutrito la sua immaginazione.

-L' azione di apporti esterni si fa sentire nel corso del Duecento, quando l' arte gotica si distende ancora in tutta la sua armonia e freschezza.

-La rinascita dei cicli dell' Inferno, delle creature deformi, degli esseri favolosi che si moltiplicano nei Bestiari e il reintegrarsi di un mondo fittizio all' interno del mondo vivente fanno rivivere le fonti che hanno sempre alimentato le fantasie e le leggende: l' antichità classica e l' Oriente.

-Capacità del Medioevo di assimilare senza tradire se stesso.

-Giano/Gennaio a due o tre facce abbandona il calendario gotico che ne ha divulgato l' immagine e assume significati più complessi, in Italia rappresenta spesso la Prudenza fatta di Preveggenza ed Esperienza o di *Memoria, Intelligentia e Providentia* o di Passato, Presente e Futuro. Segue la Trinità divina. Se era possibile raffigurare la Trinità come genio trifronte, il Nemico vi si prestava ancor meglio. L' *Inferno* del Camposanto di Pisa è dominato da questo demone, come pure l' *Inferno* di Dante (XXXIV, 37 sgg., 55sgg.):

Oh quanto parve a me gran maraviglia,  
quando vidi tre facce alla sua testa!  
L' una dinanzi, e quella era vermiglia;

l' altre eran due, che s'aggiungnieno a questa  
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,  
e sé giugnieno al luogo della cresta;

e la destra pareva tra la bianca e gialla,  
la sinistra a vedere era tal, quali  
vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalia.

.....  
Da ogni bocca dirompea co' denti

Un peccator, a guisa di maciulla,  
sì che tre ne faceva così dolenti.

La faccia rossastra incarna l' Odio; la pallida, l' Impotenza; la nera d' Etiope, l' Ignoranza. Ciascuna delle tre bocche divora un traditore, Giuda, Bruto, Cassio. Vi si riconosce il pasto di Giano e della Gola, dall' appetito moltiplicato, ma sotto una forma diabolica.

Nelle prime Apocalissi anglo-normanne, la voragine infernale è costituita da due facce unite simmetricamente da una parte e dall' altra della bocca. Le fauci si dilatano enormemente, è uno stagno di fuoco dove bolle lo zolfo.

Nelle figure dei demoni si nota anche l'originalità di Dante nella rielaborazione delle fonti precedenti: egli infatti "riutilizza" i demoni virgiliani "trasformandoli" in demoni medievali; per esempio il Caronte dantesco è mediato da Virgilio che lo descrive soffermandosi su tutti i particolari, mentre in Dante i particolari descritti da Virgilio trovano una forma più concisa rappresentazione. Caronte è il primo dei personaggi della mitologia classica passati nell'Inferno cristiano di Dante e collocati poi come guardiani dei vari cerchi, trasformati in esseri demoniaci sulla traccia dell'interpretazione dei Padri della Chiesa, per i quali gli dei e i demoni erano ipostasi del demonio. Anche la figura di Minosse è tratta da Virgilio, ma Dante ne fa un demonio infernale; i personaggi e i mostri dell'antica mitologia classica infatti trovano luogo nell'Inferno cristiano giustificato dal processo di assimilazione della cultura classica da parte del Cristianesimo.

Significativa è anche l'immagine che Giacomino da Verona ci dà del demonio in "De Babilonia civitate infernali". In questa visione volutamente ingenua dell'aldilà, l'inferno è il rovesciamento esatto del paradiso: sofferenze terribili di contro alle delizie. Ma il mondo infernale è anche il trionfo di una materialità greve e repellente, che sconfinava nel comico, nel burlonesco, nel grottesco. Si veda l'insistenza sull'immagine gastronomica del peccatore arrostito dal "cuoco" Belzebù, con il corollario del re dell'inferno che rimanda indietro il dannato perché non è ben cotto. E si veda poi la rappresentazione dinamicissima della sabanda dei diavoli che si accalcano intorno al fuoco. Il fatto che Giacomino attribuisca ai diavoli una comicità buffonesca e plebea è oltremodo significativo: 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 "carnevalesco": 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 (a noi può suggerire un paragone con i *clowns* del circo). Di questa maniera tradizionale di concepire i diavoli si ricorderà Dante nell'episodio della bolgia dei barattieri (*Inferno*, XXI-XXII), dove i diavoli immettono una nota di comicità plebea.

## 11 LA MADONNA

Nella cultura cristiana, un posto privilegiato spetta al ruolo e alle prerogative della Madonna. Nonostante il poco spazio riservatole nel Nuovo Testamento, la ricchezza dei dati su di lei desumibili dalle fonti della Tradizione, la profondità della devozione popolare nutrita nei suoi confronti e la complessità della riflessione teologica che la riguardò hanno causato uno straordinario successo della sua figura.

Maria è divenuta un elemento fondamentale della religione cristiana, e attraverso essa delle culture che si sono intrise di questa religione, in primis quella medievale.

Constatare la persistenza e lo sviluppo dell'idea mariana nel Medioevo è, in conseguenza di ciò, una spia indicativa di svariati fenomeni storico-culturali, e merita perciò un'attenzione particolare.

In effetti, uno studio del genere permette di seguire attentamente lo sviluppo storico della teologia, della devozione, del culto liturgico, e di ciò che vi è connesso, come l'arte e la letteratura sacre, rendendo alla storia religiosa un servizio non comune.

Ma tale studio ci restituisce, almeno parzialmente, la fisionomia delle società che custodirono e svilupparono l'idea mariana nel Medioevo.

Nell'Alto Medioevo si instaura un legame tra carne e peccato, il corpo si contrappone all'anima e chi fa le spese di ciò è soprattutto la donna. Il Cristianesimo infatti riprende e rinforza, in una prospettiva teologica, la tradizione misogina già viva nella cultura giudaica e greco-romana. Il peccato originale, che è di per sé un peccato di orgoglio intellettuale, viene trasformato nel Medioevo in peccato sessuale e la donna e il corpo, da Eva alle streghe, diventano luoghi diabolici, come dice Le Goff: "la peggiore incarnazione del male".

L'unica donna estranea a questo peccato è Maria, madre e vergine, esaltata proprio sulla base della negazione del corpo e delle sue funzioni. La castità maschile e femminile è infatti la condizione ideale della vita cristiana e porta a considerare con sospetto il matrimonio stesso. In questo periodo prende il via il processo di trasformazione dei culti pagani della Natura-Grande Madre e allegoria della Femminilità Generatrice, in quello della Vergine, Madre di Dio, ma anche Madre Misericordiosa per tutti gli uomini. Questa traduzione dell'Amore in Amor Sacro ne trasferisce anche i simboli ed ecco che la Rosa, consacrata a Maria, diventa nel personificarla "il Fiore tra i Fiori" e assume il più importante tra i suoi significati nella simbologia medievale. Attraverso le metafore della tradizione biblica, dove nell'Eden il roseto rappresentava Eva e quindi il Peccato, a Maria, l'anti-Eva (non è casuale la salvezza "Ave Maria", dove il latino Ave è antipodo di Eva), viene dedicata una Rosa senza le spine, segno della fragilità e caducità dell'anima tentata dal peccato, e di colore bianco, indice di purezza, che sostituisce il vermiglio, colore della passione e della vergogna per il peccato commesso. La Rosa bianca, regina dei fiori, emblema della Vergine,

Regina dei Cieli, indica la salvezza, la purezza, la devozione. Nel medioevo solo le vergini potevano indossare ghirlande di rose bianche, testimonianza della virtù mariana. Nella letteratura di lode e di preghiera la Vergine Maria viene invocata con appellativi quali "Rosa Mystica", "Rosa Fragrans", "Rosa Rubens", "Rosa Novella", fino a "Rosa das Rosas", Rosa tra le rose, superlativo di maestà della "Regina delle regine". Ma la Madre di Cristo è prima di tutto una madre: pietosa e misericordiosa, intercede presso Dio per tutti i suoi figli sofferenti nell'animo e nel corpo. Questo aspetto di Maria artefice di salvezza fisica e spirituale, e nella mentalità medievale l'infermità era corollario del peccato, si trasferisce nell'uso della Rosa come talismano contro il male. Moltissime leggende medievali contemplano la Rosa come testimonianza di un intervento miracoloso della Vergine: in una delle *Cantigas de Santa Maria* del XIII secolo, un monaco dedica quotidianamente alla Madonna cinque salmi, uno per ogni lettera del nome di Maria. Alla sua morte cinque rose crescono sulla sua bocca tra lo stupore dei confratelli. Ancora nelle *Cantigas de Santa Maria*, un cavaliere devoto, che ogni giorno recitava il rosario su una ghirlanda di rose fresche, si salva dai suoi nemici che, pur avendolo sorpreso in condizioni di svantaggio, vedono al suo posto, per azione divina di Maria, una vergine che intreccia corone di rose e si ritirano disorientati. Nel XII secolo il matrimonio viene rivalutato e trasformato in sacramento, la cultura clericale, in linea con i padri della Chiesa, continui a considerare l'amore una passione negativa, che allontana l'uomo dalla ragione e dalla virtù, una specie di malattia dei sensi, che fatalmente perturba anche l'anima. In tal modo i pensatori medievali radicano nella cultura occidentale l'idea del femminile che si contrappone al maschile come la natura alla cultura. Con l'avvento della cavalleria si diffonde nella Chiesa, e diventa popolarissimo, il culto di Maria. A riprova di ciò nasce un nuovo genere pittorico, definito appunto "le Maestà" in cui i personaggi vengono rappresentati secondo proporzioni gerarchiche e quindi la Vergine veneratissima è dipinta più grandi degli altri. Maria inoltre veniva rappresentata in trono, in genere su sfondo dorato con altri santi col viso sorridente e un corpo dotato di uno spessore, di una consistenza terrena.