

L' Aldilà

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.

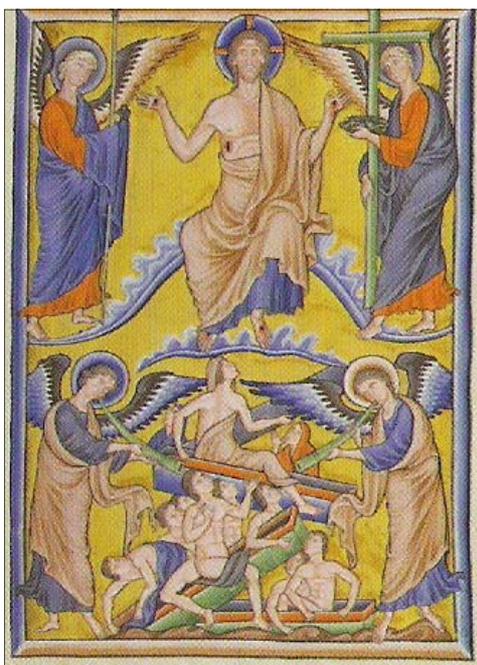
La scelta da parte nostra di trattare questo argomento è stata data dal fascino che tuttora su di noi esercita il problema della vita dopo la morte, ma soprattutto dall'importanza, dall'assoluta centralità che l'Aldilà ha avuto per l'uomo medievale.

Infatti se non si hanno ben presenti l'ossessione della salvezza e la paura dell'Inferno che tormentavano gli uomini del Medioevo, non si potrà mai capire la loro mentalità.

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 che porta in sé il messaggio di speranza proposto dalla Resurrezione. 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



Salterio di Ingeborg,
Risurrezione dei corpi, 1210

ha vero valore: la perfetta vita ultraterrena. Questo ci è testimoniato anche da S Paolo nella I lettera ai Corinzi: «Videmus nunc per speculum et in enigmate, tunc autem facie ad faciem» (Ora abbiamo la possibilità di vedere come attraverso uno specchio e in modo enigmatico, allora vedremo faccia a faccia), e 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». Il simbolo stesso della mostra, la colomba di Fidenza, rimanda a un significato che si collega a questa concezione medievale della vita: è un oggetto liturgico la cui natura indica la direzione verso la quale l'uomo deve rivolgere lo sguardo: il cielo.



Colomba eucaristica di Fidenza (XII secolo)

IL GIUDIZIO UNIVERSALE

L'umanità medievale cristiana aspira alla salvezza, spera di essere accolta in Paradiso, ma prevede per la propria fine un altro grande avvenimento oltre al raggiungimento dello «status patriae», il Giudizio Universale, eco alla Creazione, ultimo avvenimento della storia. Dunque, sebbene ciascuno con la morte raggiunga la propria salvezza definitiva o la perdizione eterna, salvezza e perdizione diventano complete, secondo tutte le dimensioni della persona, solo alla fine del mondo. I profeti dell'Antico Testamento annunziano il giorno del Signore, suprema manifestazione della sua gloria su tutta la terra, per punire i nemici, per purificare e salvare i fedeli. Sarà vittoria totale, separazione definitiva del bene dal male. Secondo le Sacre Scritture infatti, al momento della seconda venuta di Cristo tutti saranno sottoposti al suo giudizio in base alla condotta tenuta in vita: gli empì saranno condannati a bruciare all'Inferno, mentre ai giusti sarà concesso di vivere in eterno insieme ai santi del Paradiso.

Il cospicuo numero di rappresentazioni di Giudizi Universali nel Medioevo evidenziano la



grande
tanza

impor-
attribui-

Giotto, *Giudizio universale*, Padova
Cappella degli Scrovegni, 1303-1305

ta a questo evento dall'uomo medievale.

Le Goff a questo proposito tende a sottolineare il legame tra il fatto che l'atto ritenuto il più importante della storia sia un giudizio e la crescente attenzione degli uomini medievali verso l'elaborazione del diritto e della giustizia.

Noi personalmente non sappiamo giudicare quanto questo legame sia forzato, poiché il giudizio universale non è invenzione dell'uomo medievale ed inoltre durante l'Alto

Medioevo il diritto giuridico è pressochè assente e prevale invece il gesto, l'atto concreto (cfr. atto d'investitura). Tenderemo piuttosto a sottolineare come l'importanza attribuita dall'uomo medievale al Giudizio Universale sia conseguenza della sua mentalità: tutto il pensiero, tutto il comportamento degli uomini del Medioevo infatti è dominato da una grande divisione, quella tra il Bene e il Male, tra Dio e Satana; e un'azione buona viene da Dio, una cattiva dal Diavolo, e nel Giorno del Giudizio i buoni saranno inesorabilmente divisi dai cattivi.

La mentalità medievale tende infatti a vedere il mondo secondo uno schema binario dominato da grandi opposizioni che si strutturano lungo una linea verticale: Paradiso-Inferno, Bene-Male, Dio-Satana, angelo-diavolo, anima-corpo.

A questo proposito è importante notare che proprio in molti giudizi universali è immancabile la coppia antagonista angelo-diavolo: l'arcangelo san Michele, "colui che pesa le anime" risplende tanto nelle miniature quanto nei timpani delle chiese o nei grandi



Memling, *Contesa fra angelo e diavolo*, particolare del Giudizio Finale, Danzica

politici accompagnato dal diavolo cornuto: in questa figura i diavoli cercano di far pendere il piatto della bilancia tenuta da san Michele e sorvegliata dal Diavolo cornuto; ma tutto è inutile perché è Dio in trono che presiede al giudizio.

Certamente il Medioevo è anche il tempo che vede nel periodo tra il 1150 e il 1250 l'introduzione, e nel 1274 col concilio di Lione il riconoscimento ufficiale del Purgatorio, condizione intermedia che però, è necessario sottolineare, non ha durata eterna, ma terminerà proprio con il Giudizio Finale.

Il tema del Giudizio Universale divenne un soggetto iconografico molto diffuso soprattutto in prossimità dell'anno 1000: si credeva infatti che in quell'anno avrebbe avuto inizio il regno di Cristo sulla terra e dunque sarebbe giunta la fine del mondo. Le scene dei Giudizi Universali comprendono perlopiù al centro la figura del Cristo giudice con, ai lati, gli apostoli e i santi (il cosiddetto "tribunale"). Cristo siede in trono, a volte nell'atto di



Giudizio Universale, Battistero di Firenze, XII-XIV secolo

giudicare, altre volte, soprattutto nelle immagini più antiche, mostrando le palme della mano con le stimmate. Sotto il gruppo di Cristo e dei beati si scoperchiano le tombe (come si può osservare, in basso, nella figura accanto) e i morti risorgono, in alcuni casi emergendo dalle acque del mare. In alcune immagini è presente l'arcangelo Michele che soppesa le anime, rappresentate da figurine umane ignude. Completa la scena la zona riservata all'Inferno, con Satana che divora i peccatori, attorniato da una schiera di demoni che torturano le anime dannate.

E' importante sottolineare che il Giudizio Universale è visto con terrore dall'uomo medievale: oltre alle immagini orrende dei demoni, testimonianza di ciò è ad esempio un celeberrimo testo di poesia religiosa latina del XIII secolo, attribuito da molti studiosi a Tommaso da Celano, il «Dies

Irae». Già il titolo è molto significativo: il giorno del Giudizio è il giorno dell'ira, il giorno della resa dei conti:

«Giorno d'ira, quel giorno; / dissolverà il secolo in faville, / lo attestan Davide e la Sibilla. // Quanto grande sarà il terrore / allorchè verrà il Giudice / a discutere ogni cosa duramente! // Una tromba, spargendo un suono meraviglioso / tra i sepolcri della nazione, / sospingerà tutti innanzi al trono. // Sbigottiranno la Morte e la Natura / quando risorgerà la creatura / per rispondere a Chi giudica. // Un libro scritto sarà portato innanzi, / dove tutto si trova segnato / di che il mondo deve essere giudicato. // Allorchè dunque il giudice si sarà assiso, /

tutto ciò che è nascosto verrà all'aperto, / non resterà nulla d'impunito. // Misero, che cosa io dirò allora? / quale avvocato supplicherò / quando a mala pena il giusto è sicuro? // Re di tremenda maestà, / che quei che salvi li salvi per nulla, / salva anche me, o fonte di pietà! // Ricordati, Gesù pietoso, / che la cagione di tanta tua strada sono stato io: / non mi mandare in perdizione, quel giorno! // Cercandomi ti sedesti stanco; / mi rimedesti, patendo la croce; / tanta fatica non sia sprecata! // Giusto giudice di vendetta, / fammi dono della remissione / prima del giorno dei conti. // Gemo come fa chi è reo, / il mio volto è rosso di colpevolezza; / risparmia chi ti supplica, o Dio. / Tu che assolvesti Maria / ed esaudisti il ladrone, / desti speranza anche a me. // Le preghiere mie non sono degne, / ma tu, buono, fa' benignamente/ che io non arda nel fuoco inestinguibile. // Tra le pecorelle fammi un posto / e segregami dai caproni, / ponendomi alla tua destra. // Confutati i maledetti / e assegnatili alle fiamme acri, / a me, chiamami tra i benedetti. // Te ne prego supplicando e inchinandomi, / il cuore è in polvere come cenere: / prendi cura della mia fine! // Lacrimoso giorno, quello, / quando risorgerà di tra le faville / l'uomo reo per essere giudicato: // a costui, dunque, ti abbi pietà, o Dio! // Pietoso Gesù Signore, / da' loro requie.»

Tutto il testo è pervaso da un'atmosfera di orrore e distruzione, propria dell'Apocalisse. Soprattutto le prime strofe insistono su immagini di sbigottimento e di fuoco, su cui sovrasta la figura del «Rex tremendae maiestatis», del giudice divino che atterrisce la stessa Morte e la Natura, allegoricamente personificate.

INFERNO E PARADISO COME CITTA'

Significativa nel Medioevo è la tendenza d'identificare i due regni del Paradiso e dell'Inferno con l'ambiente della città, rifacendosi a quanto detto nell'*Apocalisse*: costituiscono una



Gerusalemme Celeste, 1057-1058, S.Pietro in Monte, Civate

testimonianza di ciò Agostino, che parla di una "Civitas Dei", che si oppone ad una città terrena, ed alcuni affreschi medievali. Ma l'esempio più illustre di questo è l'opera di Giacomino da Verona, autore di *De Jerusalem celesti* e di *De Babilonia civitate infernali*; significativi sono i nomi di due città terrene, «Gerusalemme» e «Babilonia», dati rispettivamente al paradiso e all'inferno: Gerusa-

lemme è la città santa, legata alla passione di Cristo, quindi alla salvezza dell'umanità; Babilonia invece, nei testi biblici, è sinonimo di città corrotta, ricettacolo di tutti i peccati. La scelta dei due nomi è rivelatrice della visione simbolica propria del Medioevo, per la quale in questo mondo sono "figura", prefigurazione delle realtà del mondo sovranaturale.

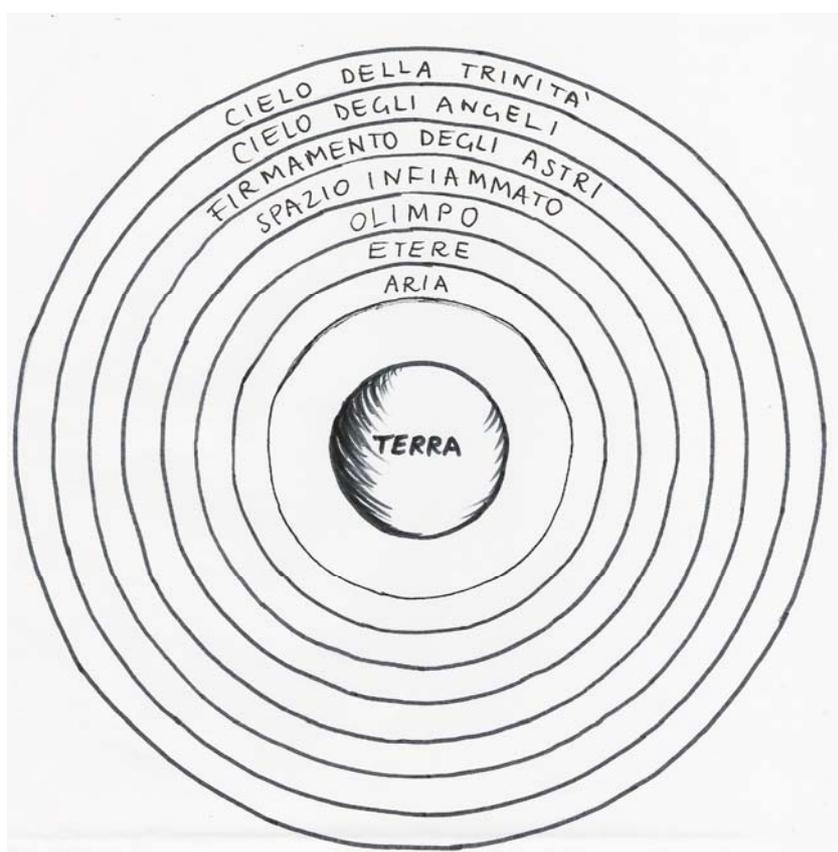
Significativa è soprattutto la descrizione del Paradiso, che viene appunto costruita con esplicito riferimento a una realtà umana e terrestre: quella della città. Il tratto distintivo ed esclusivo è la preziosissima selezione dei materiali di cui è composta la Gerusalemme celeste: pietre preziose che 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 passeggiino «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. Anche in Dante troviamo riferimenti in proposito: ad esempio vede, nel III canto,

all'entrata dell'Inferno, una porta di una città con una iscrizione («Per me si va nella CITTA' dolente,...»); tra il cerchio V e il VI si innalzano le mura di una città medievale, la città di Dite; inoltre nel I canto, riferendosi al Paradiso, Virgilio parla di Dio come «quello imperador che là sù regna» che «non vuol che 'n sua CITTA' per me si vegna».

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 si 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



Schema dell'universo secondo Beda il Venerabile (VIII secolo)

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.

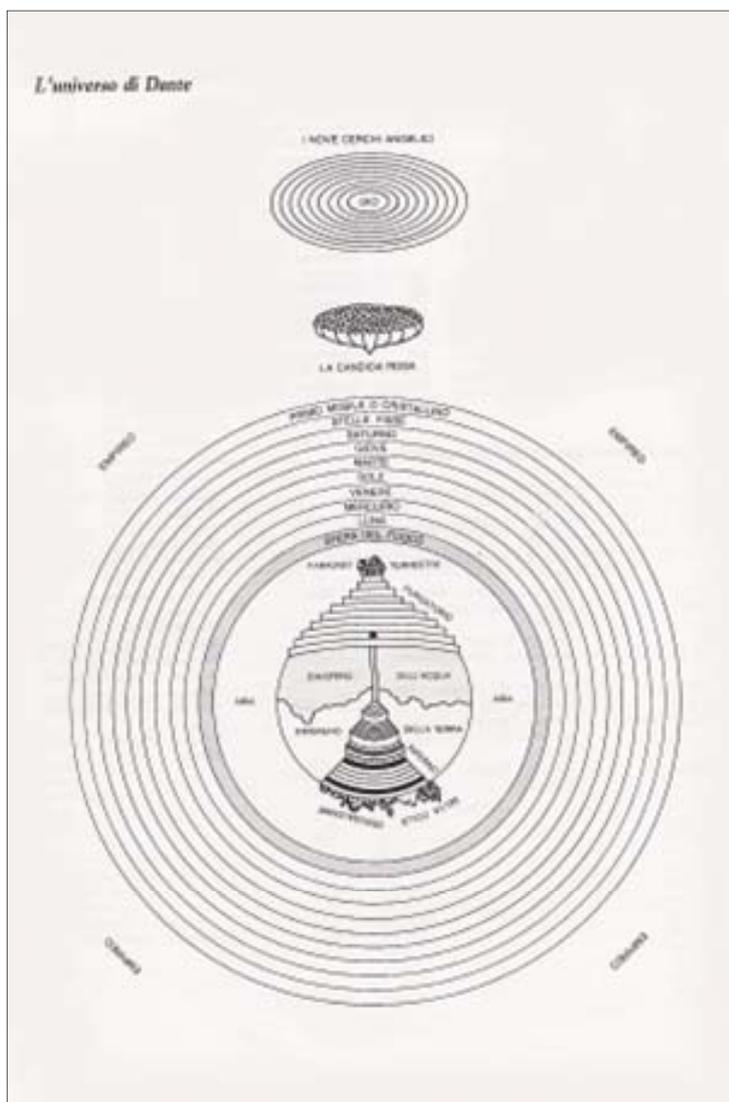
Ma questa visione dell'universo come sistema di sfere concentriche si afferma nel Cristianesimo in modo semplificato rispetto a Beda (e abbiamo testimonianza di questo nell'*Elucidarium* di Onorio di Autun, divulgatore culturale dell'inizio del XII sec. che in quest'opera riassume in modo efficace le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

spirituale (popolato 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, dal quale appunto Dio mette in moto il sistema. La Terra è circondata dalla sfera del fuoco, l'elemento che più tende verso l'alto.

(Per quanto riguarda la collocazione dell'ambiente infernale e del purgatorio nella *Commedia* si rimanda al capitolo successivo)



L'Aldilà nella "Commedia"

UN MODELLO CULTURALE PER TUTTO IL MEDIOEVO

INFERNO

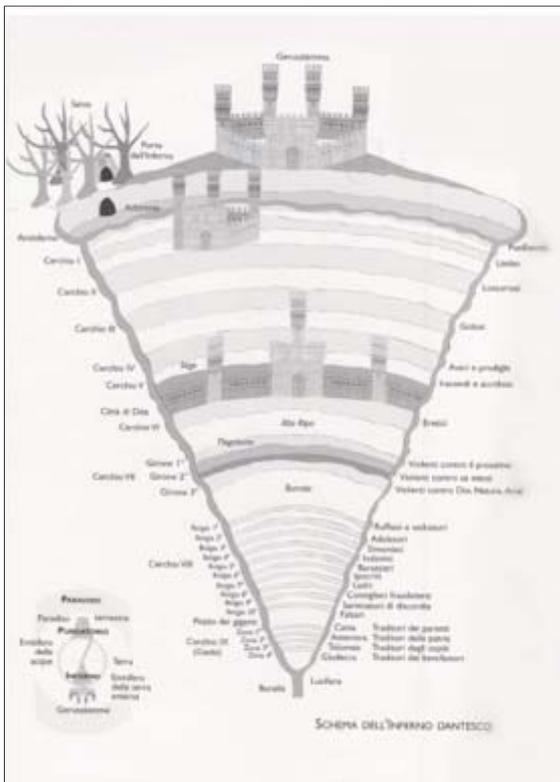
L'Inferno è concepito da Dante come un profondo abisso a forma di imbuto: tale cavità è stata prodotta dalla caduta di Lucifero, l'angelo che, ribellatosi a Dio, fu da questi vinto e scagliato sulla terra. La cavità infernale è dovuta al ritirarsi della stessa terra dinanzi al precipitare di Lucifero, il quale è giunto così fino al punto più lontano da Dio, al centro



Domenico di Michelino, *Dante e la Commedia*,
Firenze, S.Maria del Fiore

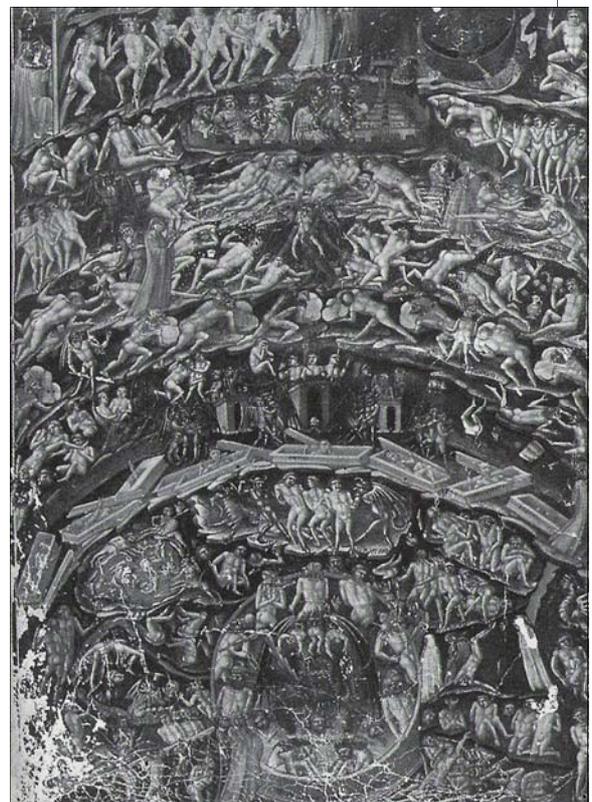
della terra e dell'universo. La terra ritiratasi ha formato, nell'emisfero opposto a quello in cui si apre la voragine infernale, il monte del Purgatorio, cosicché Dio, scagliando Lucifero, principio del male, lontano da sé, ha creato il luogo dove si sarebbe raccolto il male dell'universo, l'Inferno, 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 antagonista 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.

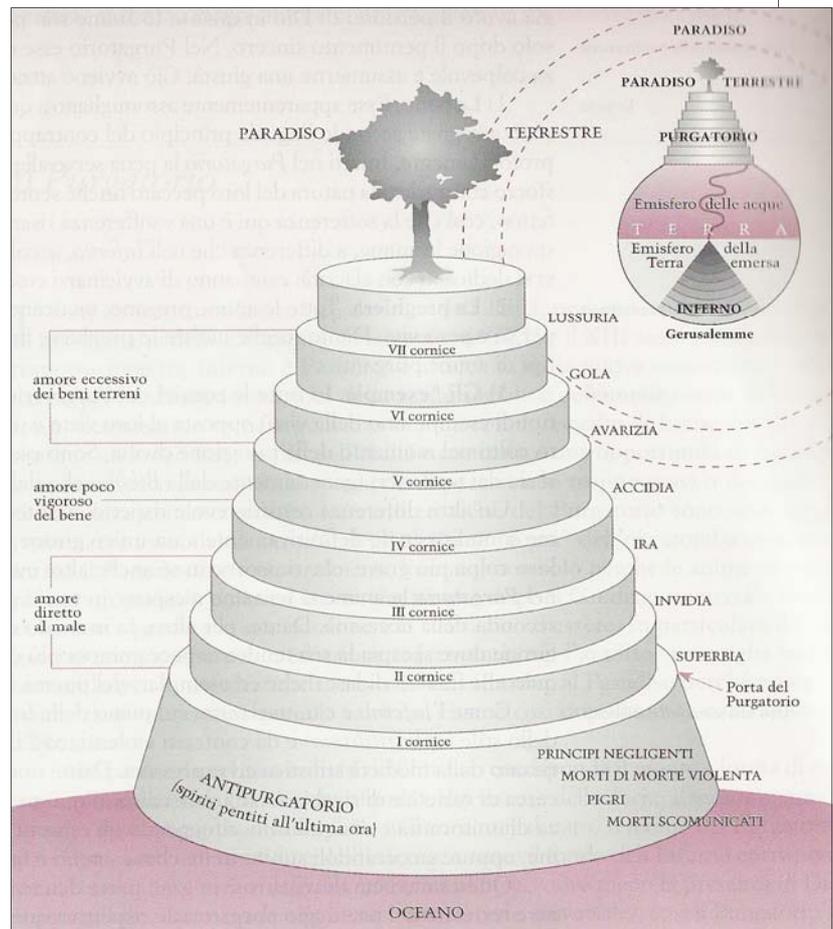
PURGATORIO

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 anime 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).

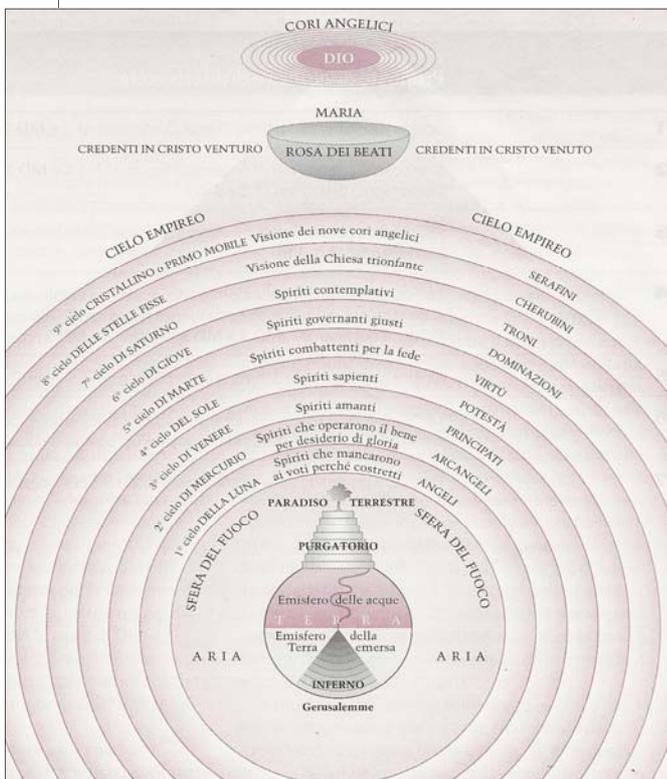
PARADISO

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

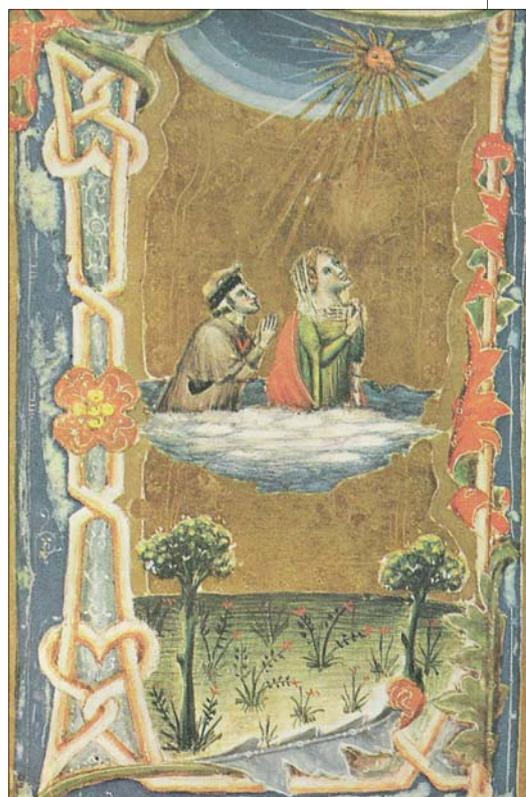
essere abitato per nove decimi da angeli per un decimo da uomini. Tutta la storia umana, in questa ottica, è concepita come un grandioso convergere a questo fine trascendente, alla realizzazione del disegno divino: poiché tale fine (nei suoi modi e tempi) è già stabilito da Dio, l'uomo è soggetto alla *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 divina si 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 *vi-sione 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 a-



nime. 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; infatti 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 da 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 in-



Miniatura del XIV secolo

fatti rappresenta la grazia divina; non a caso alla luce costante e crescente del Paradiso si contrappone il buio eterno dell'Inferno e l'alternarsi di giorni e notti del Purgatorio.

Personaggi divini e celesti

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 (La mano che serve a tenere il segno nella letteratura dei testi sacri che non possono essere toccati e che quindi si collega a Dio; inoltre vediamo che anche in questo manoscritto Dio viene rappresentato come mano).

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 (che simboleggia il cielo, luogo fisico dove è collocato Dio). 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.

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 secolo accanto a quello della Vergine madre.

LA VERGINE

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. Con l'avvento della cavalleria infatti si diffonde nella Chiesa, e diventa popolarissimo, il culto di Maria. A riprova di ciò nasce un nuovo genere pittorico, definito "Maestà", in cui i personaggi vengono rappresentati secondo proporzioni gerarchiche e quindi la Vergine veneratissima è dipinta più grande degli altri. Maria inoltre viene rappresentata in trono, in genere su sfondo dorato con altri santi o schiere di angeli col viso sorridente e un corpo dotato di uno spessore, di una consistenza terrena. La Madonna assume inoltre una posizione particolare poiché è l'unica donna estranea al peccato (la donna e il suo corpo nel Medioevo vengono associate al peccato): ella è 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. Dante stesso, nella *Commedia* vede Maria al centro dei cieli concentrici del Paradiso come Rosa che regna al centro della Rosa. 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 salutatione "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 Fragens", "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 contempiono 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.

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 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. Il fatto che si consideri che il diavolo assuma sembianze femminili è significativo: nell'Alto Medioevo infatti si instaura un legame tra carne e peccato, e poiché il corpo si contrappone all'anima, chi ne fa le spese 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 ed il peccato originale, che è di per sé un peccato di orgoglio intellettuale, viene trasformato nel Medioevo in peccato sessuale: la donna e il corpo, da Eva alle streghe, diventano luoghi diabolici, come dice Le Goff: "la peggiore incarnazione del male".

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. 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 Boccaccio 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 de 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, soffiavano 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. 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.

IL DIAVOLO NELLA LETTERATURA: BONVESIN DE LA RIVA, GIACOMINO DA VERONA, DANTE.

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*).

