

Studia Anthropologica

Pogranicza
historii sztuki i kultury



THE JOHN PAUL II CATHOLIC UNIVERSITY OF LUBLIN

Studia Anthropologica

**The borderlands
of art history and culture**

EDITOR
Urszula M. Mazurczak



Studia Anthropologica

**Źograniczna
historii sztuki i kultury**

REDAKCJA NAUKOWA
URSZULA M. MAZURCZAK

Wydawnictwo KUL
Lublin 2013

Recenzenci
ks. prof. dr hab. Stanisław KOBIELUS
dr hab. Jacek CHACHAJ

Korekta
Bogusława WÓJCIKOWSKA

Skład komputerowy, projekt okładki
Jarosław BIELECKI

© Copyright by Wydawnictwo KUL, Lublin 2013

ISBN 978-83-7702-811-7

WYDAWNICTWO KUL
ul. Zbozowa 61, 20-82 7 Lublin
tel. 81 740-93-40, fax 81 740-93-50
e-mail: wydawnictwo@kul.lublin.pl
http://wydawnictwo.kul.lublin.pl

Druk i oprawa
ELPIL
ul. Artyleryjska 11, 80-110 Siedlce
e-mail: info@elpil.com.pl

SPIS TREŚCI

Preface (URSZULA M. MAZURCZAK) 7

ROZPRAWY

KS. DARIUSZ TABOR CR Cielesność człowieka jako istotny czynnik duchowości cystersów i centralna rzeczywistość cysterskich obrazów. Analiza i interpretacja wybranych przykładów miniatorstwa cysterskiego XII i XIII wieku	13
KS. KRZYSZTOF KRUKOWSKI Człowiek w perspektywie szczęścia szukanego w czterech opcjach życiowych	41
EWA OSEK Ciało tuniką duszy (σῶμα χιτῶν ψυχῆς). Pieśń Orfeusza o wcieleniu, reinkarnacji i wiecznym powrocie	65
ROMANA RUPIEWICZ Sędziowie Jezusa w wizerunkach <i>Concilium et sententia a perfidis Iudeis in Iesum Nazarenum Redemptorem Mundi</i> w świetle przekazu ewangelicznego	85
KS. KRZYSZTOF J. KANTON Gotycka Pieta z dominikańskiego kościoła św. Mikołaja w Gdańsku	125
ZENON BIRKHOLZ Angielska średniowieczna plastyka alabastrowa w Polsce – zagadnienia periodyzacji	157
ARKADIUSZ ADAMCZUK Człowiek wobec prawa w sztuce europejskiej. Zarys problematyki	185
ALEKSANDRA KRAUZE-KOŁODZIEJ Corpi dei Dannati all'Inferno sulla base della rappresentazione dalla Basilica di Torcello	197

ARTUR STRUG	
Visualized emotions. An attempt to read the meaning of smile in selected examples of medieval art	209
KINGA STRYCHARZ-BOGACZ	
Emocjonalność przekazu tradycji muzycznej w ludowej pobożności i w polskich pieśniach pasyjnych	231
MALGORZATA ŻAK	
A Physician Towards the Patient in the Light of Ancient and Medieval Medical Regulations. Religious Rules and Law Provisions	263
PIOTR KULEZA	
Vegetation and landscape in German panel painting of the 15 th century ...	291
ANNA MACIŃKOWSKA	
Pietnastowieczne figury drewniane z terenu Małopolski. Dzieła, ich twórcy, techniki i style	315
DOROTA RAJCHERT	
Materia świętego ciała. Zagadnienie graficznych pierwowzorów śląskiego i podhalańskiego malarstwa na szkłe z XVIII-XIX wieku w przedstawieniach Matki Boskiej Częstochowskiej	335
MAGDALENA SONTAG	
Motyw adoracji św. Barbary w zachowaniach pobożnościowych rodziny górniczej. Przykłady bocznych ołtarzy św. Barbary z pierwszej połowy XX wieku w kościołach archidiecezji katowickiej	351
URSZULA M. MAZURCZAK	
Suffering – Anger – Deformity – Ugliness. Problems of depicting internal states of man in the late Middle Ages on the basis of chosen examples of panel painting in Europe and in Poland (part I)	371
KOMUNIKATY	
EWELINA LILIA POLAŃSKA	
Wybrane miniatury z motywem uczonego w pracowni ze zbiorów krakowskich	391
ALEKSANDRA PRZYBYLSKA	
Wyobrażenia biesiadne w polskim malarstwie XVIII i XIX wieku. Funkcja i kompozycja stołu w obrzędach i rytuałach polskiej kultury	403
RECENZJE	
FRANCESCA CECI	
Un'occasione fortunata. Augusto e Cleopatra insieme a Roma	411
Noty o autorach	419

PREFACE

Studia antropologica, the present volume offers studies written mainly by young researchers: doctors and doctoral students who tackle issues of interpreting art in the context of culture, widely understood anthropology of art and natural science. The offered purpose of reflection on art is focused on sensuous, corporeal aspects of depicting man in a certain natural and architectural milieu. A crucial and novel direction of the studies is closer attention paid to the abundance of the language of art in depicting man's spiritual values and his emotional message. Images of human figures and events, which while visualizing the specific content already recognized in iconographic research, convey rich knowledge of man, his appearance, behaviour, his ways of expressing emotions as well as spiritual states such as: prayer, contemplation and mysticism. Thus the traces of prayer, chants and religious or lay contemplation find their reflection in pictures. Figures depicted in art, which are perceived in this way, are freed from the corpus of knowledge academically defined as style. Artistic images of ancient art allow to supplement the knowledge about humanity: about human appearance, behaviour and emotions, which is more easily delivered by means of descriptions. Analyses of religious language as well as an appropriate tone of chants and music create a part of the bases of knowledge concerning learning about people, who lived in ancient epochs, in their physical and emotional dimension. As a combination of the messages of language and visualization they can reveal knowledge about man in his private, social, everyday and festive life; in different stages of his life: childhood, youth, maturity and senility.

The undertaken issues focus on European and Polish art which was created throughout medieval and modern history in the rich heritage of religious and lay art. The authors are interested in the way of delivering the content in a particular form by means of which the abundance of values of humanity in

ALEKSANDRA KRAUZE-KOŁODZIEJ

CORPI DEI DANNATI ALL'INFERNO SULLA BASE DELLA RAPPRESENTAZIONE DALLA BASILICA DI TORCELLO

Introduzione

Il *Vangelo* secondo Marco avvisa: „Se la tua mano ti fa cadere in peccato, tagliala; meglio è per te entrare monco nella vita, che avere due mani e andartene nella Geenna, nel fuoco inestinguibile [dove il verme loro non muore e il fuoco non si spegne]. Se il tuo piede ti fa cadere in peccato, taglialo; meglio è per te entrare zoppo nella vita, che avere due piedi ed essere gettato nella Geenna [dove il verme loro non muore e il fuoco non si spegne]. Se l'occhio tuo ti fa cadere in peccato, cavalo; meglio è per te entrare con un occhio solo nel regno di Dio, che avere due occhi ed essere gettato nella Geenna, dove il verme loro non muore e il fuoco non si spegne” (Mc 9,43-48)¹. Queste parole descrivono in modo indiretto le pene dei Dannati. È interessante considerare come questa visione della sofferenza eterna sia stata rappresentata nell'arte e in che modo la concezione iconografica medievale raffigurava i tormenti dell'Inferno.

Questo articolo vuole presentare alcune considerazioni preliminari sulla rappresentazione altomedievale dei corpi dei Dannati che soffrono le pene eterne all'Inferno, basandosi sulla complessa rappresentazione dalla parete occidentale nella Cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello (Venezia, Italia). L'analisi dettagliata dell'iconografia e l'interpretazione storico-teologica di questa scena è oggetto della tesi di dottorato dell'autore. Durante la ricerca su questo argomento è nata l'idea di esaminare la rappresentazione dell'Inferno e della concezione di dannazione. L'articolo proposto, descrivendo i corpi dei Dannati sul mosaico di Torcello, è un primo tentativo di studio su questa te-

¹ Citato da: <http://www.laparola.net/testo.php>.

matica che sarà sviluppato sia nella tesi di dottorato che negli studi successivi derivanti da alcuni anni di ricerca².

Questo soggetto, anche se estremamente importante per la comprensione e l'interpretazione di tutto il complesso di mosaici dalla parete ovest della Basilica di Torcello, è stato, a quanto pare, alquanto trascurato dagli studiosi (le principali pubblicazioni dedicati alla Cattedrale e al mosaico, tra cui una monografia di Renato Polacco³ e le pubblicazioni di Giulio Lorenzetti⁴, descrivono e interpretano la scena, ma non sottolineano il suo significato per l'intera decorazione). In questo articolo, l'attenzione sarà concentrata soprattutto sulla descrizione dell'iconografia della scena scelta e sul confronto con altre rappresentazioni del Giudizio Universale provenienti da questo periodo. L'analisi delle fonti scritte e la completa descrizione della figura dell'Ade sarà oggetto di uno studio più ampio.

L'articolo è composto da tre parti principali. *In primis*, viene descritta la Basilica Santa Maria Assunta e il complesso di mosaici che decorano la sua parete ovest. La seconda parte riguarda un frammento del mosaico che presenta diversi parti dell'Inferno con i corpi dei Dannati – prima la parte con Ade come il sovrano del mondo sotterraneo, e poi diversi settori sottostanti. Infine si presenta un confronto iconografico tra la scena di Torcello ed altre opere dello stesso periodo, con possibili interpretazioni della scena e sottolineando la sua importanza per l'intera composizione della parete ovest.

Torcello e i mosaici della parete ovest della Basilica

Le scene di dannazione fanno parte di un complesso di mosaici di dimensioni impressionanti, che si trova sulla parete occidentale della Basilica Santa Maria Assunta a Torcello, una delle isole della laguna di Venezia. Quest'isola era una volta fiorente, significativamente influenzata da tali importanti centri

² Vari aspetti di questo problema sono stati presentati in diverse occasioni p.es. al congresso di Atene (Congresso Internazionale „Wokół Minosa i Meneksenosa Platona (konteksty)” 21-27 aprile 2013), di Szeged (Congresso Internazionale di Studenti di Dottorato „Sapiens Ubique Civis” a Szeged, Hungary; 28-30 agosto 2013) e ultimamente al congresso di Cracovia (I Congresso Nazionale di Studenti e Studenti di Dottorato della Storia dell'Arte, 10-12 ottobre 2013).

³ R. Polacco, *La cattedrale di Torcello*, Venezia 1984, p. 50.

⁴ G. Lorenzetti, *Torcello: la sua storia, i suoi monumenti*, Venezia 1939, p. 54-56; G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, Roma 1956, p. 810.

culturali come Roma, Bisanzio, Ravenna e Venezia⁵. Già in età romana l'isola ospitava ricche ville (scoperte tra l'altro grazie agli archeologi polacchi, in particolare durante gli scavi nel 1961-62⁶). Nel V-VI secolo a Torcello arrivarono coloni dalla terraferma e dalle altre isole lagunari, che fuggivano davanti alle invasioni barbariche. Nella prima metà del VII secolo, Torcello iniziò a svilupparsi in modo dinamico acquisendo una notevole indipendenza e divenendo la sede dei vescovi (cfr. l'iscrizione della fondazione di Torcello⁷). Da questo momento si svilupparono rapidamente le relazioni commerciali con Bisanzio e con le vicine aree adriatiche. Ben presto, il progressivo prosciugamento delle zone lagunari e l'epidemia di malaria fecero tramontare lo splendore della città. Torcello fu abbandonata e i suoi abitanti si trasferirono nelle vicine isole di Rialto, Murano e Burano. Tra pochi edifici della città rimasti fino ad oggi sull'isola il più rilevante è senz'altro la Basilica di Santa Maria Assunta, fondata su ordine dell'esarca di Ravenna Isacco nel 639, durante il regno dell'imperatore Eraclio⁸. Sebbene la chiesa sia stata ricostruita più volte, il livello attuale risale ancora al progetto originario della basilica, di tipo romano. Si tratta di una costruzione a tre navate priva di transetto, divise da colonne, con le absidi al termine della navata centrale e delle navate laterali⁹. L'interno della Basilica è decorato di mosaici di XI e XII secolo: la rappresentazione della *Theotokos* e dei Dodici Apostoli nell'abside principale, la scena dell'Annunciazione sull'arco trionfale; gli angeli che tengono l'*Agnus Dei* e il Cristo tra arcangeli e santi nella navata laterale dell'abside destra. Sulla parete occidentale si trova il monumentale mosaico con la scena del Giudizio Universale. Le quattro striscie inferiori

⁵ Per la storia dettagliata di Torcello si veda p. es. G. Lorenzetti, *Torcello: la sua storia*, passim; E. Crouzet-Pavan, *Torcello: storia di una città scomparsa*, Roma 2001.

⁶ Cfr. L. Leciejewicz, E. Tabaczyńska, S. Tabaczyński, *Torcello. Scavi 1961-1962*, Roma 1977.

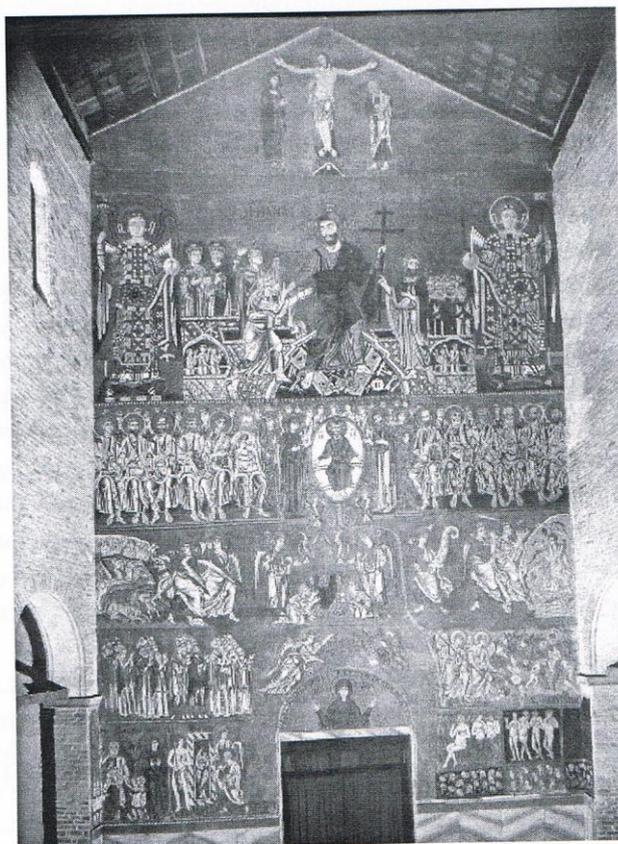
⁷ Per la descrizione e interpretazione dell'iscrizione di Torcello si veda V. Lazzarini, *Un'iscrizione torcellana del sec. VII*, „Atti del R. Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti” 73, 1913-1914, p. 387-397; A. Pertusi, *L'iscrizione torcellana dei tempi di Eraclio*, [in:] F. Barišć (ed.), *Mélanges Georges Ostrogorsky* 2, (1963-1964), p. 317-339; R. Polacco, *Note sulla recreatio orseoliana della cattedrale di Torcello*, „Venezia Arti” 13 (1999), p. 111-114.

⁸ Si veda p.es. R. Polacco, *La cattedrale*, p. 9.

⁹ Per la storia delle ricostruzioni della Basilica si veda p.es. M. Vecchi, *Santa Maria Assunta di Torcello un importante rifacimento posteriore al 1008*, „Aquila Nostra” 47 (1977), p. 290-295; R. Polacco, *La cattedrale*, p. 9-26; I. Andreescu, B. Tarantola, *Modifiche alla Cattedrale di Torcello nel restauro del 1854-58*, „Bolletino d'arte” LXIX (1984), p. 89-122; R. Polacco, *Precisazioni sul syntonon della Cattedrale di Torcello*, „Rivista di Archeologia” 9 (1985), p. 43-45.

risalgono alla seconda metà del XII secolo, mentre due striscie superiori sono dell'inizio del XIII secolo¹⁰.

Questa rappresentazione affascina non solo per le grandiose dimensioni, ma soprattutto per il ricchissimo e complesso programma iconografico¹¹. Tutta la composizione è costituita dalle striscie di diversa larghezza con molteplici scene (ill. 1).



Ill. 1. Mosaico monumentale della parete ovest dalla Basilica Santa Maria Assunta di Torcello (Christe Yves, *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo*, Milano 2000, ill. 11)

¹⁰ Cfr. A. Niero, *La Basilica di Torcello e Santa Fosca*, Venezia [s.d.], p. 28; I. Andreescu, *Torcello III. La Chronologie relative des mosaïques pariétales*, „Dumbarton Oaks Papers” 30 (1976), p. 246-341.

¹¹ Numerosi lavori di conservazione, come pare, non hanno disturbato in nessun modo il programma iconografico del mosaico. Per la storia dettagliata delle conservazioni si veda O. Demus, *Studies among the Torcello Mosaics - II*, „The Burlington Magazine for Connoisseurs” 84/491 (1944), p. 41-45; Idem, *Studies among the Torcello Mosaics - III*

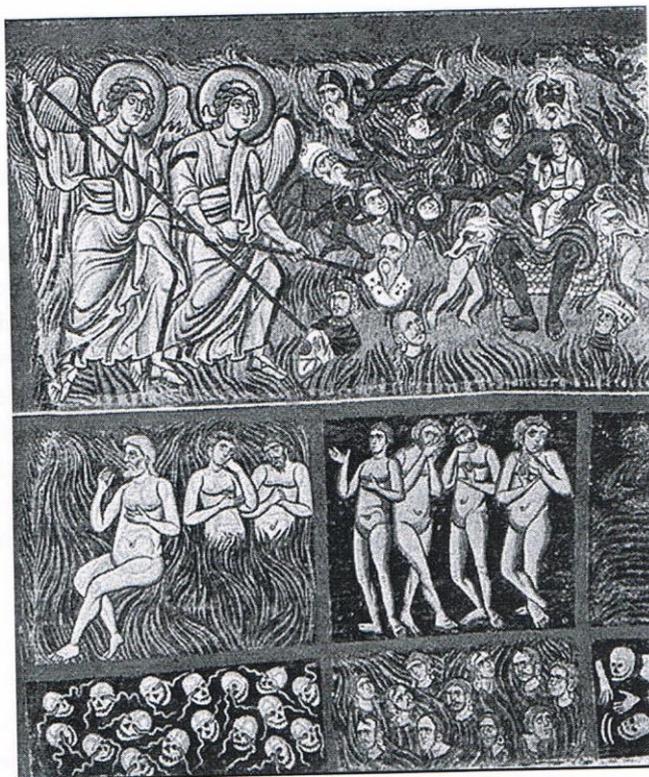
Nella fascia più alta, sull'asse centrale, è rappresentata la Crocifissione con Maria e San Giovanni Evangelista. Sotto, sulla seconda striscia, si trova la scena di *Anastasis*, cioè la Resurrezione di Cristo, tra gli arcangeli Michele e Gabriele. Ancora sotto, si trova Cristo in mandorla tra Maria e San Giovanni Battista (*Deesis*), circondati dai Dodici Apostoli e santi. Al centro della fascia che segue c'è l'*Etimasia* (la preparazione del Trono di Cristo per il Giudizio) e accanto ad essa, sui lati destro e sinistro angeli che suonano le trombe e i morti che si alzano dalle tombe (risorgenti dalla terra e dal mare). Sulla striscia inferiore, sotto il Trono, c'è la *Psicostasia* (arcangelo Michele e demoni che pesano le anime umane). Sul lato di Michele si vedono i Beati nel Paradiso, e sul lato dei demoni ci sono i Dannati spinti da due angeli all'Inferno. Sulla striscia più basso che circonda le porta con la rappresentazione della Madonna Orante, ci sono a sinistra, sotto i Beati, Abramo che accoglie le anime dei giusti, Maria, il buon ladrone, le Porta del Paradiso e San Pietro. Sul lato destro si trova la scena che mostra sei parti dell'Inferno (con la scena sopra sono in tutto sette) con i Dannati tormentati.

Corpi dei dannati nelle parti diversi dell'inferno

Sulla scena a destra, sulla penultima striscia della composizione, ci sono due angeli che cacciano dei Dannati nel fuoco dell'Inferno con le lunghe lance e, sull'ultima fascia sottostante, sei altre parti della Geenna (ill. 2).

La prima sezione dell'Inferno, nella striscia superiore, è un luogo pieno di fiamme che scendono direttamente dalla sovrastante mandorla di Cristo. Sul lato sinistro della scena sono visibili due angeli con delicati, giovani e luminosi tratti del volto e i capelli ricci. Le teste sono nimatei, le spalle hanno grandi ali bianche che, al chiarore del fuoco, diventano rosa pallido, così come le loro tuniche e il *pallium*. I messaggeri di Dio hanno in mano lunghe lance con le quali spingono i Dannati nel fuoco dell'Inferno (cfr. p. es. Mt 13, 41-42; Ap 20, 14). Questa prima parte della Geenna è ricolma di fiamme rosse dalle quali emergono le teste di peccatori ricchi – ecclesiastici (simboleggiato dal pallio di uno dei Dannati), i re e le regine d'Occidente (con corone riccamente decorate

„The Burlington Magazine for Connoisseurs” 85/497 (1944), p. 195-200; I. Andreescu, *Torcello I. Le Christ inconnu, II. Anastasis et Jugement dernier: têtes vraies, têtes fausses*, „Dumbarton Oaks Papers” 26 (1972), p. 183-223; I. Andreescu, *Torcello III. La Chronologie relative des mosaïques pariétales*, „Dumbarton Oaks Papers” 30 (1976), p. 246-341; I. Andreescu, B. Tarantola, *Modifiche alla Cattedrale*, passim; R. Polacco, *La cattedrale*, p. 105-119.



Ill. 2. Inferno. Frammento del mosaico della parete occidentale della Basilica di Torcello (R. Polacco, *La cattedrale*, p. 71, ill. 70)

con gioielli), monarchi orientali (turbanti), monaci (cappuccio)¹². Tutti sono tormentati da piccoli demoni alati che volano intorno con la pelle e i corpi blu, e con i muscoli ben delineati. Sul lato destro della rappresentazione si vede un vecchio con lunghi capelli bianchi, barba e baffi seduto di tre quarti sul trono¹³. Il suo corpo ha la pelle bluastra e la corporatura robusta, e la posizione seduta evidenzia la rotondità della pancia. Il vecchio è nudo, coperto solo con velo sui fianchi e lunghe unghie bianche sulle mani e i piedi. Lo sguardo torvo

¹² Renato Polacco fra questi Dannati vede il ricco Epulone – cfr. R. Polacco, *La cattedrale*, p. 50.

¹³ La maggior parte dei ricercatori interpreta questa figura come Diavolo o Lucifero (cfr. G. Lorenzetti, *Torcello: la sua storia*, p. 56; Idem, *Venezia e il suo estuario*, p. 810; R. Polacco, *La cattedrale*, p. 50). Le nuove ricerche vedono in questa rappresentazione Ade, dio degli Inferi (cfr. p.es. S. Skrzyniarz, *Hades. Recepcja, sens ideowy i przemiany obrazu pogańskiego boga w sztuce bizantyńskiej*, Kraków 2002, p. 167-168). Questo problema richiede però un'altro, più ampio studio.

è evidenziato dagli zigomi alti, il naso è lungo e gli occhi grandi con pupille nere, rivolti in direzione opposta per osservare tutto intorno. Il trono regge su due teste contrapposte di capri che ingoiano i corpi dei Dannati (da entrambi le fauci emergono solo le gambe e la parte del tronco mostrate di profilo); il seggio è un corpo di drago coperto di scaglie bianche. Il personaggio anziano sul trono tiene in ginocchio una piccola figura di giovane a piedi nudi con una lunga tunica bianca e pallio¹⁴. Entrambi fanno con le mani un gesto del potere, che rafforza significativamente il significato del segno.

Sotto, sull'ultima striscia della decorazione della parete occidentale della Basilica, sono rappresentate altre parti dell'Inferno. Tutta la composizione è divisa in due fasce di diversa larghezza (la striscia superiore è più ampia di questa inferiore), ognuna suddivisa in tre zone rettangolari che differiscono tra loro per dimensioni. La prima zona a sinistra sulla striscia superiore mostra tre personaggi umani nudi sullo sfondo di fiamme di fuoco. È possibile di identificare con certezza solo due di loro come uomini, grazie alle loro barbe – una bianca e l'altra marrone. Il terzo personaggio non ha la barba. Un uomo anziano con la barba bianca a sinistra sta sedendo, altri due personaggi sono in piedi immersi fino alla vita nelle fiamme. I loro corpi (tranne che per le barbe già menzionate) non mostrano altre caratteristiche del sesso. Un uomo seduto alza entrambe le mani – la sinistra più in basso, la destra più sopra. Accanto a lui un personaggio in piedi poggia la testa alla mano sinistra, in un gesto di dolore e di paura. L'ultimo personaggio incrocia entrambe le mani sul petto. Di fianco, in un'altra parte dell'Inferno, sullo sfondo nero, sono rappresentate in piedi quattro personaggi di età diverse – due maturi uomini barbuti e probabilmente due giovani (senza barbe). Ogni personaggio fa diversi gesti – il primo, rivolto verso il centro del mosaico, solleva entrambe le mani in alto, due altri, uno di fronte all'altro, coprono le bocche con le mani, l'ultimo, stando in piedi con le gambe incrociate, mostra la mano destra aperta e la sinistra incrocia sul petto. A destra, nell'ultima zona della striscia superiore, sullo sfondo nero vi sono leggermente abbozzate le linee di personaggi maschili blu con le barbe, immersi fino alla vita in acqua (o ghiaccio?) rappresentata con onde blu. Sotto questa zona, nella Geenna, sullo sfondo nero si vede le ossa umane (crani, ossa delle mani, delle piedi, delle gambe o dell'avambraccio). Accanto, questa volta sullo sfondo delle fiamme rosse, sono mostrate dieci teste di diversi personaggi – uomini e donne di diverse età, caratteristiche fisiche e acconciature. Otto di

¹⁴ Alcuni interpretano questa figura come Anticristo (cfr. R. Polacco, *La cattedrale*, p. 67), altri vedono qua il ricco dalla parabola biblica di Lazzaro – Lc 16, 19-31 (S. Skrzyński, *Hades. Recepcja*, p. 174).

loro hanno grandi orecchini di perle. L'ultima zona della striscia inferiore della scena presenta diciassette crani umani che emergono dal buio dello sfondo. Dai loro grandi neri occhi vuoti strisciano fuori lunghi vermi bianchi.

Pararele e interpretazioni

La rappresentazione dei Dannati all'Inferno è senz'altro una scena di grande complessità e difficile interpretazione, spesso omessa negli studi sul mosaico di Torcello. Qui vengono presentati tre confronti che mostrano in modo simile, ma non identico, i sofferenti nell'Inferno nel contesto del Giudizio Universale.

Il più antico è una placca di avorio dalla metà del X secolo conservata nel Victoria and Albert Museum di Londra¹⁵. La scena che mostra Inferno è divisa in due strisce principali. Sulla fascia di sopra a sinistra è mostrato un angelo che caccia un gruppo di peccatori terrorizzati all'Inferno. Sul lato destro è rappresentata la prima parte della Geenna con il personaggio di Ade seduto sullo sfondo delle fiamme con, in ginocchio, l'Anticristo. Questa scena è quasi identica alla rappresentazione di Torcello. Le uniche due differenze sono che l'Anticristo sulla placca è nudo e che il trono di Ade ha quattro teste di drago che ingoiano diverse parti dei corpi di Dannati (testa e tronco, piede, mano). La somiglianza tra le due rappresentazioni è talmente evidente che alcuni studiosi ipotizzano che gli autori del mosaico di Torcello dovevano conoscere il prototipo del X secolo¹⁶. La striscia sottostante, che mostra le altre parti dell'Inferno, non ha più tali somiglianze ed è divisa in tre zone rettangolari. A sinistra, nella prima zona, si trova una quantità enorme di personaggi in piedi con corte tuniche e mani incrociate sul petto in gesto che mostrano spavento. Nella zona centrale sono visibili otto crani umani con denti evidenti e altri otto crani dalle cui orbite strisciano fuori lunghi vermi. Nell'ultima parte dell'Inferno sul lato destro c'è Lucifero nudo seduto su una roccia.

Un'altra rappresentazione simile proviene da un manoscritto del secolo XI, ora conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Ms. Grec. 74 fol. 51^v)¹⁷, dove però, l'Inferno ha una struttura più complessa. La sua descrizione non è univoca a causa dello stato di conservazione del monumento non ottimale. La composizione, come sulla placca da Victoria and Albert Museum e sul mosaico di Torcello, è anche questa volta divisa in due zone principali. Sopra,

¹⁵ Cfr. S. Skrzyniasz, *Hades. Recepcja*, p. 167, ill. 81.

¹⁶ *Ibidem*, p. 168.

¹⁷ Cfr. *ibidem*, p. 168, ill. 86.

sullo sfondo delle fiamme che provengono, come a Torcello, direttamente dalla mandorla di Cristo, ci sono due angeli che cacciano un ampio gruppo di Dannati di diversi classi sociali all'Inferno (ben visibile è il personaggio con l'abito reale). Sul lato destro si trova Ade, diverso da quello sulla placca e da quello sul mosaico di Torcello, seduto su un drago/mostro con coda di pesce. Un giovane uomo seduto in ginocchio di Ade è presentato frontalmente. Sotto, su due file, ci sono sei zone semicirculari a mò di fori di forno. Questa rappresentazione è più complessa di quella sulla placca di Londra, ma è anche diversa dalla scena di Torcello. Sul lato sinistro della riga superiore, nella prima zona, c'è un gruppo di personaggi nudi visibili dalla vita in su. Uno di loro ha le mani incrociate sul petto, un altro alza una mano all'altezza del viso, mentre con un'altra copre l'addome. A destra, nella zona centrale, c'è un gruppo simile dei personaggi nudi, di cui due incrociano le braccia sul petto e chinano le teste. Nell'ultima zona di questa fila, su sfondo nero, si trovano nove teste umane. La zona sotto presenta una scena simile. Accanto, nella zona centrale della fila inferiore, nel buio, ci sono dodici crani. L'ultima parte dell'Inferno a sinistra mostra sette teste dei Dannati con diversi colori dei capelli e diversi tratti del viso.

L'ultimo confronto consiste in una miniatura da un manoscritto conservato nella Biblioteca Vaticana (ms. grec. 394. fol. 12^v) databile, secondo Beat Brenk, alla metà dell'XI secolo¹⁸. Anche se la composizione del Giudizio differisce significativamente da quello di Torcello, l'Inferno, è presentato in modo simile anche se in modo meno articolato. Anche qui vi è una scena divisa in due striscie principali. Nella parte superiore, piena di fiamme, ci sono sul lato sinistro due angeli in lunghe tuniche bianche. Uno di loro invia, come a Torcello, i Dannati all'Inferno con una lancia, un'altro indica la direzione con la mano alzata (come sulla placca di Londra e sulla miniatura di Parigi). Accanto c'è un gruppo di tre Dannati con lunghe tuniche nere. Uno di loro ha le mani incrociate sul petto in un gesto di supplica e china la testa, altri si rivolgono ansiosamente verso destra dove, tra le fiamme, emergono le teste dei peccatori. Quest'ultimi sono meno numerosi rispetto a Torcello, ma come lì, ci sono personaggi di diversi classi sociali, tra i quali un vescovo (pallio) e un re (corona). Nell'angolo in basso a destra c'è un mostro rivolto verso i Dannati con testa di capra (identica con la rappresentazione dei braccioli del trono di Ade a Torcello), un tronco di drago coperto con scaglia e la coda di pesce. La striscia sottostante è divisa in due zone. Entrambi hanno lo sfondo nero che simboleggia l'oscurità dell'Inferno. Nella zona a sinistra ci sono tre uomini nudi

¹⁸ B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends: Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966, p. 89-90, ill. 28.

in piedi (tranne le barbe e tratti del viso non hanno altre caratteristiche del sesso) di diverse età (un vecchio con la barba grigia, un giovane senza barba al centro e un uomo maturo con la barba scura). Un uomo anziano è volto verso il centro della scena del Giudizio, rendendo entrambe le mani sul petto. Altri due personaggi si rivolgono verso se stessi alzando le mani all'altezza del petto. Questa scena richiama la rappresentazione dalla zona centrale della striscia superiore a Torcello, dove ci sono quattro personaggi di diverse età (anche qua si può identificare il sesso dei personaggi quasi solo grazie alle barbe) che fanno gesti simili. Nella seconda zona della miniatura vaticana sono mostrati sullo sfondo nero due file di Dannati – nella parte superiore ci sono solamente crani bianchi con notevolmente sottolineate orbite nere, nella parte inferiore si trovano le teste di tre personaggi – un uomo vecchio, un giovane uomo e un uomo maturo. Anche questa zona è simile alla rappresentazione di Torcello (in particolare a due zone dalla striscia inferiore della scena). Forse questa miniatura sarà stata utilizzata come modello per gli autori del mosaico di Torcello, sviluppando i temi qui *in nuce*.

I tre documenti qui riportati sono anteriori al mosaico di Torcello, ma hanno con questa rappresentazione molto in comune. Ogni esemplare presenta almeno due caratteristiche dell'Inferno noti anche dalla Bibbia – le fiamme (p. es. Sir 7,17) e l'oscurità (p. es. Mt 8,12). Gesti e la posizione dei corpi dei Dannati esemplificano emozioni di paura e di ansia (p. es. Ps 83,18). Le miniature di Parigi e di Roma, così come il mosaico di Torcello, mostrano le varie classi sociali dei Dannati. Va però anche notato che tra gli esempi nominati e il mosaico di Torcello ci sono anche alcune differenze. Prima di tutto, la quantità delle parti dell'Inferno è diversa (placca di Londra – 4; miniatura di Parigi – 7 (insieme con la scena con Ade; completamente diversa è, in questo caso, la forma delle zone della Geenna che si riferiscono, probabilmente, ai fori dei forni, forse a causa di Mt 13,42); miniatura di Roma – 3; Torcello – 7). Nelle rappresentazioni precedenti sono mostrati solamente personaggi nudi in piedi, teste dei Dannati o i loro crani (placca di Londra distingue i crani che si riferiscono forse al biblico “stridore di denti” – come p. es. in Mt 8,12 – e ai “vermi” – come p. es. in Is 66,24 e Mc 9,47-48 – che aspettano i peccatori all'Inferno). Nella scena di Torcello in tutto l'Inferno si ritrovano diversi tipi di rappresentazioni dei Dannati.

È interessante, quindi, l'interpretazione dei vari dei tormenti infernali sul mosaico di Torcello del XII secolo. Gli studiosi danno fondamentalmente due interpretazioni di questo soggetto. La prima, proposta da Renato Polacco e Antonio Niero, vede la scena come rappresentazione dei sette peccati capitali. I ricchi Dannati nella scena con Ade, secondo questo filone, devono soffrire per

i peccati di impurità. Sotto, i personaggi tra le fiamme scontano la loro superbia. Accanto, personaggi nudi in piedi pagano per la loro golosità. Gli iracondi sono immersi in acque per raffreddare la loro rabbia. I gelosi sono mostrati come le teste morse dai vermi e i furbi soffrono con le loro teste decorate con gioielli. I pigri sono simboleggiati dalle ossa sparse e crani¹⁹. Durante la nostra ricerca, però, non abbiamo riuscito a trovare, finora, un'altra rappresentazione di questo tipo in pubblicazioni dedicate all'iconografia e iconologia dei sette peccati capitali e delle virtù e dei vizi. Le pubblicazioni sembrano ignorare questo tipo di motivi²⁰.

La seconda interpretazione, proposta da Jérôme Baschet nella sua monografia sull'iconografia dell'Aldilà, considera la scena di Torcello semplicemente come la rappresentazione di sette diverse parti dell'Inferno e delle diverse punizioni destinate ai Dannati²¹.

In questa fase dello studio non è ancora possibile optare per una delle interpretazioni riportate o addirittura proporre una nuova lettura. Occorrerà quindi affiancare alla lettura iconografica l'analisi delle fonti letterarie (Bibbia, apocrifi, fonti patristiche), procedendo nel contempo anche alla lettura della scena dei Beati nel Paradiso che si trova sul lato opposto del complesso di mosaici.

Attualmente ciò che sembra certo e che, allo stesso tempo, ci avvicina a un tentativo di interpretazione della scena con le sofferenze dei Dannati all'Inferno a Torcello, è la posizione di questa immagine rispetto al resto della composizione. L'Inferno si trova infatti nella striscia più bassa della decorazione, proprio accanto all'ingresso principale, ad altezza d'uomo. Quindi i fedeli, entrando ed uscendo dalla Basilica si trovavano sempre, davanti alle terribili immagini della dannazione eterna: ciò doveva essere stata una scelta voluta, rammentando ai cristiani le terrifiche pene che li attendevano nell'Aldilà, qualora non avessero rispettato quanto propugnato dalle Sacre Scritture.

Conclusione

Dopo aver descritto la scena delle sofferenze dei Dannati all'Inferno, parte dell'eccezionale complesso dei mosaici dalla parete occidentale a Torcello, e

¹⁹ Cfr. R. Polacco, *La cattedrale*, p. 50; A. Niero, *La Basilica di Torcello*, p. 42.

²⁰ Cfr. p. es. C. Casagrande, S. Vecchio, *I Sette vizi capitali: storia dei peccati nel Medioevo*, Torino 2000.

²¹ Cfr. J. Baschet, *Les Justices del'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Roma 1993, p. 193-194.

dopo averla confrontato con altre iconografie simili coeve, non è difficile notare un carattere innovativo e inusuale della rappresentazione della Basilica Santa Maria Assunta.

Questa scena mette in evidenza il vero soggetto del mosaico monumentale dalla parete ovest della Cattedrale, che non è il Giudizio Universale, ma l'idea di superare la morte, il peccato e il diavolo, grazie all'Amore di Dio visibile nell'atto di dare la vita del Figlio per la salvezza degli uomini. Questa idea risalta anche nella composizione del mosaico, dominata dalla Croce di Cristo, e nella dimensione dei primi due striscie che mostrano la Crocifissione e *l'Anastasis*, significativamente distinte dal sottostante Giudizio Universale. Lo stesso pensiero ha portato alla rappresentazione di Ade come sovrano degli inferi e alla sofferenza dei Dannati all'Inferno. Queste immagini forti, evidenziano la vittoria di Cristo sulla morte e sul male, ricordando quali tormenti attendono all'Inferno coloro che non seguono le regole di Dio.

BODIES OF THE DAMNED IN HELL IN THE REPRESENTATION FROM THE BASILICA OF TORCELLO

Summary

The aim of the article is to present the representation of the suffering of the Damned in Hell basing on the example of the mosaic complex from the west wall of the Basilica Santa Maria Assunta in Torcello. Detailed iconographic analysis and theological and historical interpretation is the subject of author's doctoral thesis.

The article consists of three main parts. The first one briefly presents the place where the mosaic is situated and then describes it. The main part focuses on the chosen fragment of the mosaic that shows the bodies of the Damned – at first in the scene with Hades as a ruler of the Underworld and then in the stripe below. The last part of the article presents both iconographic comparison between the scene from Torcello and other works of art from the same period, and possible interpretations of the chosen representation. In conclusion, the author discusses briefly the importance of the scene for the whole mosaic composition from Torcello, leaving the possibility of its wider interpretation for further research.