

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di Laurea Triennale in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

TESI DI LAUREA

Il Diavolo nel mosaico della cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello

Relatrice:

Prof. Valentina Cantone

Laureanda:

Monica Ortolan

Matricola: 1175451

Anno Accademico

2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO 1.....	3
CAPITOLO 2.....	11
CAPITOLO 3.....	19
BIBLIOGRAFIA.....	26

INTRODUZIONE

Il presente lavoro delinea in maniera sintetica alcuni aspetti della figura del Diavolo, della sua storia e della sua iconografia in modo particolare nel mosaico della cattedrale della Basilica di Santa Maria Assunta di Torcello a Venezia. Si considera brevemente la storia della fondazione dell'isola di Torcello e la storia del mosaico all'interno della Basilica. Inoltre, si intende comprendere come venga rappresentato il concetto del male nell'arte, come venga introdotto nella tradizione bizantina, e come si trasformi nelle terre sotto il dominio dell'impero. Nel primo capitolo ho introdotto la storia della costruzione della Basilica di Santa Maria Assunta nella sua struttura interna ed esterna. Nel capitolo che segue, affronto più in dettaglio l'interno della Basilica, soffermandomi sul mosaico che rappresenta l'iconografia del Giudizio Universale. Alla fine, nel terzo capitolo, concludo parlando della storia della figura del Diavolo, della sua trasformazione da semplice male fisico a qualcosa di spirituale e morale.

Capitolo 1. “Torcello, Isola del silenzio, di solitudine e di meditazione.”

Torcello (*Torcellum*) è un’isola solitaria, silenziosa. Racchiude nella sua magnificenza, pagine di storia gloriosa racchiusa tra due miti. Il primo è quello della sua fondazione, nato nell’XI secolo per volere di Giovanni Diacono. Rafforzatosi con le cronache celebrative del XI-XIII secolo, giunto alla sua forma finale nella cronaca del doge Andrea Dandolo nel XIV secolo. Mentre nelle fonti scritte, ci viene narrato di come nel V secolo discesero gli Avari condotti dal generale Alarico alle porte d’Italia, e di come la popolazione si trovò costretta a trovare rifugio in terre inabitate, gli scavi, testimoniano una realtà ben diversa. Le testimonianze, parlano non di un brusco passaggio alla colonizzazione delle terre, ma di uno graduale che culmina con la colonizzazione dell’isola. Si parla di una lenta trasformazione iniziata già in età romana. Invece il secondo mito narra la storia del suo declino che avvenne nel 1804 con la morte del Vescovo Nicolò Sangredo (1728 – 1804). L’arcipelago è considerato un importante sito archeologico. Nel 1895 durante gli scavi effettuati nella cripta della Basilica torcellana da Cesare Augusto Levi (1856 – 1927), venne rinvenuta un’epigrafe marmorea in stato frammentario:

*In Nomine Domini Dei Nostri Jhesu Xristi, Imperante Domino Nostro Eraclio /
perpetuo Augusto, Anno XXIX indictione XIII, facta / est Ecclesia Sancte Marie Dei
Genitricis ex iussone pio et / devoto nostro Isaacio excellentissimo exarcho patricio
et Deo volente / dedicata pro eiu meritis et eius exercitus. Hec fabricata est a /
fundamentis per bene meritum Mauricium gloriosum magistrum militum / Provincie
Venetiarum, resedentem in hunc locum suum / consecrante sancto et
reverendissimo Mauro episcopo huius ecclsie felicitate/.¹*

Questa attesta che, nel 639, la chiesa di *Sancte Marie Dei Genitricis*, fu eretta per volere

¹ R. Polacco, 1934, p.10.

dell'esarca Isaacio e consacrata dal vescovo Mauro. Questo documento è «il più antico di tutta la Venezia»². L'anno precedente alla consacrazione della basilica, il longobardo Rotari aveva espugnato e distrutto Oderzo, la sede del «*magister militum*»³ bizantino, causando il trasferimento della popolazione in luoghi più sicuri. Nella nuova chiesa a Torcello, si rifugiò il vescovo di Altino: la prima menzione di un «*episcopus Torcellanus*»⁴ compare in documenti risalenti al IX secolo che riguardano la nota controversia tra la Santa Sede e il dogado veneziano. Negli anni '90 del secolo scorso, vennero eseguiti nuovi scavi⁵ nell'area della Basilica di Santa Maria Assunta. In particolare, questi scavi riguardano la zona del battistero, la zona interna ed esterna chiamata "Quarta Navata" e la zona del portico tra il battistero e la basilica. I risultati di questi scavi, hanno potuto determinare che la costruzione della chiesa non fosse una conseguenza all'arrivo delle popolazioni longobarde in Italia, in quanto venne eretta nel VII secolo.

La basilica di Santa Maria (fig. 1) è una basilica a tre navate divise da due file di nove colonne e conclusa a oriente da tre absidi semicircolari estradossate e allineate esternamente, per un corto vano voltato a botte antistante le absidi laterali che ne aumenta la profondità. La struttura muraria si imposta lungo i muri perimetrali su di un alto basamento in conci di pietra grossolanamente squadrate. All'esterno, i parametri sopra la zoccolatura petrinea sono articolati da lesene: nelle pareti nord e sud disegnano ampi riquadri rettangolari superiormente aperti, nelle absidi laterali sono raccordate e chiuse sottogronda con archetti binati, mentre nell'abside centrale le lesene si interrompono bruscamente a causa del palese rifacimento e sopraelevazione delle parti alte. Anche la facciata è articolata con nicchie piatte poco profonde; la loro fisionomia ha subito pesanti modifiche con il restauro del 1854-1858, quando gli spioventi delle navate laterali sopra il tetto e la copertura della chiesa vennero completamente rifatti. Le nicchie di facciata in origine non erano regolari e simmetriche come le si possono vedere oggi, bensì

² G. Lorenzetti, 1939, p.21.

³ F. Zuliani, 2008, p.67.

⁴ Ivi, 2008, p.67.

⁵ D. Calaon, 2013, p.47.

nel lato sinistro le nicchie laterali erano chiuse da un solo arco e quella centrale da una coppia di archetti binati a sinistra seguiva una coppia ad arco semplice. L'articolazione della parte centrale della facciata si è preservata quasi nello stato originario, che comprende anche i due oculi, ed è mutata solo in altezza per la sopraelevazione della navata maggiore e relativo rifacimento dei timpani occidentale e orientale. Quest'ultimo probabilmente restaurato in antico per circostanze ancora non chiarite, presentando un'ornamentazione a lesene ed archetti a doppia ghiera, rifatti con alterazioni di tipo dimensionale nel restauro del 1854-1858. Una tipologia più tarda rispetto a quella di ghiera semplice. All'interno della chiesa, una serie di elementi d'arredo presbiteriale e frammenti scultorei in parte riutilizzati successivamente nel ricomposto altare, nella cappella e nella cripta, e in parte conservati nel Museo, corrispondono alle più antiche fasi della costruzione della cattedrale. Un altro frammento, sempre appartenente al IX secolo, venne impiegato nella parete tra abside maggiore e cappella sinistra. Opinioni consolidate affermano che anche i due lacerti di pavimento musivo trovati nel sesto intercolumnio nord e sud a circa 20-25 cm di profondità dall'attuale litostrato, attribuiti al secolo IX per i motivi raffigurati e le modalità di esecuzione, appartengono a una fase precedente l'edificio odierno. Più plausibile è invece che questi frammenti facciano parte del pavimento originario del secolo XI, perché posti circa alla medesima quota su cui poggiano le basi le odierne colonne. Le fondazioni della basilica, costruite in blocchi di pietra di varia natura, allargandosi con quattro riseghe prima di poggiare sul terreno costipato, tagliano murature riconducibili ai secoli VII-VIII. La tecnica muraria molto simile a quella in uso anticamente ad Altino, si differenzia invece dalla tecnica in uso negli edifici veneziani alto medievali essendo priva di sostruzioni, in pali e tavolati lignei. Su questi dati viene proposta la datazione delle strutture di fondazione al periodo del vescovo Deusdedit I, tuttavia le strutture preesistenti forniscono solo un termine *post quem*, la tecnica muraria individuata è quindi più probabilmente indice della durata di certe tradizioni costruttive, trovandosi identica nelle fondazioni della fase più antica di San Giovanni Evangelista di Torcello. Quest'ultima fu costruita non prima della fine del X secolo. I lavori ottocenteschi al timpano occidentale della basilica hanno

comportato l'alterazione dell'arco trionfale con distruzione di parte dei mosaici del secolo XII. Altri rifacimenti o interventi di restauro hanno interessato le murature, alcuni poco documentati ed altri per nulla, uno dei più importanti è il rifacimento di entrambe le pareti della nave centrale. Quella settentrionale è stata manomessa nel 1749, come si può leggere da un'epigrafe murata alla sua sommità; la parete sud probabilmente venne restaurata negli anni 1418-1426, come attestato dalle fonti di archivio. Nella fase avanzata del cantiere orseoliano, nell'abside principale, dopo che l'emicyclo absidale aveva già ricevuto una prima decorazione ad affresco, si inserì il *synthronon* per il clero, sotto al quale venne ricavata una cripta⁶, alla quale si può accedere attraverso gli ingressi delle navate laterali. Nella parte più alta dell'ambulacro si apre una cappellina estradossata cupolata con altare. Il corridoio limitatamente interrato prende luce da due piccole feritoie che si aprono nella muratura dell'abside maggiore e da una grande monofora con oculo soprastante, che illumina la cappella centrale. Frutto di un restauro moderno. La pavimentazione della *confessio* è costituita da grandi lastre di marmo; all'ingresso della cappellina sono ancora presenti alcuni resti di una partizione liturgica, che metteva in evidenza questa parte della struttura. La collocazione cronologica della cripta della chiesa si lega strettamente a quella del settore absidale, e coinvolge la ricostruzione architettonica dell'intero complesso della Cattedrale. La cripta era ricondotta al IX secolo in maniera automatica: la sua particolarità di essere una confessione a "scorrimento", cioè di avere la funzione di regolare la processione dei fedeli davanti alle reliquie dei santi, con un piccolo spazio per la sosta e la preghiera personale, nel IX secolo particolarmente diffuse a Roma ma anche a Ravenna. Si poteva indubbiamente ricollegare la chiesa di Torcello all'ambito "ravennate-esarcale". Durante alcuni lavori di restauro della fine degli anni Trenta venne individuata, al di sotto delle lastre marmoree absidali, una decorazione ad affresco, raffigurante una teoria di figure stanti sotto la quale correva una decorazione a finte specchiature marmoree ed un velario. All'inizio collocati al VII secolo, ed attribuiti all'intervento del primo Deusdedit, questi frammenti pittorici vennero successivamente associati dalla critica, ai primi anni dell'XI secolo, cioè al periodo

⁶ L. Fabbri, 2009, p.1.

orseoliano. Si è osservato inoltre come l'arco con bardellone, decori tutti gli archetti delle nicchie piatte originali sia delle absidi che della facciata, e come le due finestrelle circolari di quest'ultima ne siano circondate. Una chiara prova dei caratteri costruttivi della cattedrale torcellana viene rappresentata dall'apparato ornamentale delle superfici murarie con nicchie piatte e archetti a ghiera semplice con bardellone, tipico inoltre delle maggiori architetture dell'area padana e di area altoadriatica del secolo XI. In ambito lagunare, la nicchia piatta con archetti binati ritornerà a San Nicolò di Lido nel 1053 circa, ribadendo una collocazione cronologica nei primi decenni del secolo XI per Torcello. Nel corso del secolo XII vennero effettuati una serie di interventi architettonici non documentati, individuati però grazie alle ricerche che furono condotte sui mosaici, ricerche che provarono il rifacimento di parti consistenti della superficie musiva, databili negli anni Settanta del secolo XII. Per certo venne alterato il portale principale della chiesa, nel quale vennero reimpiegati un architrave bizantino del secolo XI e due stipiti databili al secolo IX. L'attuale pavimento in *opus sectile* del presbiterio e della navata centrale appartiene al secolo XII, in base a motivi tecnico-stilistici si può più precisamente datare non oltre gli anni Settanta del secolo XII, come pure verso il terzo decennio dello stesso secolo. Secondo quanto sostenuto da Fulvio Zuliani, può appartenere già al secolo XII il corpo di fabbrica concluso ad oriente da un'abside e addossato al fianco nord della cattedrale. Quasi a costruire una quarta navata, ma in realtà ospitante ambienti di servizio, tra cui il vano del tesoro, mentre secondo Renato Polacco questo ambiente venne edificato successivamente, nel corso del XIII secolo⁷. Ora ridotto a rudere, ma una volta in asse e posto davanti alla cattedrale, venne eretto il battistero, una costruzione a pianta circolare a doppio anello, il più interno sostenuto da otto colonne, con due absidi orientate poste ai lati dell'ingresso e contenute in un ispessimento murario. L'edificio battesimale che oggi si può vedere è probabilmente parte della riedificazione orseoliana del complesso episcopale torcellano. Il colore variegato dei marmi dei mosaici e del litostrato, che si vede all'interno della chiesa, suggerisce quello che poteva essere il suo aspetto medievale, ora indotto dai restauri. Le colonne di marmo greco portano capitelli di diversa

⁷ F. Zuliani, 2008, p.70.

tipologia: cinque corinzi dell'area presbiteriale sono di spoglio del VI secolo, mentre quelli compositi delle restanti colonne appartengono al secolo XI. Questi ultimi, per tecnica esito e tipo, trovano un confronto con altri capitelli analoghi realizzati per la basilica marciana la cui costruzione iniziò nel 1063. Il recinto presbiteriale si compone di quattro plutei a coppie uguali con pavoni o leoni affrontati, e di un'iconostasi sorretta da colonne con capitelli corinzi e compositi. I plutei non sono inseriti nel loro apparato originale, poiché le lastre furono arrangiate negli spigoli inferiori per essere adattate alle basi delle colonne, e i capitellini e le basi non sempre sono conformi alla rispettiva colonna. I pezzi ricomposti nell'odierno pulpito, (in origine elementi di un ambone del tipo a doppia scala, di cui si conservano famosi esempi a Ravenna, ma di tipologia paleocristiana), le due lastre dell'Occasione e della Ruota, una presso il pulpito e l'altra nel lato sinistro interno del recinto, e il pluteo posto sul retro della recinzione presbiteriale affine agli elementi dell'ambone. Sono tutti pezzi che fanno parte del medesimo arredo. Secondo gli studi della Dott.ssa Laura Nazzi, il materiale del quale l'ambone⁸ è attualmente costituito è eterogeneo, ma le parti originali, si possono ricondurre alla realizzazione in marmo. La struttura è attualmente visibile all'interno della basilica, ed è costituita da elementi di diversa natura ed origine. Le due lastre trapezoidali marmoree, in parte mutilate, ed i diversi frammenti, analoghi per materiale e partito decorativo, variamente inseriti all'interno della struttura, sono riconducibili all'ambone originario. Una lastra conforme è attualmente murata accanto all'ingresso sud della basilica, presenta un foro circolare centrale e quattro laterali a forma di poligono irregolare. La critica si è occupata dei quattro plutei dell'iconostasi, cui gusto richiama alcuni tra i più elevati esempi della cultura medio bizantina. Per via dei motivi raffigurati e del tono aulico dei rilievi. Le sculture rimaneggiate e ricomposte nel presbiterio torcellano e i capitelli composti delle navate formano un gruppo omogeneo con affinità di tipo stilistico e qualitativo, quindi è del tutto plausibile che l'arredo liturgico fosse stato realizzato

⁸ L. Nazzi, 2009, p.351.

appositamente per Torcello. Del secolo XI è il campanile quadrato sul quale spiccano le doppie lesene che si fondono in alto in arcate pensili. La cella campanaria è ornata di quadrifore che alleggeriscono alla sommità la mole della torre.

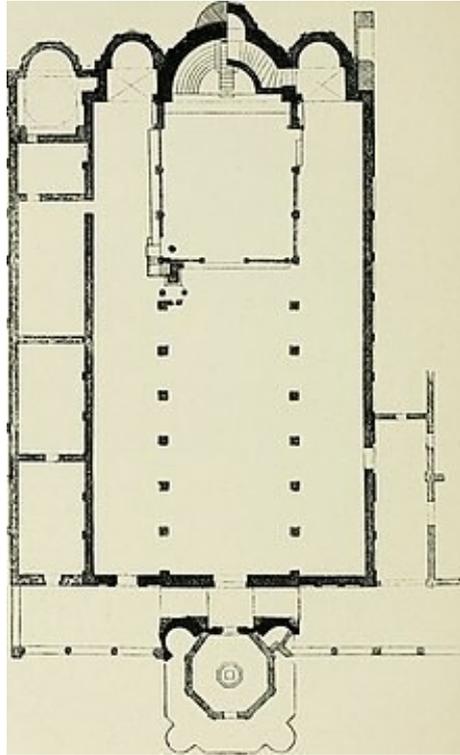


Fig. 1. Venezia, Torcello, S. Maria. Pianta generale dell'edificio (Schulz 1927).

Capitolo 2. Il Giudizio Universale nell'Occidente.

Prima del X secolo, la raffigurazione del *Giudizio Universale*, non è attestata a Bisanzio. La causa si è individuata nelle lotte iconoclaste durate più di un secolo, dal 726/730-843. Lotte che si sono incentrate quasi esclusivamente sul problema riguardante il culto delle immagini, e quindi riguardante anche la loro produzione. Dal III al IV secolo assistiamo ai primordi dell'arte bizantina, considerati un gran periodo di concepimento dell'iconografia cristiana. Si arrivò ad un apice nella produzione con il regno dell'imperatore Costantino, grazie all'emanazione dell'Editto di Milano del 313, che consentì la libertà di culto ai cristiani, ed assegnò loro dei propri luoghi di culto. Una prima attestazione della raffigurazione del *Giudizio Universale* si può osservare nei cicli dipinti della chiesa di Kastorià a nord della Grecia, nel 900 circa, e in alcune chiese rupestri della Cappadocia⁹. Come accennato sopra, dopo la fine della crisi iconoclasta nell'843, la raffigurazione di tema si diffonde rapidamente ed arriva in regioni al di fuori di Bisanzio, come ad esempio in Italia, precisamente a Torcello. Tra l'anno Mille e la fine del XII secolo, l'iconografia del Giudizio Universale si impone sia nelle arti sontuarie sia nelle arti monumentali. Se guardiamo verso Bisanzio, questi due secoli corrispondono alla prima comparsa delle formule classiche di questo soggetto. Per una migliore comprensione, è necessario riferirsi al manoscritto costantinopolitano *Tetravangelo di Studion (BNF Ms. par. gr. 74)*¹⁰. La pagina miniata è suddivisa in quattro registri da un asse mediano, e presenta delle caratteristiche che sono evidenti anche nei mosaici di Torcello. Il registro superiore della miniatura è impegnato dal tribunale divino, i due registri nel mezzo si posizionano attorno all'*Etimasia*, un trono monumentale solitamente vuoto, che in realtà accoglie oggetti che rimandano alla figura di Cristo (specificità della tradizione bizantina), ai lati del quale si

⁹ M. Angheben, 2006, p.34.

¹⁰ Ivi, 2006, p.54.

trovano due campi occupati dalla raffigurazione della resurrezione dei morti, i cori degli eletti ed uno stagno di fuoco. Infine, il registro inferiore è composto da Inferno e Paradiso, divisi dalla *Psicostasia*. Come si può osservare anche nelle pitture di Kastorià, la corte celeste è formata da Cristo che è affiancato da apostoli ed angeli. Il giudice invece siede in un trono inscritto in una gloria ovale stellata tendendo le braccia esprimendo il suo verdetto. La figura della Vergine e di Giovanni Battista sono posizionate da una parte e dall'altra della figura del Cristo, componendo la scena della *Deesis*.

Il mosaico che sulla parete della controfacciata della Basilica di Santa Maria raffigura il programma iconografico del *Giudizio Universale*, fu ideato e realizzato a Torcello nell'XI secolo. Frutto di una trasposizione letterale dell'iconografia bizantina classica. Il mosaico fu interessato da restauri, i primi iniziati nel XII secolo, ed i secondi nella metà del diciottesimo secolo (1753-1755 e 1756-1759)¹¹. A causa di questi lavori, ora è difficile operare una corretta valutazione stilistica del mosaico originale. Le prove di questi restauri non sono solo preservate negli archivi, ma sono anche visibili direttamente nelle pareti. Il 1848¹², è l'anno in cui il mosaico venne maggiormente manomesso. Il lavoro venne compiuto dal mosaicista Giovanni Moro, che dovette affrontare un processo che portò alla conclusione della sua carriera nel 1858. Durante questi anni riprodusse fedeli copie di alcune teste di santi appartenenti al muro ovest della Basilica, quelle originali invece cercò di venderle a collezionisti o se ne appropriò. Alcune delle caratteristiche tipiche dell'arte bizantina che possiamo vedere ancora oggi, nonostante i pesanti restauri, sono le posizioni ieratiche dei corpi, i volti ampi dai tratti marcati, e le gamme cromatiche tenui. Tutti elementi che connotano lo stile chiamato monastico, riscontrato anche nei mosaici della prima fase nella Basilica di Torcello (prima dei restauri). Nella sommità della parete, nella sezione del timpano, è raffigurata la scena della *Crocifissione* (fig.1) con la Madonna posizionata sul lato sinistro, e San Giovanni sul lato destro della croce. Questa parte del mosaico non è originale dell'XI secolo, è un rifacimento di un

¹¹ I.A. Treadgold, 2007, p.93.

¹² Ivi, 2007, p.96.

restauro ottocentesco, realizzato per mano di Antonio Salviati¹³, probabilmente l'unica parte conservatasi dell'iconografia originale è la testa della Madonna. Al di sotto, la fascia del secondo registro è occupata dalla scena dell'*Anastasis* (fig.2), cioè la resurrezione dei progenitori, dei patriarchi e delle anime che si trovano nel *Limbo*. Contornano la scena le figure degli arcangeli Gabriele e Michele, anche questi due personaggi non fanno parte dell'esecuzione originale, ma sono frutto di restauri. La figura di San Giovanni Battista sta alla destra di Cristo e compie l'azione di indicare il Messia. Nella fascia sottostante (fig.3) viene rappresentata l'apparizione di Cristo giudice, affiancato dal tribunale composto dagli apostoli. Cristo è al centro ed iscritto in una mandorla di luce, seduto sull'arco del cielo, ricreando la scena della *Deesis*, essendo affiancato dalle figure della Vergine e di Giovanni Battista, che intercedono a favore dell'umanità. Dalla mandorla nella quale è iscritto, si dirama una lingua di fuoco che scende verso il basso a destra, così formando le fiamme infernali della condanna eterna. Al di sotto della figura del Cristo vediamo l'*Etimasia* (fig.4), il trono simbolo del *Giudizio Universale*, dove sopra viene posizionato il libro nel quale sono scritte tutte le azioni degli uomini. A destra l'angelo avvolge il rotolo del cielo stellato, gesto che indica la fine dei tempi, altri quattro angeli sono posizionati alle estremità della composizione, e danno fiato alle trombe, richiamando in vita i morti che sono sepolti nelle tombe, divorati dalle fiere di terra a destra, e i morti divorati dai mostri di marini a sinistra. Il mosaico prosegue con la scena della pesa delle anime dei giusti e dei reprob, ovvero la *Psychostasia* (fig.5), a sinistra dell'angelo e lungo il fianco dell'apertura d'ingresso è raffigurato il Paradiso che è identificabile con l'Eden. Nella zona superiore vi sono, divisi in quattro schiere, le figure dei santi che tendono le braccia verso il Cristo giudice, in segno di supplice preghiera (fig.6), mentre nel giardino paradisiaco vediamo le anime dei giusti, rappresentati da giovani innocenti che si raccolgono attorno ad Abramo, con la Vergine ed il Battista (fig.7). La porta del Paradiso è sorvegliata da un cherubino; san Pietro con le chiavi in mano, ne controlla l'accesso. Sulla destra invece si dispiega l'Inferno (fig.8), dove i dannati scontano la loro eterna pena nelle fiamme. Nella

¹³ Ivi, 2007, p.98.

prima bolgia vi sono due angeli armati di lance, con le quali spingono i superbi, all'estrema destra si staglia la figura di Lucifero (fig.9), accompagnato dall'Anticristo. Al di sotto, confinati in scomparti situati ad un livello che è leggermente inferiore al livello del suolo, vi sono i lussuriosi, seguono i golosi, gli iracondi, gli invidiosi. Poi gli avari che, nel *Tetravangelo di Studion*, appaiono in stagni di fuoco. Ed infine gli accidiosi. Tutti rappresentati allo stato di scheletro, continuamente rosicchiati da vermi. Il confinamento dei dannati in scomparti è un elemento tipico del Giudizio bizantino. La rilevanza della figura di Satana nella composizione è data dal suo colore, blu scuro, colore caratteristico dei demoni medievali, e dalle proporzioni della figura, che è comparabile alla scena della *Deesis*.



Fig. 1. Venezia, Crocifissione, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello



Fig. 2. Venezia, Anastasis, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello



Fig. 3. Venezia, Cristo nella mandorla con tribunale di apostoli, Basilica di Santa Maria, Torcello



Fig. 4. Venezia, Etimasia, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello



Fig. 5. Venezia, Psychostasia, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello



Fig. 6. Venezia, Dettaglio del Paradiso, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello



Fig. 7. Venezia, Dettaglio del Paradiso, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello

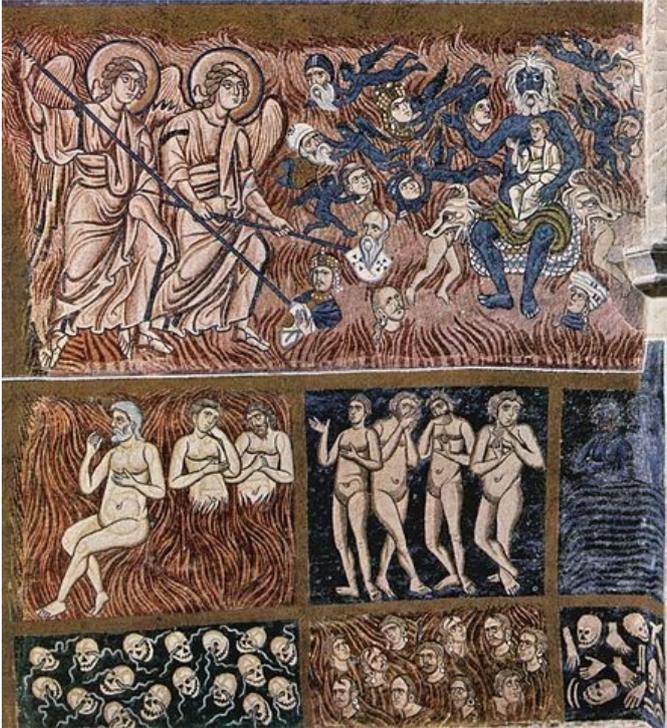


Fig. 8. Venezia, Inferno, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello

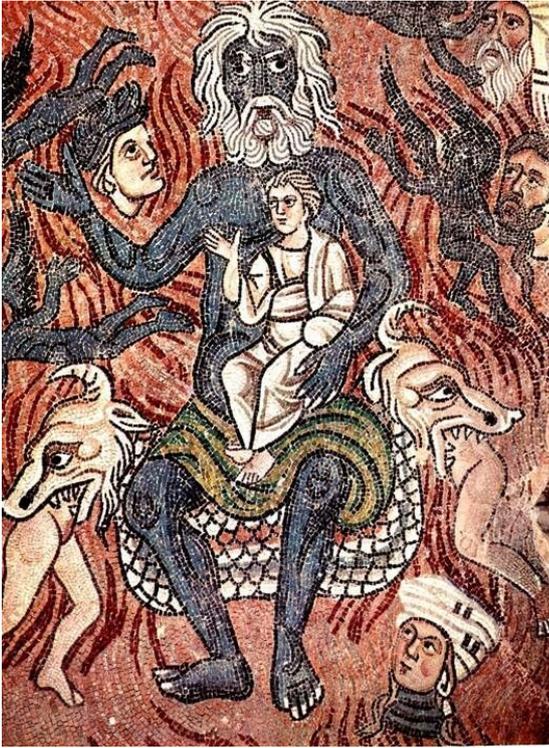


Fig. 9. Venezia, Inferno, Dettaglio di Lucifero, Basilica di Santa Maria Assunta, Torcello

Capitolo 3. “The Devil is what the history of his concept is”¹⁴.

“Se Dio è colui che è, il Diavolo è colui che cambia”¹⁵. Le origini di Satana e dunque del suo concetto sono molto remote, ma possono essere definite attraverso la sua tradizione. La sua figura è anteriore al Dio d’Israele ed anche agli altri dèi pagani. Agli inizi veniva identificato come un male puramente fisico, non ancora identificato sotto un punto di vista morale. Il Diavolo assume una forma e dei caratteri speciali con la fede giudaica prima (dopo l’esilio), e con quella cristiana poi. Nel Libro di Giobbe¹⁶, nei due prologhi (*Gb* 1,6-12; 2,1-7) Satana appare nella schiera angelica al fianco di Dio come perturbatore delle sue opere, e in questi versetti è incaricato di mettere alla prova Giobbe, per verificarne la sua bontà. *“Un giorno, i figli di Dio andarono a presentarsi davanti al Signore e anche satana andò in mezzo a loro. Il Signore chiese a satana: “Da dove vieni?”. Satana rispose al Signore: “Da un giro sulla terra, che ho percorsa”. Il Signore disse a satana: “Hai posto attenzione al mio servo Giobbe? Nessuno è come lui sulla terra: uomo integro e retto, teme Dio ed è alieno dal male”. Satana rispose al Signore e disse: “Forse che Giobbe teme Dio per nulla? Non hai forse messo una siepe attorno a lui e alla sua casa e a tutto quanto è suo? Tu hai benedetto il lavoro delle sue mani e il suo bestiame abbonda di terra. Ma stendi un poco la mano e tocca quando ha e vedrai come ti benedirà in faccia!”*. Il Signore disse a Satana: *“Ecco, quanto possiede è in tuo potere, ma non stendere la mano su di lui”*. Satana si allontanò dal Signore. Allontanatosi dalla presenza del Signore, Satana colpì Giobbe con una piaga maligna dalla pianta dei piedi fino alla cima del capo.”¹⁷ È proprio nel periodo post-esilico, come accennato sopra, che si assiste ad una svolta nella spiegazione della formazione male. Non più semplicemente qualcosa di fisico, ma anche morale, *Satan*. Il nome deriva dal verbo *satan*, che significa “essere

¹⁴ J.B. Russell, 1984, p.23.

¹⁵ L. Pasquini, 2017, p.13.

¹⁶ A. Graf, 2006, p.16.

¹⁷ E. La Vista, 2018, p.17.

avversario” o “accusare”¹⁸. Zaccaria lo descrive come un essere libero, accusatore e nemico del popolo eletto. *“Poi mi mostrò il sommo sacerdote Giosuè, che stava in piedi davanti all’angelo del Signore, e Satana stava alla sua destra per accusarlo. L’angelo del Signore disse a Satana: “Che il Signore ti reprima Satana! Allora sì, che il Signore ti reprima! Egli che ha eletto Gerusalemme! Non è forse costui un tizzone tratto dal fuoco?”*¹⁹. Nel Libro della Sapienza (2,23) viene identificato come “perturbatore e corruttore dell’opera divina”²⁰, e quindi l’essere che portò la piaga della morte nel mondo²¹. *“Sì, Dio ha creato l’uomo in vista dell’incorruttibilità e lo ha fatto a immagine della propria natura; ma per invidia del diavolo la morte è entrata nel mondo e ne fanno esperienza quanti gli appartengono”*.²² Nella parte più antica del libro di Enoc (6,1-4), testo apocrifo di origine giudaica redatto attorno al I sec a.C., i demoni vengono descritti come semplici angeli che si sono innamorati delle figlie degli uomini, e dalla loro unione sono nati i giganti. *“Quando gli uomini cominciarono a moltiplicarsi sulla terra e nacquero loro delle figlie, i figli di Dio videro che le figlie degli uomini erano piacevoli e si presero per mogli quelle che tra tutte più loro piacquero. Allora il Signore disse: “Il mio spirito non durerà per sempre nell’uomo, perché egli non è che carne, e la sua vita sarà di centoventi anni”. C’erano giganti sulla terra a quei tempi, e anche dopo, quando i figli di Dio s’accostarono con le figlie degli uomini e queste partorirono loro dei figli. Sono questi i famosi giganti.”*²³ In questo libro compare anche per la prima volta l’abisso di fuoco, cioè il regno infernale dove vengono imprigionati gli altri angeli corrotti. Il concetto di Satana si arricchisce notevolmente durante il Medioevo, in linea con l’acuirsi del credo e dei rituali cristiani in tutta Europa. In un certo senso la Chiesa sfruttò la sua figura, e ne fece strumento di politica. Quindi nell’immaginario collettivo il Diavolo divenne il principio generatore di paure ed incubi, che inducevano il peccatore a pentirsi ed aprirsi alla via della penitenza.

¹⁸ Ivi, 2018, p.18.

¹⁹ E. La Vista, 2018, p.17.

²⁰ A. Graf, 2006, p.18.

²¹ Ivi, 2006, p.18.

²² Ivi, 2006, p.18.

²³ E. La Vista, 2018, p.17.

Lo diabolismo delle tre civiltà (Occidentale, Islamica e Ortodossa) nacque dai pensieri cristiani dei primi secoli, in quanto frutto della meditazione e della predicazione dei Padri della Chiesa. La caduta dell'impero di Costantinopoli nel 1453 divide la teologia bizantina da quella ortodossa. Il fenomeno della demonologia era molto più estensivo e preciso nell'occidente che nelle altre due civiltà, questo rifletteva la differenza tra le chiese occidentali e orientali. La teologia ortodossa orientale paga molta meno attenzione alla figura del Diavolo. La chiesa bizantina si focalizzava di più su una visione apofatica della teologia, cioè osservava la via negativa per arrivare alla conoscenza di Dio, dicendo quindi, ciò che non è²⁴. I principi della demonologia bizantina erano basati su pensieri patristici, mentre i sermoni ed il folklore aggiunsero caratteristiche visive all'immagine del Diavolo. I bizantini credevano che il diavolo fosse una creatura di Dio, e non qualcosa di indipendente di per sé: che egli, assieme ad altri angeli caduti, fossero stati creati esseri buoni, ma decisero di peccare, ed ora girovagano la terra per tentarci, per distrarci da Dio. La domanda principale che accomunava Occidente e Oriente: si chiedevano come fosse possibile l'esistenza del male e del Diavolo in un mondo creato da Dio. Secondo la tradizione cristiana e quella bizantina, i demoni furono creati da Dio come creature angeliche, ma dopo aver peccato vennero cacciati dal paradiso, diventando esseri malvagi. Dopo questa caduta, mantennero ancora dei tratti celestiali, come il fatto di essere immortali ed immateriali, ma persero tutta la loro grazia e virtù, rappresentati quindi come esseri sporchi, scuri ed ostili. Venivano descritti quindi con l'aggettivo *skoteinós*²⁵ (coperto con oscurità) e *zopherós*²⁶ (oscuro), o da un termine simile come *akàthartos*²⁷ (sporco). Una risposta la troviamo negli scritti di Pseudo-Dionigi l'Areopagita, dove annuncia che il male non è niente di per sé, solo una mera mancanza e nient'altro che una privazione. Il male deriva da un insieme di mancanze, ed è perciò un'assenza di bene²⁸. Quindi i demoni ed il demonio non hanno inerentemente una natura cattiva, ma hanno deciso di propria

²⁴ J. Burton Russell, 1984, p.29.

²⁵ R. Greenfield, 1992, p.66.

²⁶ Ivi, 1992, p.66.

²⁷ Ivi, 1992, p.66.

²⁸ J.B. Russell, 1984, p.35.

volontà di peccare. “*Evil is only a perturbation of natural order*”²⁹: il male non è un prodotto della natura, ma una distorsione di essa.³⁰

Il demonio nell’ambito artistico presenta di per sé una natura sfaccettata e complessa, è un personaggio che si manifesta proprio attraverso la diversità e la varietà delle sue metamorfosi. La storia della sua rappresentazione non si adatta perfettamente alla storia del suo concetto perché la presenza del Diavolo nell’arte cristiana rimane sporadica fino al IX secolo. Troviamo alcune testimonianze di secoli anteriori nella basilica di San’t Apollinare Nuovo a Ravenna (VI sec.). Questa scena ripresa dal testo di *Matteo (Mt 25,31-46)* si esplica nei pannelli della parete sinistra della navata centrale, dove possiamo osservare la separazione tra le pecore e i capri (fig.1) che preannuncia il giudizio divino alla fine dei tempi. Si riconosce la figura di Satana nell’angelo dal colore blu notte, che ricopre le vesti, chioma ed ali: la scelta di questo colore potrebbe rappresentare la sua persona di angelo caduto dal cielo del paradiso, dove in antico si localizzavano appunto gli esseri caduti. Oppure nelle miniature del *Salterio di Stoccolma* (primo triennio del IX sec), dove osserviamo il diavolo (fig.2) raffigurato come un piccolo mostriattolo scuro con un forcone nelle mani.

Nelle immagini più antiche vediamo come la figura del demonio ricordi o sia identificato proprio come un animale. Nelle illustrazioni dei “bestiari del Maligno”, vediamo come il Diavolo venga figurato nella forma di un grifone (fig.3), un serpente (fig.4) o un drago (fig.5). La figura del leone invece, a seconda delle interpretazioni e dei contesti è visto come simbolo di Cristo o del Diavolo. Un esempio è fra gli ornati di stucco del battistero degli Ortodossi a Ravenna (fig.6) (450 ca), dove un giovane Cristo imberbe, calpesta vittorioso un serpente ed un leone. L’iconografia del Diavolo iniziò a diventare comune attorno al IX secolo, raffigurato con caratteristiche umanoidi. Cominciò ad essere dipinto in veste di un vecchio uomo in tunica, con una coda, e con faccia e capelli dalle sembianze umane. Questa rappresentazione cambiò a partire dall’ XI secolo, a causa

²⁹ Ivi, 1984, p.38.

³⁰ Ivi, 1984, p.35.

dell'accrescimento delle lotte all'eresia, dove infatti cominciò ad essere identificato tramite caratteristiche mostruose ed animalesche, specialmente in ambito monastico. Acquistò un ruolo definitivamente primario nei sistemi iconografici, assieme ad una funzione mnemonica³¹.

Ricordiamo più quello che vediamo, e quindi l'immagine deve impressionare chi la vede, in questo caso i fedeli. La sua bestialità era rappresentata dalla coda, orecchie appuntite, barba caprine e zampe da capro.

La presenza del Diavolo nell'arte bizantina è sporadica se la confrontiamo con l'arte occidentale, perché i mosaici, gli affreschi e le pale d'altare delle chiese bizantine, erano per lo più dedicati alle illustrazioni sacre, come raffigurazioni dei santi o del Cristo, della Vergine o degli angeli.

Il potere diabolico era maggiormente diffuso nelle vicende umane, come nelle Vite dei santi, negli esorcismi e negli scongiuri. Nel periodo medio-bizantino, i diavoli venivano identificati negli antichi greci, esseri che mutano forma, elemento assai diffuso nella letteratura monastica. Quindi rappresentavano tutto quello che era instabile, incerto ed inaffidabile.

Al di fuori delle scarse rappresentazioni nell'arte sacra, il diavolo veniva raffigurato nelle iconografie, nei panni di una minuscola figura antropomorfa o nei panni di un serpente o un angelo nero di piccole dimensioni. Generalmente veniva rappresentato mentre si aggirava sopra le sue vittime o posizionato al loro fianco, rendendo così la sua figura immediatamente riconoscibile. In altre occasioni il Diavolo ed i demoni, essendo mutaforma, venivano raffigurati con sembianze animalesche, come serpenti o draghi, o altre volte come mostri o esseri umani.

³¹ D. Arasse, 2012, p.28.



Fig. 1. Ravenna, La parabola delle pecore e dei capri, mosaico
Basilica di Sant' Apollinare Nuovo, sec.VI.



Fig. 2. Salterio di Stoccarda, sec. IX, Stoccarda Württembergische Landsbibliothek, Cod. Bibl. 2. 12.



Fig. 3. Basilisco



Fig. 4. Serpente



Fig. 5. Drago

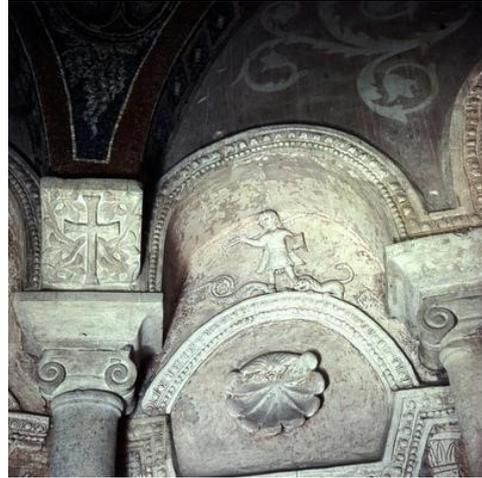


Fig. 6. Ravenna, Battistero degli Ortodossi, (450 ca)

BIBLIOGRAFIA

1939

LORENZETTI 1939

GIULIO LORENZETTI, *Torcello*, a cura dell'Ente Provinciale per il turismo di Venezia, Venezia 1939;

1955

MUSOLINO 1955

GIOVANNI MUSOLINO, *Torcello*, Venezia 1953;

1984

RUSSEL 1984

JEFFREY BURTON RUSSEL, *Lucifer The Devil in the Middle Ages*, New York 1984;

POLACCO 1984

RENATO POLACCO, *La cattedrale di Torcello*, Venezia, Treviso;

1990

MALTESE 1990

ENRICO V. MALTESE, *Il Diavolo a Bisanzio: Demonologia Dotta e Tradizioni Popolari*, in *L'autunno del diavolo: diabolos, dialogos, daimon: Convegno di Torino 17-21 Ottobre 1988*,1, Milano 1990, pp. 317-332;

1992

GREENFIELD 1992

RICHARD GREENFIELD, *Fallen into Outer Darkness: Later Byzantine Depictions and Conceptions of the Devil and the Demons*, in “De Verbeelding van het Kwaad”, 1992, pp. 61-80;

2006

ANGHEBEN 2006

MARCELLO ANGHEBEN, *Alfa e Omega: il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, a cura di Valentino Pace, Milano 2006;

GRAF 2006

ARTURO GRAF, *Il Diavolo*, Genova 2006;

ANDREESCU-TREADGOLD 2006

IRINA ANDREESCU TREADGOLD, *Glass from the mosaics on the west wall of Torcello's Basilica*, in "Arte Medievale", 2006, pp. 87-140;

2008

ZULIANI 2008

FULVIO ZULIANI, *Veneto Romanico*, a cura di Fulvio Zuliani, Milano 2008;

2009

NAZZI 2009

LAURA NAZZI, *Amboni nell'area altoadriatica tra VI e XIII secolo*, Udine 2009;

2012

ARASSE 2012

DANIEL ARASSE, *Il Ritratto del Diavolo*, Roma 2012;

2013

CALAON 2013

DIEGO CALAON, *Quando Torcello era abitata*, Venezia 2013;

2017

GUEST 2017

GERALD B. GUEST, *The Beautiful Lucifer as an Object of Aesthetic Contemplation in the Central Middle Ages*, in Studies in “Iconography”, 2017, pp.107-141;

PASQUINI 2017

LAURA PASQUINI, *Diavoli e Inferni nel Medioevo, Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova 2017;

2018

LA VISTA 2018

ELISABETTA LA VISTA, *Il Ritratto del Diavolo, La figura di Lucifero-Satana, nella Bibbia, nell'Arte, nella Letteratura*, Siena 2018;

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la Prof.ssa Cantone, per avermi guidato e supportato nella fase più importante del mio percorso accademico.

A Sofia. La luna piena, una bottiglia di vino e due anime affine. Ti ringrazio per essere sempre stata una spalla sicura su cui piangere, per aver risolto ogni mio dubbio e per aver spento ogni mia insicurezza. Sei stata questo ed anche qualcosa di più. Che la luna possa sempre indicarti la retta via.

“I love you more than words could ever describe”.

Alla mia dolce Venere. Ti avevo promesso che saresti spuntata tra i ringraziamenti, ed eccoti qua. Se sono arrivata fino a questo punto è anche merito tuo, senza di te probabilmente sarei impazzita. La parte più complicata di tutto il mio percorso universitario, è stata numerare le pagine della tesi, e ne sei testimone. Ci ha unito un corso di laurea, ci ha legate un vento primaverile. Ti ringrazio per non aver mai smesso di credere in me, per essere sempre stata paziente e un'amica sulla quale contare.

“Buon vento e mare calmo, che la vita ti sorrida”.

Ad Elisa. Alla donna che sei diventata, ed alla persona che sono diventata grazie a te. A questo traguardo e mille altri, spero di poterli festeggiare sempre con te al mio fianco.

“I knew you were light as soon as you graced my presence and my flowers began blooming one by one. As if they’d seen the sun”.

A mia madre. Le tue parole d’incoraggiamento mi rimarranno sempre nel cuore.

Grazie per avermi supportato e sopportato nei momenti più bui. Grazie per non avermi mai lasciata da sola. A mio padre. Le tue silenziose parole d’incoraggiamento e le tue pacche sulle spalle sono state essenziali in questi giorni d’inverno.

“I don’t say it enough. You are so loved”.

A me stessa. Ti ringrazio per non aver mantenuto la promessa che ti facesti in quel tardo pomeriggio d’estate. Se quello fosse veramente stato l’ultimo tramonto, ora non saresti qui a goderti quello più bello della tua vita. Alla fine, questo traguardo è arrivato anche per te.

“This was the happiness I was looking for”.