

SILVIA SPADA PINTARELLI, *L'immagine del diavolo nell'arte dell'Alto Adige*, in «Studi trentini di scienze storiche. Sezione seconda» (ISSN: 0392-0704), 63/2 (1984), pp. 105-175.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



L'immagine del diavolo nell'arte dell'Alto Adige

SILVIA SPADA PINTARELLI

Se ci affascina, ci convince e ci rasserena la teoria del teologo tedesco Haag circa la non necessarietà, per un cristiano, di credere nel diavolo e nell'identità diavolo/male, partendo dall'analisi dei testi vetero- e neotestamentari e degli altri scritti fondamentali per la dottrina (1), pure l'insistenza della rappresentazione del demoniaco nell'arte è tale da doversi ritenere uno degli elementi iconografici maggiormente ricorrenti e con uno sviluppo, di forma e di contenuto, significativo per la parallela comprensione della cultura e dell'arte.

La nostra ricerca prende in esame cronologicamente il periodo tra il romanico e il tardo gotico con accenni fino al XVIII secolo, mentre l'Ottocento, epoca in cui il Romanticismo conferisce al diavolo un'identità letteraria particolare che ne condiziona il rapporto con l'immagine, non rientra nei limiti di questo lavoro.

Sono state prese in considerazione principalmente le raffigurazioni "pure" del diavolo con le sue derivazioni più dirette (drago, animali demoniaci), mentre non si è trattato delle figure in parte con componente demoniaca, in genere tendente ad attenuarsi o a modificarsi, come le immagini derivanti dalla cultura classica (principalmente mascheroni o grottesche) o il pur importantissimo Uomo Selvatico (2).

Le immagini lasciateci in Alto Adige dal primo medioevo, nel periodo in cui i "secoli bui" evocano con immediatezza una presenza costante e generalizzata del diavolo, sono però in questo senso sconcertanti.

Nelle note è compresa parte della bibliografia specifica sull'iconografia; le saltuarie indicazioni di bibliografia a carattere storico-artistico non hanno pretesa di sistematicità o completezza, ma solo valore indicativo.

(1) H. HAAG, *La credenza nel diavolo*, Tübingen 1976.

(2) Per quest'ultimo in particolare cfr. R. TOGNI, *L'uomo selvatico, tra letteratura e arti visive (sec. XIV-XX)*, in *L'uomo selvatico in Italia*, Roma 1986, pp. 21 ss. e S. SPADA PINTARELLI, *L'uomo selvatico nell'arte dell'Alto Adige*, ib., p. 37 ss.

Il diavolo non esiste se non sotto *mentite* spoglie e non ha una raffigurazione propria, ma nella valenza simbolica degli animali del bestiario si attesta in posti fissi dell'architettura religiosa: sui portali e nei capitelli delle chiese, negli zoccoli e nei catini absidali.

Il bestiario, come tale, comprende raffigurazioni di animali, di figure miste o favolose, rielaborate da fonti diverse, spesso lontane nello spazio e nel tempo. Molto spesso di provenienza orientale (grifoni, sirene, arpie, centauri) e filtrate dall'antichità classica, vengono trattate con intenti scientifici, come nell'opera perduta di Aristotele sugli animali curiosi, e convogliate nel *Physiologus*, testo base per l'immaginario medievale, conosciuto in molte edizioni, ma scritto in origine probabilmente ad Alessandria nel secolo II d.C. ⁽³⁾.

Già nel *Physiologus* si fa strada una lettura in chiave allegorica e moralggiante dell'animale, fantastico e non, e tale impostazione è sicuramente presente anche nei bestiari.

In Alto Adige i bestiari più completi e complessi sono quelli dei due portali di Castel Tirolo (ca. 1156-1166) e della conca absidale di S. Giacomo in Castelaz presso Termeno (ca. 1200), mentre quello del portale di Castel S. Zenone è una riedizione stanca — per stile e contenuto — del prototipo tirolese.

I due portali del castello sono opere scultoree molto articolate: il primo, che immette nella sala maggiore, ha una complessa incorniciatura a girali ed intrecci. Nella lunetta si trova un angelo benedicente, ai lati un toro, una coppia nelle vesti dell'epoca, un leone, un ariete e forse un altro leone.

Sull'altro lato, in corrispondenza, figure analoghe per quanto più danneggiate. Superiormente un uccello, due colombe affrontate ad un vaso, un grifone, Daniele nella fossa dei leoni (?), un cervo e un drago.

Il portale della cappella ripete la stessa struttura: nella lunetta trova posto una schematica quanto toccante deposizione di Cristo; ai lati un centauro in atto di scoccare una freccia; Adamo ed Eva con il serpente; Sansone (?) che sta strozzando un leone che sta a sua volta divorando un ariete. Inoltre un uccello che lotta contro un drago, una chimera che sta divorando un uomo, un leone. Sull'arco, al di sopra della lunetta, due leoni, una mano benedicente, un grifo, un pavone e, infine, un diavolo vero e proprio, antropomorfo, caratterizzato da corna lisce e dritte, dagli artigli, dalla bocca digri-gnante. Con un tridente ha atterrato un uomo che tenta invano l'ultima difesa.

Del complesso si sono tentate decifrazioni iconografiche ⁽⁴⁾ rese però particolarmente difficili e raramente conclusive dalla polivalenza del simbolo

⁽³⁾ Per una puntuale elencazione delle figure miste si veda H. MODE, *Fabeltiere und Dämonen in der Kunst*, 1983 (II ed. ampliata) e la voce *Demoniache figurazioni*, in "Enciclopedia universale dell'arte", Firenze-Roma 1958-1966. Più in generale, sul problema dei bestiari, J. BALTRUSAITIS, *Il Medioevo fantastico*, Milano 1973.

⁽⁴⁾ H. SCHADE, *Dämonen und Monstren*, Regensburg 1962; F. DIETHEUER, *Die Rätsel der zwei romanischen Figurenportalen auf Schloß Tirol*, in "Der Schlern" 1974, XLVII, n. 1-2, p. 49 ss. Per un'analisi storico-stilistica si veda invece N. RASMO, *La scultura romanica nell'Alto Adige*, in "Cultura Atesina" 1953, VII, p. 9 ss.



Fig. 1 - Castel Tirolo: Portale della sala maggiore (ca. 1156-1166).

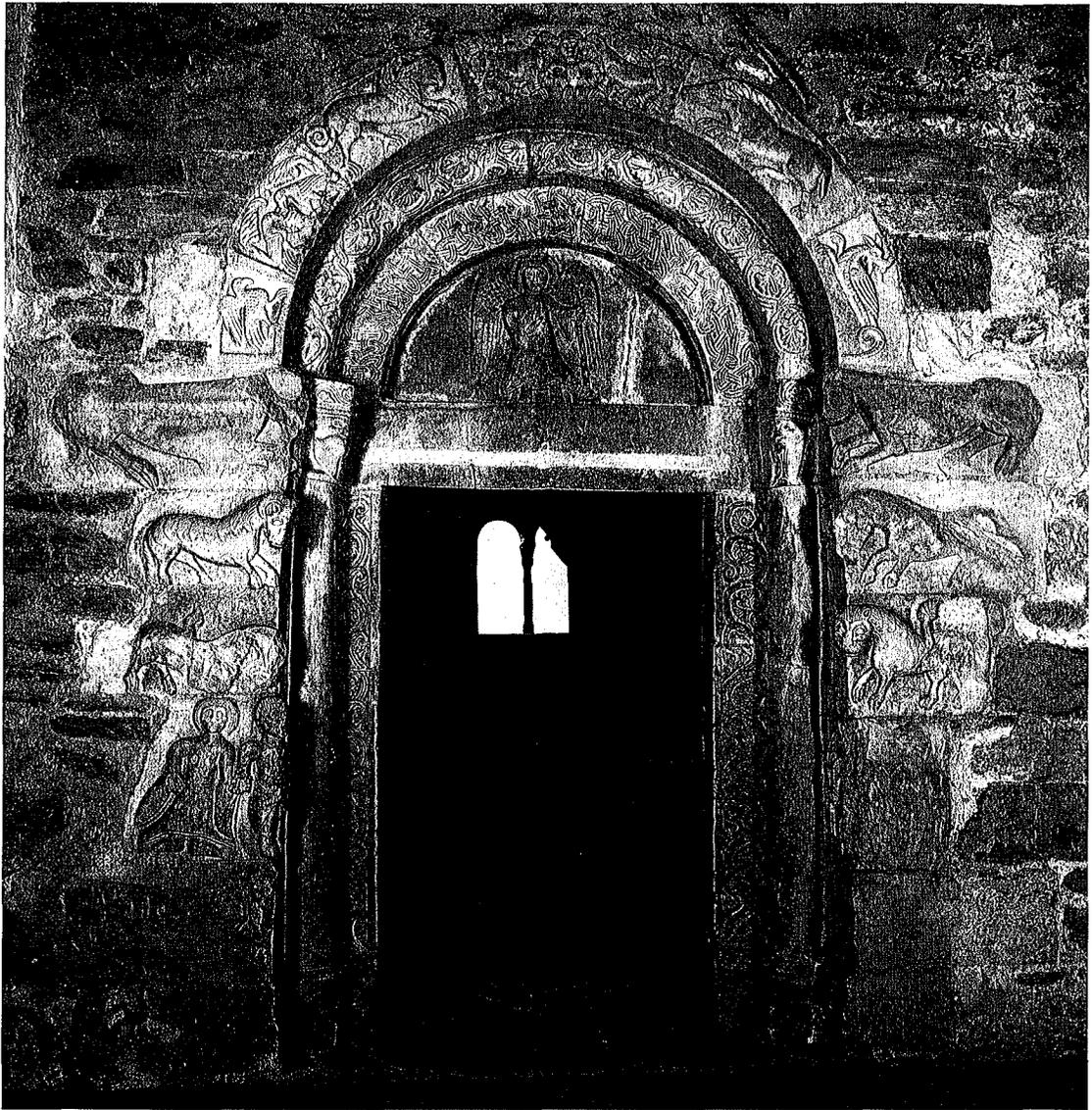


Fig. 2 - Castel Tirolo: Portale della cappella (ca. 1156-1166).



Fig. 3 - Castel Tirolo: Portale della cappella, particolare (ca. 1156-1166).



Fig. 4 - Castel Tirolo: Portale della cappella, particolare con il centauro (ca. 1156-1166).



Fig. 5 - Castel Tirolo: Portale della cappella, particolare con il diavolo (ca. 1156-1166).



Fig. 6 - Castel Tirolo: Capitello della sala maggiore (ca. 1156-1166).

medievale. Senza addentrarci in merito, ci sembra però chiaro un continuo riferimento al tema della lotta, tra forze positive e negative, che avviene alla *soglia* del luogo sacro.

Il tema della lotta nel bestiario è ancora più drammaticamente evidente nei dipinti di *S. Giacomo a Termeno*. A sottolinearlo contribuisce anche la qualità stilistica particolarissima: il contorno delle figure dato da una linea scura, forte, aggressiva, quasi brutale, entro cui il colore, mai coprente, costruisce le immagini per dettagli su toni delicati. Ed anche lo sfondo indefinito che situa la lotta tra il bene e il male in un momento astratto, al di sopra e al di fuori della connotazione storica e, come tale, di validità universale.

Nel bestiario di Termeno compaiono le più varie tipologie, quasi una *summa* delle possibili metamorfosi: la dolcissima arpia e l'unicorno rampante (parte mediana esterna dell'arco santo); l'uomo-uccello con doppia coda di pesce che tiene in mano un bastone-serpente ritorto ⁽⁵⁾, in lotta feroce con un centauro; un mostro la cui testa appoggia direttamente sul sedere da cui spunta una coda asinina e con le lunghe calze arrotolate sulle cosce (fascia inferiore del catino absidale, a sinistra). I mostri sono visti di profilo, forse seguendo le indicazioni bizantine per cui la Divinità è posta frontalmente, il malvagio sempre di profilo.

Sulla parte destra del catino absidale la lotta aperta si è un poco calmata. L'elemento dominante è divenuto il mare: un cinocefalo (ricordo dell'Anubi egizio?) con i piedi palmati sta mordendo un lungo serpente; segue una sirena di magnifica impenetrabilità che si tiene le due code con le mani; un giovane nudo cavalca un delfino mentre un serpente con due code gli morde un polpaccio e conversa con uno sciappode, dal grande, unico piede. Sull'esterno dell'arco santo, in corrispondenza, un goffo telamone nudo con lunga barba e stivaletti grigi si curva sotto il peso di un'enorme trave; a destra una donna deforme dai seni cadenti, dal ventre gonfio, digrigna i denti per lo stesso sforzo.

Anche per questo bestiario sono state proposte letture iconografiche dei dettagli e dell'insieme ⁽⁶⁾ che riportano in ultima analisi allo stesso tema della lotta e della presenza del male.

⁽⁵⁾ Il ciclo di Termeno è il primo esempio di arte "colta" in cui è lecito confrontare gli elementi presenti con quanto superstita nelle testimonianze folcloristiche sudtirolesi. In particolare il bastone a forma di serpente era in uso (e ve ne sono esempi nelle raccolte del Museo Civico di Bolzano) nelle cerimonie nuziali, con chiari rimandi alla sua simbologia. Tutt'oggi a Termeno, con cadenza biennale, ha luogo un corteo carnevalesco (Egetmann) i cui richiami ad un passato medievale e precristiano sono evidenti.

Cfr. I. MADER, *Der Traminer Fastnachtsumzug*, in "Der Schlern" 1926, VII, p. 394 ss. e H. ROMANI, *Unterländer Faschingsumzug in Tramin*, in "Der Schlern" 1971, XLV, p. 112 ss.

⁽⁶⁾ Per W. METZGER (*Die Apsisfresken von St. Jakob in Kastelaz*, in "Der Schlern" 1970, XLIV, p. 200 ss.) la chiave interpretativa è la seguente: le due figure nude rappresentano Adamo ed Eva oppressi dalla maledizione divina, l'arpia è il simbolo delle seduzioni della conoscenza intellettuale e l'unicorno di quella carnale (secondo la tradizione siriana). La parte sinistra si riallaccia tematicamente ad Adamo, palesando le conseguenze della "sete

Che nel bestiario le forze maligne siano considerate presenti a livello simbolico è inoltre avvalorato dalla localizzazione. A Castel Tirolo si attesta *alle soglie* del luogo sacro, oppure nei capitelli a stampella delle finestre in funzione di *sostegno*; a Termeno nella zona *inferiore* dell'abside, mentre nella cappella gentilizia di *Castel Appiano* (e, analogamente, in *S. Margherita a Lana*) cavalieri e centauri in lotta compaiono sul velario dello *zoccolo* della parete absidale. Il male è pertanto cacciato all'esterno del luogo sacro oppure si trova, vinto, calpestato, nelle zone inferiori, nei luoghi cioè di sua pertinenza simbolica.

Tale forte connotazione del simbolo, del resto comune a tutta la produzione romanica, scompare radicalmente con il repentino affermarsi della pittura giottesca e, in senso lato, della cultura del primo gotico. Le avanguardie giottesche compaiono in Alto Adige attorno al 1330 ed impongono le loro innovazioni — che al di là di un discorso di gusto esprimono perfettamente le rinnovate esigenze culturali — in ogni espressione artistica.

del sapere". L'uomo ha perso la semplicità ed è entrato nel dissidio tra bene e male che lo condizionerà per tutta la vita rendendolo infelice. L'uomo-uccello è così simbolo della dialettica nella sua eccezione negativa di non voler riconoscere nessun'altra verità all'infuori di sé ed assale, pieno di rabbia, le altre figure.

Il centauro simboleggia i cattivi maestri, rovina della comunità, in quanto fomentatori di eresia e così pure l'uomo-pesce a cui si può anche aggiungere una sfumatura di malizia. La quarta figura ha il preciso compito di rendere noto il motivo fondamentale della lite, ossia il fatto sessuale.

L'insieme si può dunque interpretare nel modo seguente: ciò che è cominciato nello spirito e cerca di guadagnare la conoscenza divina, finisce miseramente in carne.

L'altra scena ha come comune denominatore il mare, simbolo della passionalità e dell'instabilità degli impulsi. Sotto la calma apparente si nasconde un dissidio interiore generato dalla promessa, non appagata, del piacere dei sensi. Il giovane nudo sul delfino è il giovane desideroso di piacere, a cui la sirena si nega ripiegando verso di sé le sue code. Lo sciappode, simbolo dell'accidia e della tristezza, lo ammonisce sulle dolorose conseguenze del suo comportamento, di cui è esempio il morso del serpente.

Il Metzger dà quindi a questo bestiario un preciso significato didascalico e moralistico.

Ad altre conclusioni giunge invece il NAHM (*Kastelaz. Die romanischen Chotfresken der St. Jakobs-Kirche. Versuch einer Deutung*, s.d.) che, accettata una stretta relazione tra il bestiario ed il mondo celtico (di cui importanti stanziamenti erano attestati nella vicina Val di Non), legge le figure come segue: la figura irata a sinistra è Mercurio, conduttore di anime e „massima divinità celtica; l'uomo-pesce si identifica con Beleno, una divinità paragonabile ad Apollo. L'insieme è una cosmogonia (Da dove veniamo? Dove andiamo? Cosa dobbiamo fare per trovare la via giusta?) e si può interpretare anche in chiave alchemica.

Nella parte sinistra sono presenti i quattro elementi fondamentali: l'acqua (corpo di pesce), l'aria (corpo di uccello), la terra (i piedi che toccano terra), il fuoco (corrente di fuoco che esce dalla bocca di Mercurio).

A destra, le membra del pesce simboleggiano il paganesimo e il serpente che morde il polpaccio dovrebbe essere Cristo che lo combatte. La sirena potrebbe anche riferirsi alla Meretrice dell'Apocalisse ossia, in alchimia, alla Prima Materia. Il delfino è la reincarnazione dell'uomo e il suo cavaliere allude alla fertilità. Con tali complessi passaggi il bestiario perde il suo carattere didattico per farsi accessibile solo ad una limitata cerchia di chierici.



Fig. 7 - Termeno, S. Giacomo in Castelaz: Abside (ca. 1200).



Fig. 8 - Termeno, S. Giacomo in Castelaz: Abside, particolare con la sirena (ca. 1200).



Fig. 9 - Termeno, S. Giacomo in Castelaz: Abside, particolare (ca. 1200).

In questo contesto di recupero naturalistico, di attenzione e gioia francescana verso l'uomo e la vita, la figura del diavolo assume quegli aspetti a noi più familiari e viene inserito all'interno della narrazione.

Nella *Cappella di S. Giovanni ai Domenicani di Bolzano* il diavolo compare più volte (?). Nel riquadro con il *Trionfo della morte* si esprime uno dei temi classici e più intensamente drammatici di tutto il Trecento. L'attenzione è focalizzata dalla terrificata immagine della morte alata che cavalca un cavallo scarno lanciando frecce verso un gruppo di giovani cavalieri. Accanto ai due mendicanti, che nella sua folle corsa la morte non ha portato con sé, vi è una scena che ha il sapore di un aneddoto: un diavoletto peloso con i piedi palmati e le corna da caprone ha fissato sulla schiena, mediante una corda robusta, tre uomini nudi e, un poco curvo sotto il peso del carico, si dirige verso una balena, immagine evocativa dell'inferno.

In questo primo diavolo trecentesco vi è, al di là dei tratti animaleschi che lo caratterizzano, una precisa dimensione umana nell'atteggiamento, nello sforzo compiuto nel portare a termine il proprio dovere.

L'immagine da mostruosa diventa quotidiana, il diavolo è così entrato a far parte della vita di ogni giorno e si è compiuta la sua assoluta identificazione con tutte le forme del male. A dimostrazione di ciò lo troviamo nella stessa cappella, quale personificazione della tempesta, tra le vele di una nave gonfiate dal vento (Miracolo di S. Nicolò). È piccolo, nero, ma estremamente dignitoso anche perché ha da poco ricevuto due grandi ali da chiroterro trovate, quale attributo dei draghi, nell'arte della Cina, terra con cui l'Occidente proprio in quel periodo aveva intensificato scambi e contatti.

Una rappresentazione iconografica che pur non nascendo nel Trecento trova in questo periodo massima diffusione e che permette all'immagine del diavolo di moltiplicare lo spazio a sua disposizione, è quella del *Giudizio Universale*.

Nato come nucleo fondamentale dall'Apocalisse di S. Giovanni, il tema acquista caratteristiche fisse nel corso del Duecento e del Trecento. In alto si trova Cristo giudice, al centro ha luogo la separazione degli eletti dai reprob, mentre in basso la resurrezione dei morti è affiancata dalla pesatura delle anime. L'iconografia del Giudizio, in cui la figura del diavolo è parte integrante e contrapposta alla presenza angelica, è uno dei pochi casi di raffigurazione demoniaca di effettivo peso anche nell'arte italiana.

Direttamente derivante dalla grandiosa composizione di Giotto della cappella degli Scrovegni di Padova è il Giudizio Universale, di scuola giottesca e risalente agli anni intorno alla metà del secolo, sulla facciata interna della *cappella di S. Caterina* nel chiostro dei Domenicani (8).

(?) Per la descrizione e l'analisi storico-artistica degli affreschi, v. N. RASMO, *Affreschi medievali atesini*, Milano 1971, pp. 126 ss., p. 262.

(8) v. N. RASMO, *La cappella di S. Caterina ai Domenicani di Bolzano*, in "Cultura Atesina" 1951, V, p. 152 ss.



Fig. 10 - Bolzano, Cappella di S. Giovanni ai Domenicani: Particolare del Trionfo della Morte (ca. 1330).

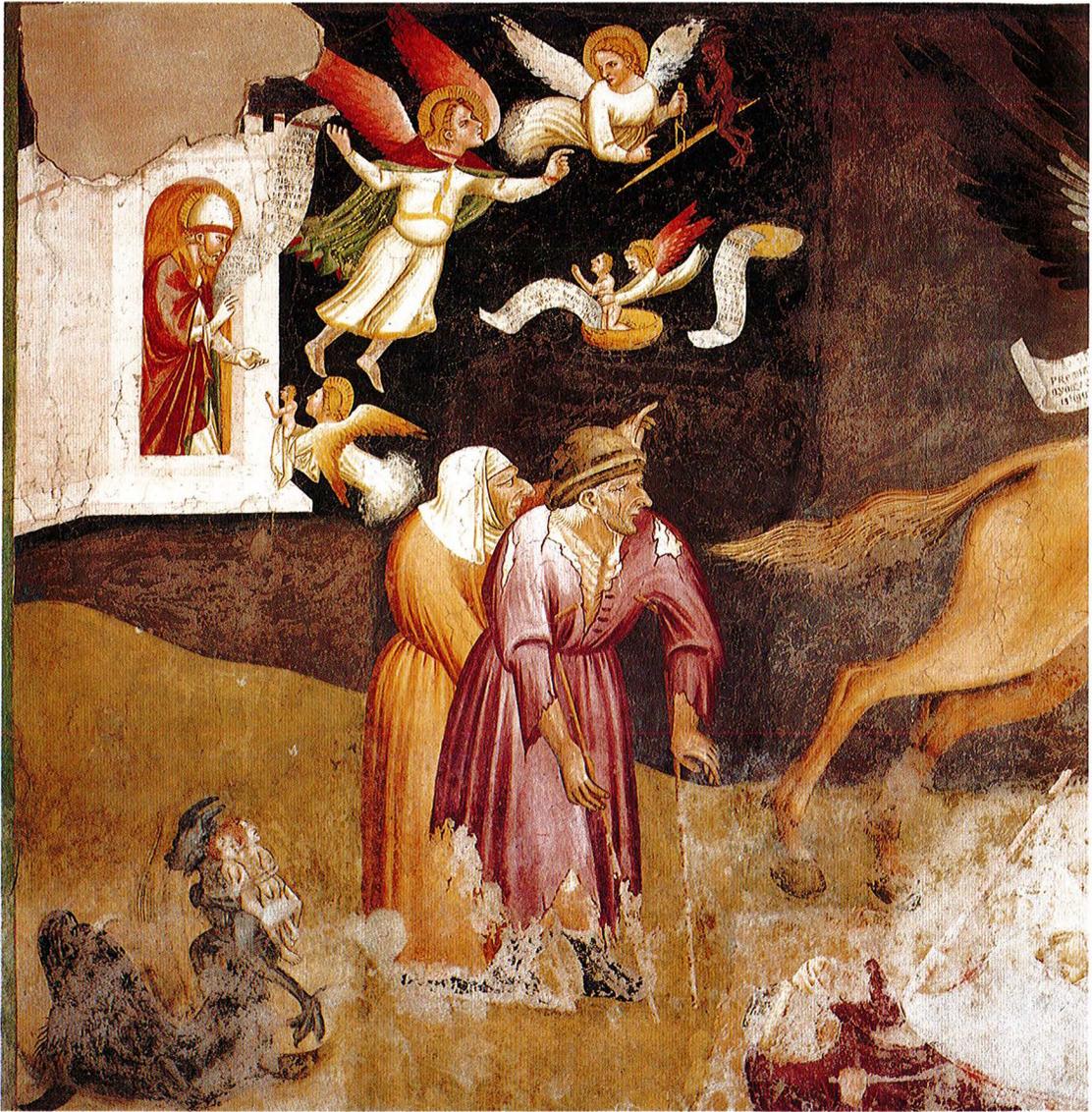


Fig. 11 - Bolzano, Cappella di S. Giovanni ai Domenicani: Particolare del Trionfo della Morte (ca. 1330).



Fig. 12 - Bolzano, Cappella di S. Giovanni ai Domenicani: Particolare del Trionfo della Morte (ca. 1330).

Nell'insieme domina una grande immagine frontale di Lucifero, a gambe aperte e con le fauci spalancate entro cui sta introducendo un dannato; dalle orecchie gli escono due serpenti, nella sinistra tiene un forcone. Attorno a lui una serie di diavoletti pelosi trasportano e tormentano i dannati. La qualità stilistica un po' incerta ed il richiamo attento ma scarsamente interpretativo al modello giottesco, modificano l'impatto dell'immagine che da terrificata di viene goffa e popolarasca.

È comunque questa la linea di tendenza che assume l'immagine nel corso del Trecento: il diavolo, la cui quotidianità è ormai riconosciuta, assume tratti di furbizia villana per diventare entro breve il diavolo gabbato della tradizione popolare "che fa le pentole ma non i coperchi".

Un'altra immagine frivola del demonio si trovava negli affreschi, oggi completamente distrutti, della *cappella di S. Nicolò*, sempre ai Domenicani di Bolzano, e del relativo arco santo. Il ciclo, comprendente storie di S. Cristoforo e storie eremitiche, attribuito al padovano Guariento ed al suo aiuto Nicolò Semitecolo, venne in parte eliminato durante le demolizioni ottocentesche. Scarsi resti, rimasti occultati dalla costruzione delle volte gotiche, vennero scoperti nel 1935 ma definitivamente distrutti durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale.

Dalla descrizione e dalle fotografie pubblicate da Nicolò RASMO⁽⁹⁾ sappiamo che i diavoli (quattro sufficientemente visibili) comparivano nella scena in cui S. Cristoforo si mette al servizio del demonio, secondo quanto tramandato dalla *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine, testo medievale fondamentale per la diffusione dell'immagine e dell'azione del demonio.

I diavoli sono raffigurati con corte corna bovine, leggermente arcuate, cappelli ricciuti e disordinati, barbe ispide, lunghi nasi a becco con la punta all'ingiù, bocche larghe e sgangherate. Sono vestiti secondo la moda del tempo con vesti eleganti ed attillate, di stoffa a righe verticali e lunghe maniche appuntate al braccio. Proprio questa particolarità del costume permette al RASMO di fissare la datazione intorno al 1365 circa⁽¹⁰⁾.

Un'ulteriore serie di diavoli trecenteschi che confermano in questo secolo la tendenza ad un aspetto scanzonato del demonio, si trova, anch'essa relegata sopra le volte gotiche, nella chiesetta di *S. Giacomo a Laives*⁽¹¹⁾. Nel quinto riquadro delle storie di S. Giacomo, relativo alla liberazione di Fileto dai malefici di Ermogene tramite il sudario inviato dal santo, gli spiriti buoni sono in lotta accanita contro i sette spiriti malvagi che si oppongono loro, trasferendo così nella sfera celeste il conflitto terreno. Gli angeli in volo, armati di archi, spade, lance ed un gonfalone crociato, si scagliano contro i demoni.

⁽⁹⁾ N. RASMO, *I distrutti affreschi guarienteschi della chiesa dei Domenicani a Bolzano*, in "Cultura Atesina" 1955, IX, p. 118 ss.

⁽¹⁰⁾ ib., *Die Mode als Wegweiser für die Datierung von Kunstwerken des 14. Jahrs. in Südtirol*, in "Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters", Wien 1977, p. 261 ss.

⁽¹¹⁾ v. G. TENGLER - J. UNTERER, *La chiesa di S. Giacomo a Laives*, Bolzano 1986.



Fig. 13 - Bolzano, Cappella di S. Caterina ai Domenicani: Giudizio Universale (metà XIV secolo).



Fig. 14 - Bolzano, Cappella di S. Caterina ai Domenicani: Giudizio Universale, particolare di Lucifero (metà XIV secolo).



Fig. 15 - Bolzano, Cappella di S. Giovanni ai Domenicani: Storie di S. Nicolò, particolare della Tempesta in mare (ca. 1330).



Fig. 16 - Bolzano, Cappella di S. Nicolò ai Domenicani (distrutta): Guariento e aiuti, Storie di S. Cristoforo (ca. 1365).



Fig. 17 - Bolzano, Cappella di S. Nicolò ai Domenicani (distrutta): Guariento e aiuti, Storie di S. Cristoforo, particolare dei diavoli (ca. 1365).



Figg. 18-19 - Laives, Chiesa di S. Giacomo: Particolare della "Liberazione di Fileto" (fine XIV secolo).

I demoni alati, gialli, rossi e bluastri, si oppongono sfoderando i loro artigli e le zanne ricurve, atteggiando i volti a laidi sberleffi, ma sono ben presto costretti alla fuga. Anzi, nell'insieme, sembrano piuttosto spaventati e sul cartiglio che uno di loro tiene in mano vi è scritta un'invocazione di pietà.

Con il Quattrocento l'immagine del diavolo subisce una nuova metamorfosi e recupera l'aspetto di inquieto terrore, di laida temibilità, almeno nelle intenzioni degli artisti maggiori. Inoltre si moltiplicano le possibilità di raffigurazione con l'apporto massiccio della rappresentazione della vita dei santi che, in molti casi, hanno avuto occasione di intrattenersi con il demonio.

Questa corrente, di pensiero prima che di scelta artistica, si ricollega direttamente alla cultura nordica che porterà allo sviluppo dei deliri figurati di Bosch, di Brueghel, del Grünewald e, in genere, dell'espressionismo tedesco tra Quattro- e Cinquecento. Contemporaneamente la cultura italiana, permeata di razionalismo rinascimentale, relega il demoniaco in posizioni marginali e nelle espressioni occulte dell'antirinascimento ⁽¹²⁾.

Nella prima metà del secolo le immagini più comuni, per l'Alto Adige, sono quelle di *S. Giorgio ed il drago*. Tale raffigurazione che esprime in linguaggio narrativo il tema classico della lotta tra bene e male, ha il suo momento di particolare diffusione in sintonia con il gotico internazionale che vede incarnato nel nobile cavaliere "senza macchia né paura" gli ideali ad esso più congeniali.

Le prime immagini quattrocentesche di S. Giorgio, come l'affresco nella navata destra della chiesa dei Domenicani a Bolzano, l'affresco del *Museo Civico* di ignota provenienza ma probabilmente di area bolzanina, o quello, datato 1417, nella quarta arcata del *chiostro di Bressanone*, opera di *Giovanni da Brunico*, hanno un preciso taglio narrativo. S. Giorgio è a cavallo e sta trapassando con la lancia le fauci spalancate del drago. È presente la principessa, lo sfondo è arricchito di notazioni naturalistiche, di città turrette, di scenette di genere.

Ma è soprattutto il drago che focalizza l'attenzione per i precisi riferimenti al mondo animale che manifestano una curiosità di tipo scientifico. Nell'affresco Castelbarco sono descritti con accuratezza la cresta, l'imponente dentatura, i grossi artigli e le eleganti ali da pipistrello; per Giovanni da Brunico il drago si incarna in un grosso lucertolone dalla pancia molle e dalla corazza di scaglie verdastre.

L'immagine di S. Giorgio acquista ben presto larga popolarità e si ritrova con sempre maggiore frequenza ma in forma, potremmo dire, riassuntiva.

In un affresco della cappella di *Castel Montani* (Venosta), che risale al 1430 circa, la scena si riduce all'immagine del santo che, appiedato, trafigge un drago dal lungo collo e dalla coda attorcigliata. Tale immagine si incontra per tutto il Quattrocento, con varianti minime, soprattutto nella plastica. S. Giorgio è un elemento ricorrente negli altari a portelle, dove spesso — da-

(12) E. BATTISTI, *L'Antirinascimento*, Milano 1962.



Fig. 20 - Bolzano, Chiesa dei Domenicani: Affresco Castelnuovo (inizio XV secolo).

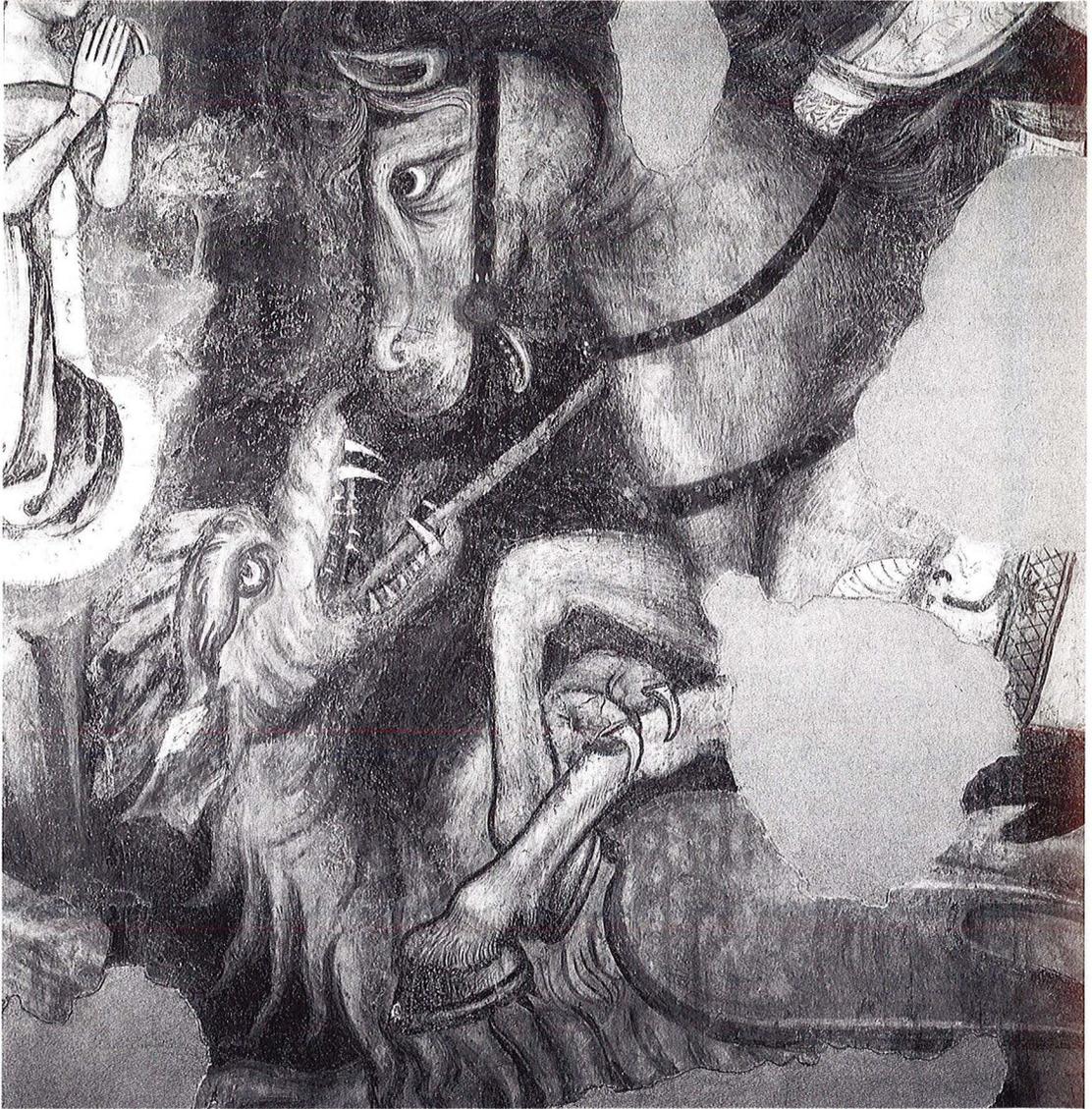


Fig. 21 - Bolzano, Chiesa dei Domenicani: Affresco Castelnuovo, particolare con la testa del drago (inizio XV secolo).

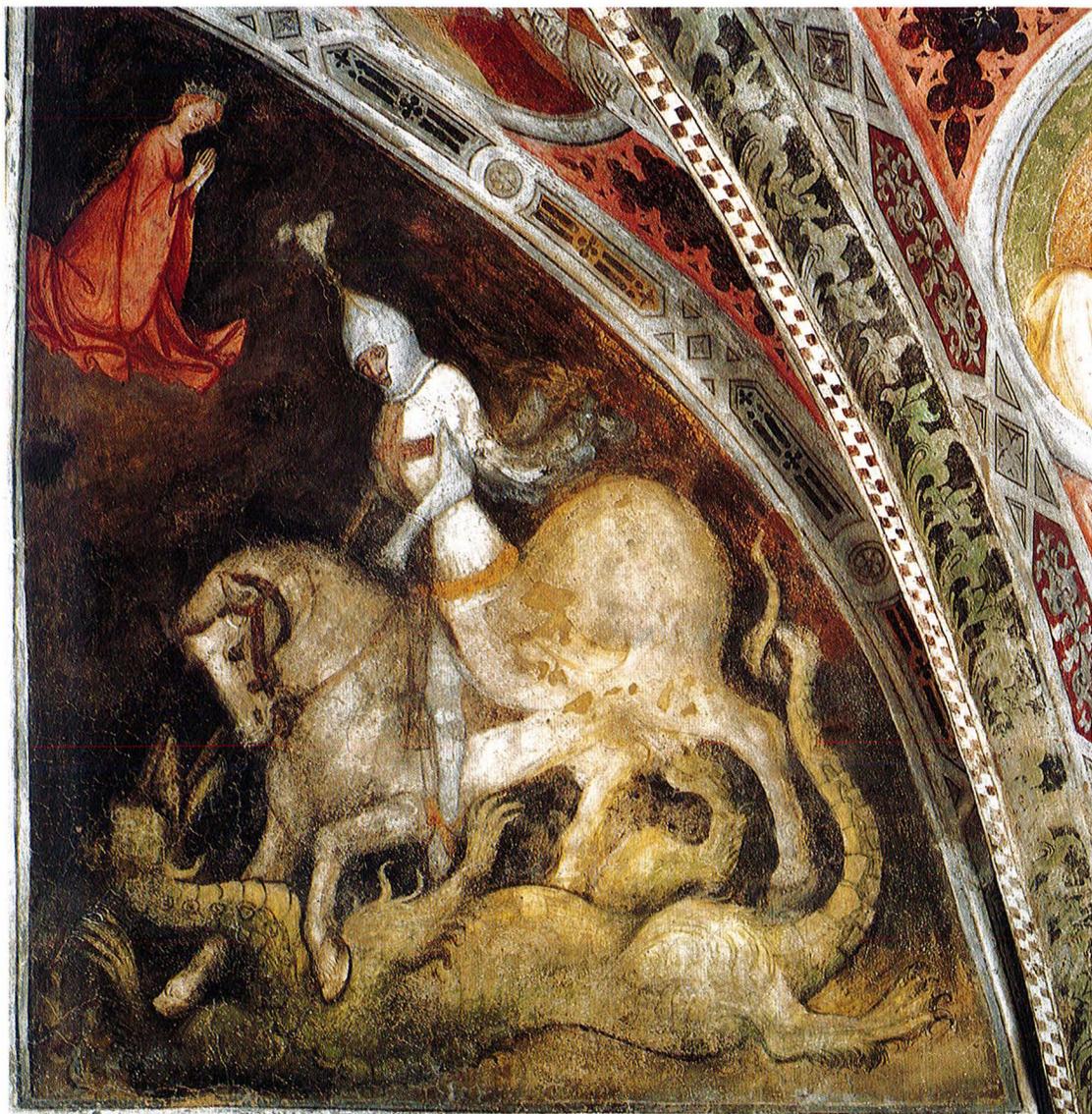


Fig. 22 - Bressanone, Chiostro del Duomo: Giovanni da Brunico, S. Giorgio ed il drago (1417).

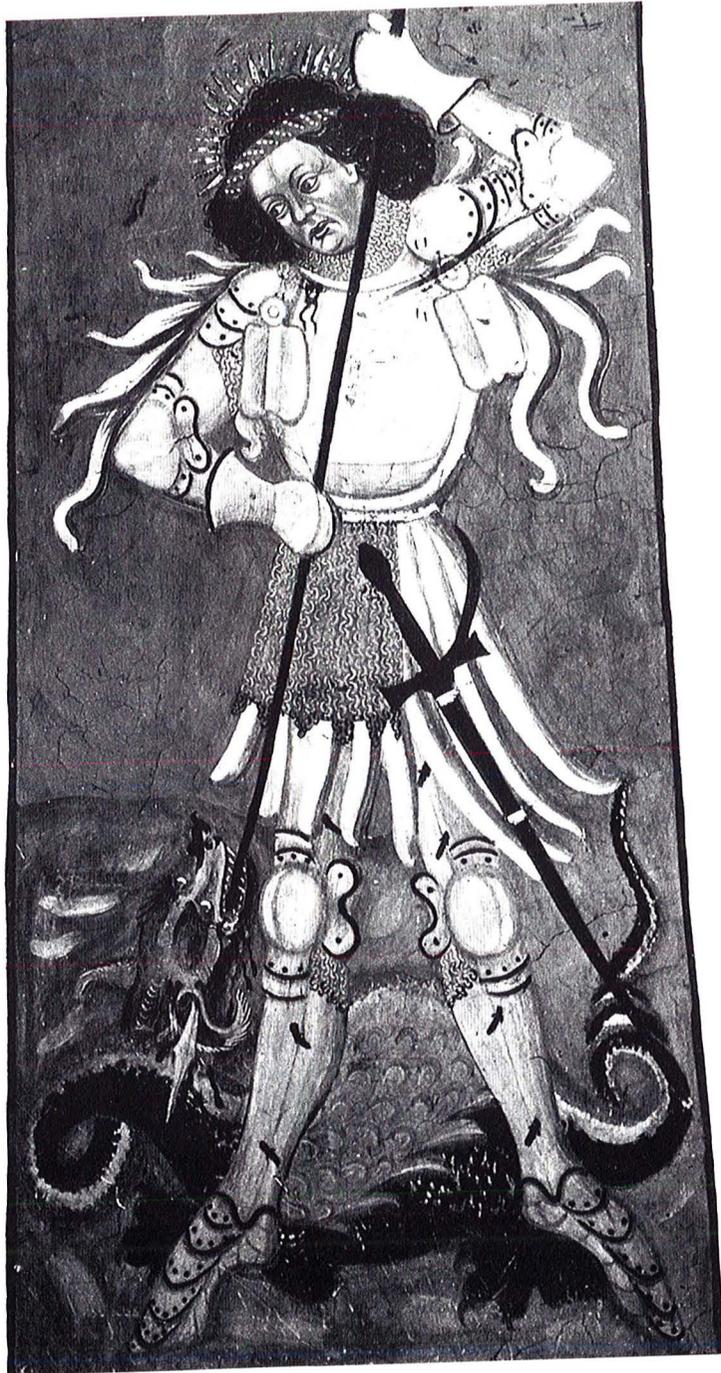


Fig. 23 - Castel Montani (Venosta): S. Giorgio ed il drago, affresco della cappella (ca. 1430).

te le possibilità spaziali della figura, tutta giocata sulla verticale — è collocato quale guardiano d'altare (Schreinwächter) a lato dello stesso, oppure compare come bassorilievo sulle portelle.

Un elenco risulta difficoltoso: citiamo, senza pretesa né di completezza né di omogeneità, l'altare di *Luson*, quello di *Santa Valpurga presso Campo Tures*, due immagini della *collezione privata Red*, la portella dipinta di un altare dello *Schnatterpeck* proveniente da Merano ed ora al *Diocesano di Bressanone*, una portella dell'altare di *S. Martino a Campill* ora al *Museo di Bolzano*.

Un caso a parte è quello dei due altari che, dedicati a S. Giorgio, hanno la sua raffigurazione al centro dello scrigno. A *Scena* e ad *Albions* la figura di S. Giorgio a cavallo è simile nella posizione, identica per l'iconografia del drago: muso allungato, orecchie bovine, zampe artigliate, grandi ali ripiegate sul corpo dalle tonalità coloristiche iridescenti ⁽¹³⁾.

Verso la fine del secolo e gli inizi del Cinquecento si può notare un'ulteriore variante iconografica, per quanto minima, tendente ad una sempre più accentuata rarefazione dell'immagine: dopo aver eliminato il contesto narrativo, viene soppresso anche ogni accenno alla lotta tra il santo e il drago che ancora nelle immagini precedenti era raffigurato vinto, ma non del tutto domo. E lo dimostrano gli ultimi guizzi delle code attorcigliate, lo sguardo vivo, fiammeggiante.

Jörg Lederer nell'altare della chiesa dell'ospedale di *Laces* (1517) ci dà un'interpretazione più serena: il santo ha ai suoi piedi un draghetto ormai morto e non più mostruoso di un ranocchio. Gli artigli protesi verso il cielo sono l'ultima, inutile ribellione. Il santo era già a priori sicuro della propria vittoria ed al male debellato non getta neppure un'ultima occhiata.

Identica interpretazione anche per il S. Giorgio proveniente dalla *parrocchiale di Scena* ed ora al *Diocesano di Bressanone* (15151-1520 circa). Con l'affermarsi di particolari rinascimentali, come la complessa acconciatura, la tipologia della corazza, le forme compatte e ben proporzionate, l'essenzialità dell'espressione, scompare ogni impeto naturalistico, ogni coinvolgimento nella lotta ed anche il gusto per la rappresentazione minuziosa dell'animale, ormai senza più creste, senza ali, senza scaglie.

Tornando entro i limiti cronologici della seconda metà del Quattrocento, l'immagine del drago di S. Giorgio esce dalla routine nell'interpretazione dei grandi maestri.

Il *Multscher*, chiamato a Vipiteno subito dopo la metà del secolo ⁽¹⁴⁾ per la costruzione dell'altare maggiore della parrocchiale, mette accanto ai piedi di S. Giorgio un cucciolo di drago spaventato. Non molto differente da un qualsiasi cagnolino (la cresta appena accennata si può confondere con la spi-

⁽¹³⁾ Per un ampio panorama fotografico della scultura gotica tirolese si veda C. TH. MÜLLER, *Gotische Skulptur in Tirol*, Bozen 1976.

⁽¹⁴⁾ N. RASMO, *L'altare di Hans Multscher a Vipiteno*, Bolzano 1963.



Fig. 24 - Scena, Chiesa di S. Giorgio: Scigno dell'altar maggiore (fine XV-inizi XVI secolo).

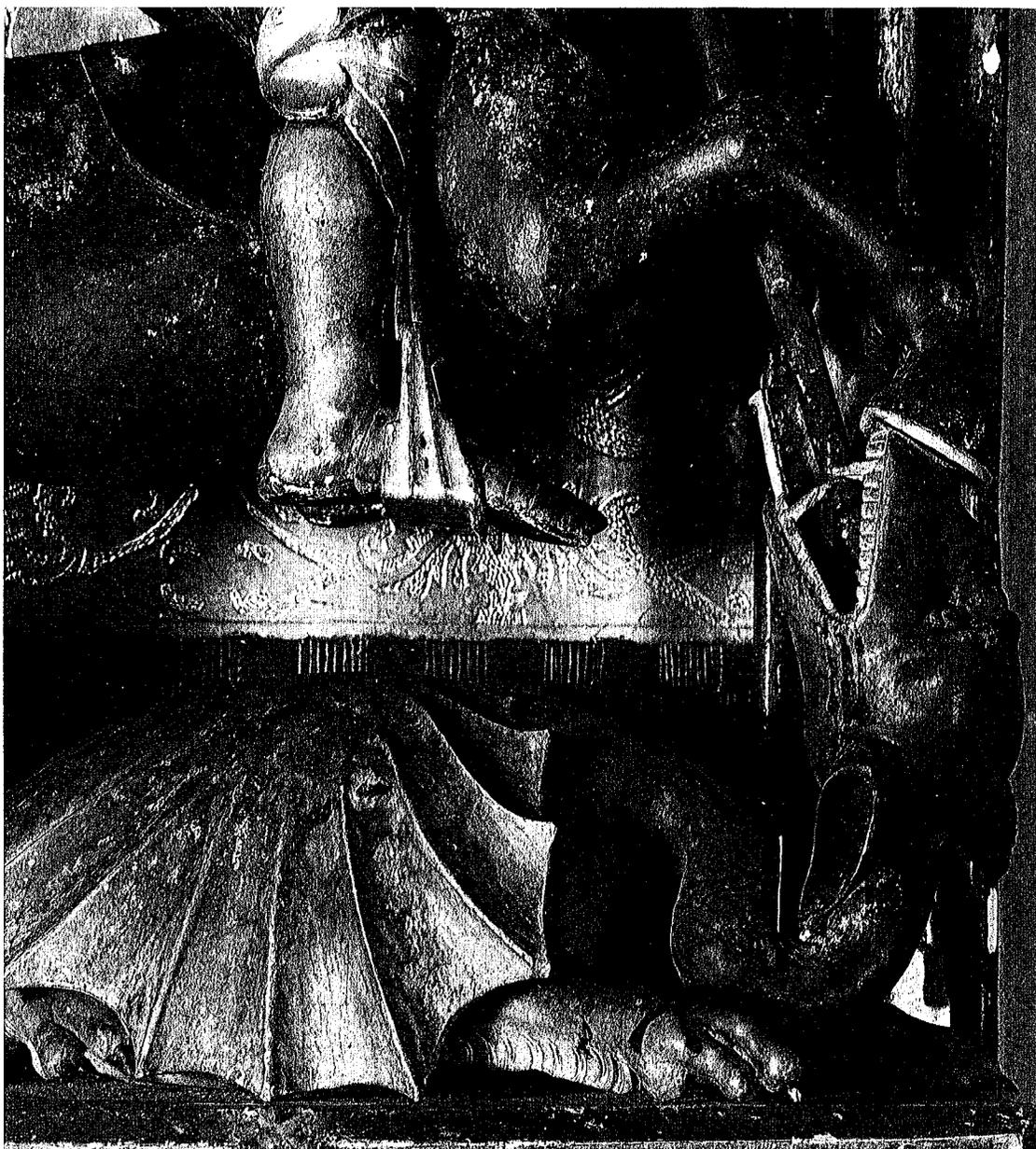


Fig. 25 - Scena, Chiesa di S. Giorgio: Scigno dell'altar maggiore, particolare con il drago (fine XV-inizi XVI secolo).

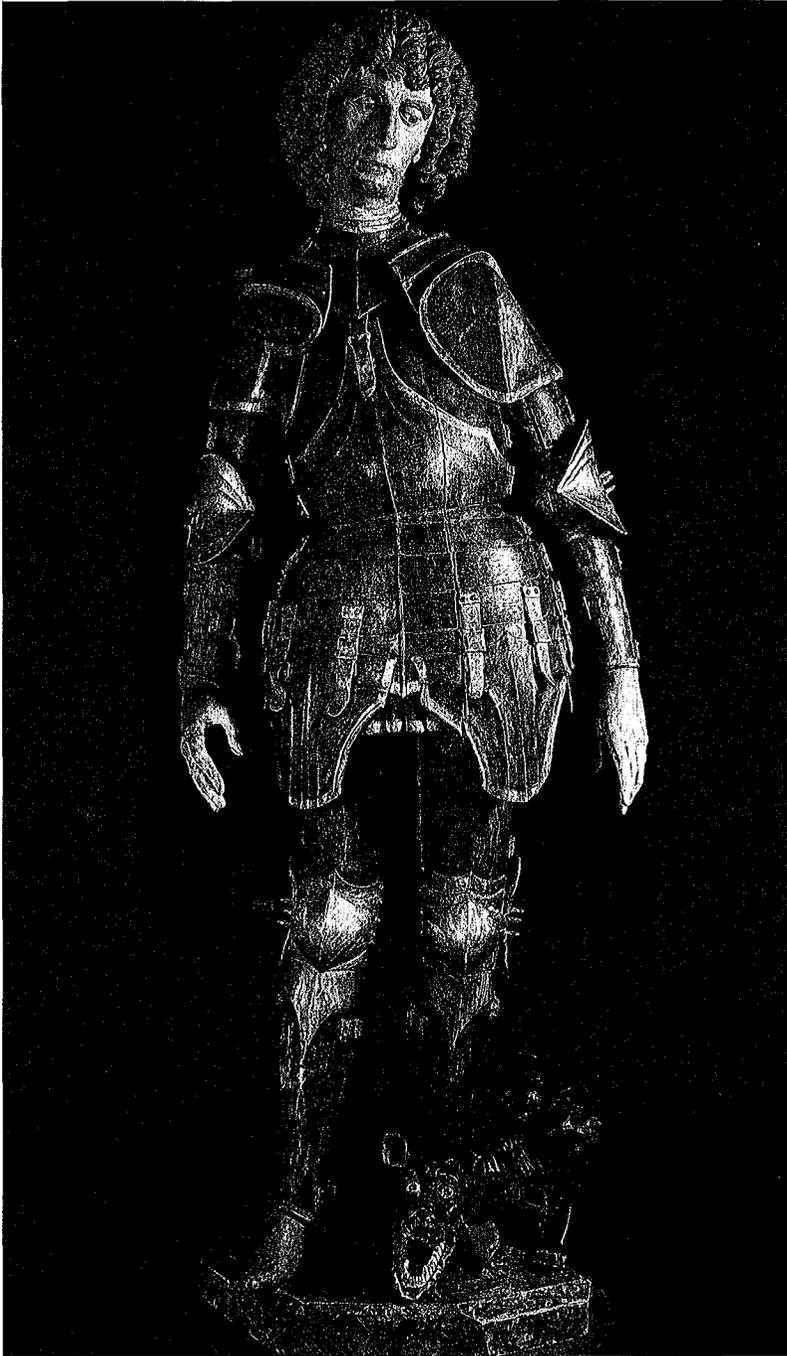


Fig. 26 - Vipiteno, Museo Multscher. H. Multscher, S. Giorgio (1456).

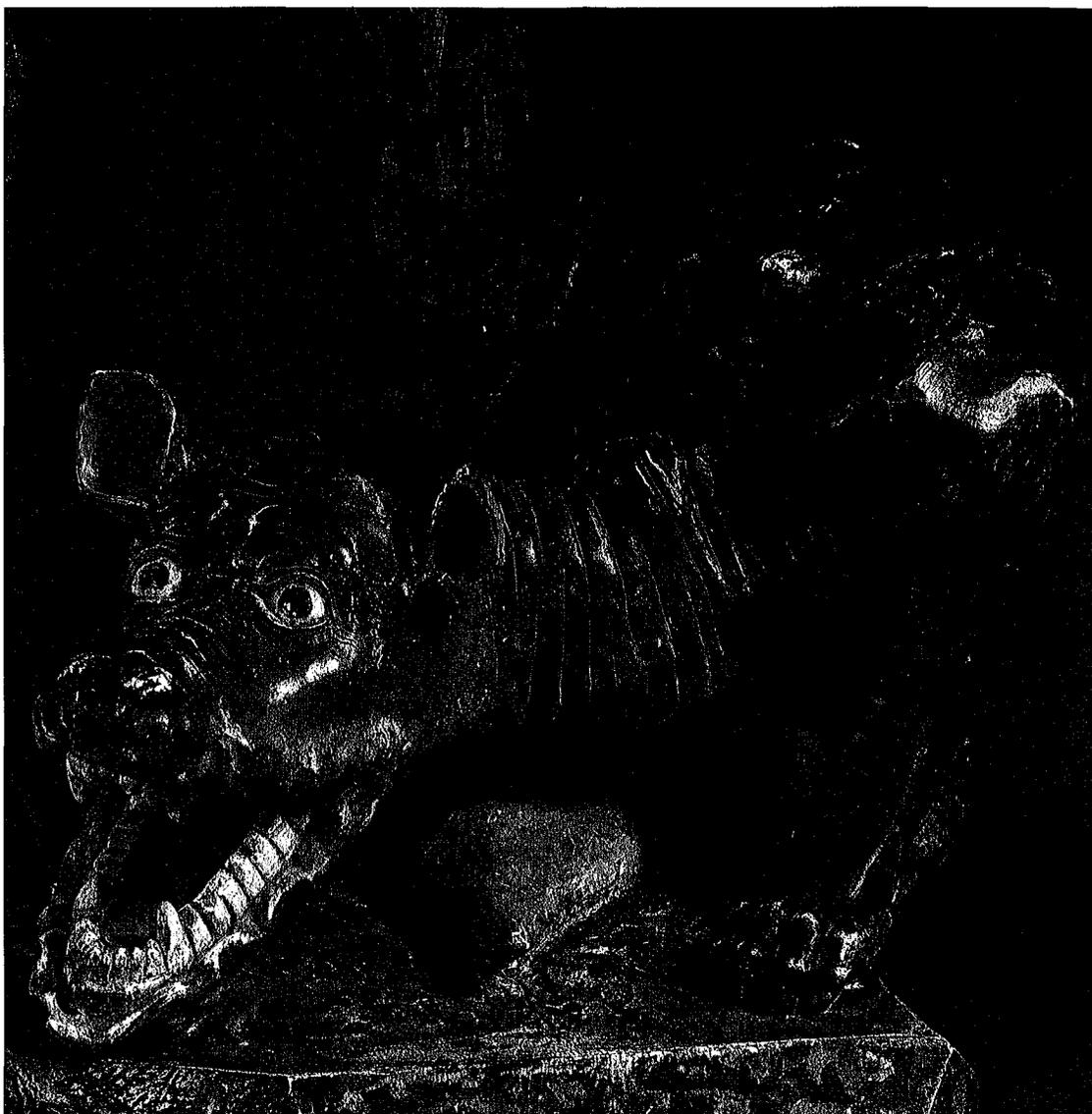


Fig. 27 - Vipiteno, Museo Multscher: H. Multscher, S. Giorgio, particolare del drago (1456).

na dorsale affiorante sotto la pelle tesa), è rannicchiato su se stesso nella tipica posa del gatto. Anche la fauci aperte suggeriscono, più che la volontà di mordere, il soffiare felino di avvertimento.

Accanto alla figura del santo, che oltre alla maestria tecnica esprime una maturità di concezione tra le più intense del gotico maturo, anche l'interpretazione inusuale del drago manifesta una precisa intenzionalità: quella di interiorizzare il dissidio tra bene e male e di riportarlo entro una sfera completamente umana, psicologica, rinunciando al mostruoso, al plateale, al delirio fantastico.

Di altra tipologia, ma ugualmente intenso, il drago nero e lucente dipinto da *Marx Reichlich* nella portella esterna dell'altare della *Waldaufkapelle ad Hall in Tirolo* (1501-1505 circa). È un lungo serpentone dalla coda a più volute, le zampe palmate con artigli accuminati, la lingua sibilante da vipera, lo sguardo perfido. È inoltre fornito di una serie di mammelle.

Questo particolare, che si ritrova tra l'altro nel diavoleto di S. Giuliana in un altare del *Museo Civico di Bolzano*, datato entro il secondo decennio del XVI secolo, testimonia della volontà di identificazione sessuale tra diavolo e donna che in quegli anni si va compiendo. L'immagine viene resa femminile e caricata di ogni possibile connotazione negativa. Di qui alla nascita, nella coscienza collettiva, della femmina/strega, il passo è breve: anzi già compiuto.

Solo in un'altra occasione in Alto Adige compare l'identificazione tra donna e diavolo, o meglio la tentazione demoniaca appare sotto vesti femminili. Si tratta del riquadro nel sottoarco della cappella battesimale della vecchia parrocchiale di *Scena*, consacrata intorno al 1402⁽¹⁵⁾.

Vi sono raffigurate le tentazioni di S. Antonio, tema prediletto per l'arte quattrocentesca nordica e suscettibile della varianti più mostruose, ma di scarso rilievo nell'arte locale. Il tentatore è incarnato da una fanciulla di gentile aspetto, bionda, dai tratti delicati che siamo abituati a riscontrare nelle raffigurazioni delle nobili dame del tempo. Ma sul suo capo spuntano due grandi corna bovine e sotto l'orlo della veste, al posto dei piedi, due grandi artigli. La seduzione femminile viene così indicata nella sua reale identità di perversione diabolica.

Un altro esempio di tentazione subdola, particolarmente divertente ed inusuale, si trova sulla portella dell'altare maggiore della parrocchiale di *S. Martino a Covelano* (Venosta), della fine del Quattrocento. Qui il diavolo assume le vesti di uno studioso "*indossando — come scrive il Rasmo — una zimarra lunga fino ai piedi sotto la quale si intravedono le calzamaglie con le punte delle soles esageratamente lunghe, in contrasto con la pretesa solennità dello studioso. Il cappello a turbante turchesco finisce per rivelare la finzione demoniaca e l'effettiva appartenenza del preteso «filosofo» ad una ca-*

⁽¹⁵⁾ L'affresco è inedito; ringrazio per la gentile segnalazione il Dr. Helmut Stampfer. Sulla chiesa v. A.A.V.V., *Maria Himmelfahrt zu Schenna*, Schenna 1981.



Fig. 28 - Hall in Tirol, Waldaufkapelle: Marx Reichlich, portella dell'altare (ca. 1501-1505).

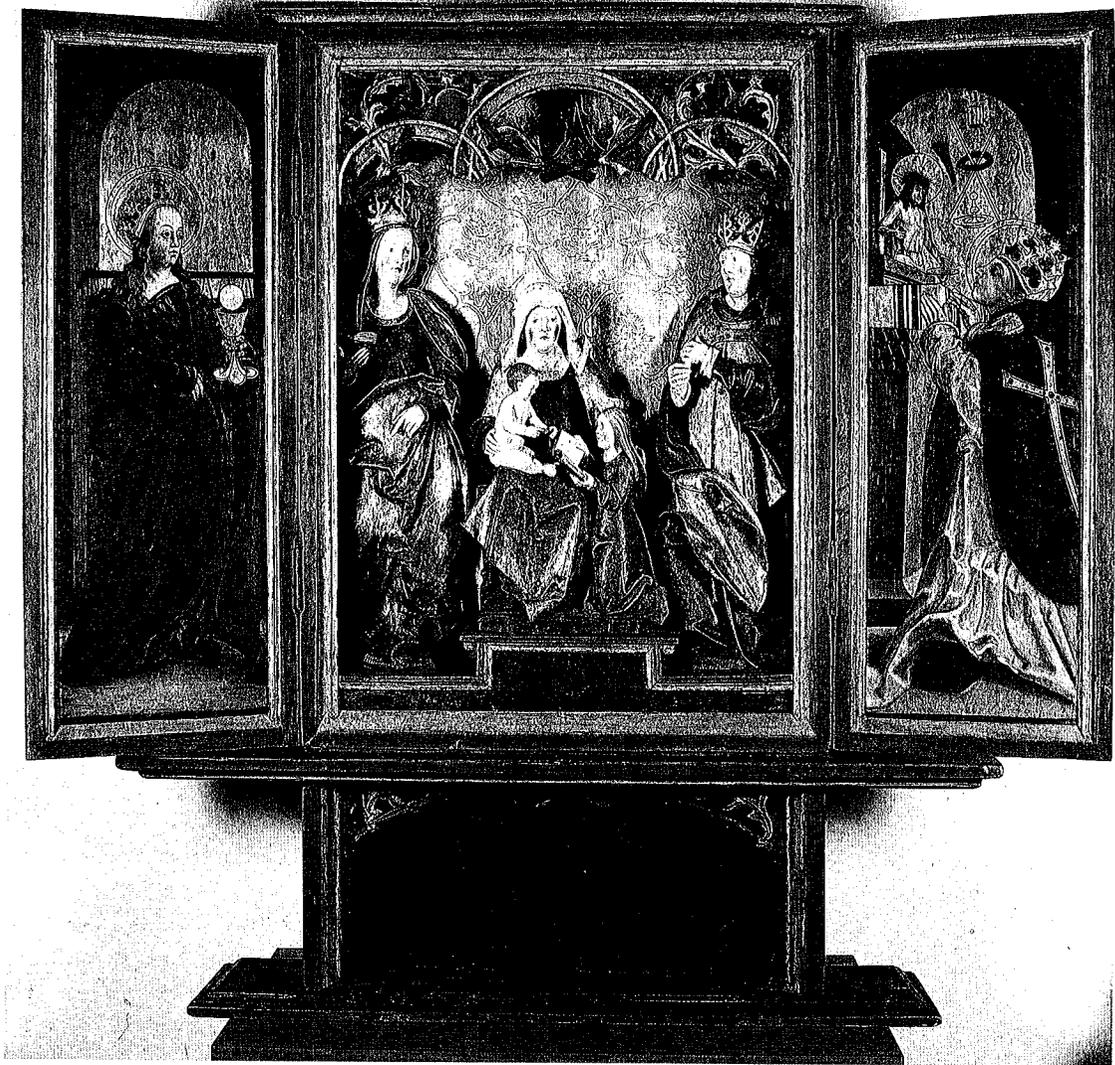


Fig. 29 - Bolzano, Museo Civico: Altare a portelle (ca. 1510-1515).



Fig. 30 - Bolzano, Museo Civico: Altare a portelle, particolare con il diavolo di S. Giuliana (ca. 1510-1515).



Fig. 31 - Scena, vecchia parrocchiale: Le tentazioni di S. Antonio (ca. 1402).



Fig. 32 - Scena, vecchia parrocchiale: Le tentazioni di S. Antonio, particolare (ca. 1402).



Fig. 33 - Covelano, Chiesa di S. Martino: Portella d'altare (fine XV secolo).

tegoria in netto contrasto con quella rappresentata dal santo" (16). Altri segni particolari attraverso i quali si riconoscono le stimmate demoniache sono il naso adunco, gli occhi rotondi profondamente cerchiati di nero ed il colorito brunastro dell'incarnato.

La scelta di una rappresentazione così particolare entra nel merito della straordinaria abilità che — a quanto scrive Jacopo da Varagine — S. Martino possedeva per il riconoscimento del demonio. "*Li (i diavoli) scopriva sotto ogni travestimento sia che prendessero l'aspetto di Giove, di Mercurio, di Venere, di Diana*" (17). Dato che però l'agiografo ci narra di una disputa tra il santo e un demonio apparso sotto forma di un re vestito di porpora, adorno di diadema e di calzari dorati, la scelta personale operata dall'artista — o dal committente — rivela una scoperta critica al mondo dello studio, alla sete del sapere e della conoscenza.

Dopo questa parentesi sui travestimenti del diavolo, torniamo ai santi contraddistinti da attributi demoniaci. In Alto Adige altri tre sono oggetto di particolare venerazione: *S. Margherita, S. Giuliana, S. Michele arcangelo*.

S. Margherita, sottoposta a tortura per non essersi concessa in sposa ad un pagano, prega Iddio affinché le manifesti il vero volto del nemico contro cui sta combattendo. A tale richiesta appare un drago immane e feroce che la fanciulla, con la forza della sua preghiera, costringe ai suoi piedi. Il drago si dibatte ed invoca la liberazione: "*O beata Margherita, io sono vinto! Se fossi stato vinto da un uomo non avrei mai provato tanta vergogna, quanta ne provo ora qui, sotto i piedi di una tenera fanciulla!*".

Quasi identica la vicenda di S. Giuliana a cui Dio svela l'immagine del demonio che gli era apparso sotto forma di giovane. Giuliana lo lega e lo percuote con la catena fino a quando il diavolo chiede pietà, rammentando alla santa la cristiana misericordia (18).

Di S. Margherita esistono, tra le altre, due statue magnifiche: una ora a *New York (Metropolitan Museum)* di cerchia pacheriana, in cui la santa in trono ha sotto ai piedi uno splendido drago inferocito, dal muso canino, le orecchie appuntite, i grossi e tozzi artigli pronti per l'aggressione; una della *collezione privata Red* (19), già degli inizi del Cinquecento, dove il drago accovacciato ha l'atteggiamento di un cane fedele. Tra le due esiste lo stesso scarto interpretativo già riscontrato per l'immagine di S. Giorgio: nella seconda figura il drago è completamente sottomesso e lo sguardo della santa non si incrocia con quello, curioso, dell'animale.

(16) N. RASMO, *Testimonianze della moda medievale in Alto Adige*, Calendario della Cassa di Risparmio di Bolzano, 1983, mese di febbraio.

(17) JACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*, Firenze 1985, traduzione di C. LISI, Storia di S. Martino.

(18) *ib.*, Storie di S. Margherita e di S. Giuliana.

(19) *v.* *Collection Red*, catalogo della mostra a cura di S. Spada Pintarelli e C. Pardatscher, Bolzano 1986.



Fig. 34 - New York, Metropolitan Museum: S. Margherita (fine XV secolo).



Fig. 35 - Collezione privata: S. Margherita (inizio XVI secolo).



Fig. 36 - Collezione privata: S. Margherita, particolare del drago (inizio XVI secolo).

Dobbiamo all'Arzt una magnifica interpretazione di entrambe le sante. Le statue erano in origine nella chiesa di *S. Giuliana a Vigo di Fassa* e sono ora conservate al *Castello del Buonconsiglio di Trento*. L'Arzt, artista bolzanino degli inizi del Cinquecento dai contorni stilistici e dal catalogo non ancora definiti nonostante la qualità artistica eccellente, fa accompagnare S. Margherita da un draghetto timoroso con ali da pipistrello, orecchie tonde ed artigli; S. Giuliana da un diavoletto dalla faccia rotonda e la grande bocca sgangherata.

È comunque l'immagine di *S. Michele arcangelo* quella che, per definizione, esprime l'essenza stessa della lotta contro il diavolo. In S. Michele, ancor più che in S. Giorgio, è incarnata la potenza sovrumana che ha come fine d'incutere il terrore allo spettatore, esaltando nel contempo le valenze positive della bellezza indicibile, del vigore, dello splendore soprannaturale. È un'immagine terrificata.

Il culto di S. Michele è tra i più antichi e radicati in tutta la cultura europea, con doppia funzione: persecutore vittorioso degli angeli ribelli e psicopompo, cioè pesatore delle anime. Tale funzione gli è probabilmente derivata dal Mercurio classico.

Nella seconda arcata del *chiostro di Bressanone* ve ne è un esempio, forse opera di *Leonardo da Bressanone* databile al 1460 circa, di vivacissimo taglio narrativo. Nella pesatura delle anime la posta in gioco è notevole: le anime leggere, libere dal peccato, accolte ed aiutate dagli spiriti angelici vengono dirette verso le beatitudini celesti; le anime gravate "dal peso" della colpa precipitate agli inferi e sottoposte ad efferati tormenti.

S. Michele regge la bilancia, quattro diavoletti si ingegnano a farla pesare il più possibile. Due di essi, quello nero e quello rosso dalle ali gialle, si rivolgono minacciosi verso S. Michele, un altro, in origine verde, si appende con foga al piatto della bilancia, un mostriciattolo marrone si spinge all'esterno, trattenuto per i piedi dal diavolo nero, e tiene in mano un pesante sacco.

Questa vivacità popolaresca e la caratterizzazione tra il buffo e il mostruoso delle espressioni sono un tratto distintivo dello stile di maestro *Leonardo da Bressanone* che di diavoli, al suo attivo, ne ha parecchi. Nello stesso chiostro infatti, alla terza arcata, alle spalle di Giobbe tentato e rimproverato dalla moglie, compare un diavolo-caprone, peloso e di colore bruno, con grandi ali spiegate e ghigno feroce che tormenta il paziente Giobbe con gli artigli e la frusta. Quindi nella *Discesa di Cristo al Limbo*, alla quinta arcata (1472), lo stesso diavolo è schiacciato sotto il piede di Cristo e, ansimante, rivolge allo spettatore uno sguardo ricolmo di richieste di aiuto.

La monarchia diabolica comprende settantadue principi, settemilioni-quattrocentocinquantanovemilacentosettantasette diavoli, divisi in millecen-

(20) Per un'introduzione alla figura di Leonardo da Bressanone si veda L. PUPPI, *Proposte per Leonardo da Bressanone*, in "Cultura Atesina" 1960, XIV, p. 5 ss.



Fig. 37 - Bressanone, Chiostro del Duomo: Leonardo da Bressanone (?), S. Michele (ca. 1460).



Fig. 38 - Bressanone, Chiostro del Duomo: Leonardo da Bressanone, Giobbe tentato (ca. 1460).

oundici legioni, ciascuna comprendente seimilaseicentosei membri, almeno secondo il computo che *Hans Wier*, medico e demonologo belga, compie nel suo *Liber Apologeticus, et pseudo-monarchia demonum*, edito a Basilea nel 1577 ⁽²¹⁾.

Il Quattrocento locale ce ne mostra tutta una gamma e, con precisa impostazione antologica, alla rassegna delle varie specie è dedicata la lunetta dell'ottava arcata del *chostro di Bressanone* (1477 circa). Intorno ad Adamo ed Eva ai lati dell'Albero del Bene e del Male, al cui tronco è avvinghiato il serpente tentatore dal volto di donna, sono disposti sette diavoli ognuno con un cartiglio recante elencati a caratteri gotici una serie di peccati.

I diavoli, pur mantenendo come comune denominatore il carattere antropomorfo, hanno ognuno caratteristiche proprie. Il primo ha corna di caprone, naso lungo, zanne ricurve, doppia bocca in corrispondenza delle spalle; il secondo è ricoperto da pelame rossastro, con bocca da lucertolone; quindi un diavolo bluastro dal sorriso accattivante; un diavolo scuro, uno giallastro con il naso a proboscide e le orecchie dal largo padiglione poligonale; un demone verde dal muso da levriere ed un altro con le orecchie pendenti e con le corna dritte e lisce. Nei due angoli in basso altri demoni, rossi, verdi, trascinano i peccatori all'inferno.

Immagini simili, dal taglio spiccatamente popolare e in cui il tentativo di diversificazione formale e di libera espressione fantastica non è adeguatamente sorretto dalla capacità artistica ed interpretativa, si trovano con frequenza nel corso del secolo. A *Scena*, nella chiesa circolare di S. Giorgio, una serie di diavoli grigi dal naso a proboscide sono intenti — non senza sforzo — a scoperchiare le tombe da cui escono i morti nel giorno dell'Ultimo Giudizio; un simile diavoletto peloso artiglia alle spalle la donna a cavallo dipinta sul retro dell'altare dei SS. Cosma e Damiano proveniente da *Sonnenburg* ed ora al *Museo Civico di Bolzano* (1500 circa). Il suo manifestarsi quale creatura del maligno è dovuto all'intervento miracoloso dei due santi ⁽²²⁾.

Altri quattro diavoli dall'aspetto bonario compaiono nella portella destra dell'altare dei Santi protettori, ora al *Ferdinandeum* ed in origine pure proveniente da *Sonnenburg*, opera di *Simone da Tesido* databile al 1490-95 circa. La scena raffigura la *Discesa di Cristo al Purgatorio*. Il primo diavolo, completamente ricoperto di pelo ondulato verdognolo, inforca una lancia rossa. È snello con occhi grandi, naso a becco appuntito, orecchie aguzze, senza corna e con un lungo ciuffo di capelli ritti. Sul torace ha disegnato un secondo volto. Gli altri ne seguono la tipologia; uno di essi ha un lungo corno di stambecco sulla fronte.

Ma le creazioni di immagini del diavolo più libere e fantastiche e anche più sottilmente inquietanti si debbono all'arte di *Michael Pacher* e della sua cerchia. Questo finissimo interprete del gotico maturo che acquista nelle sue

(21) R. VILLENEUVE, *Il regno del diavolo*, Firenze 1961.

(22) JACOPO DA VARAGINE, *op. cit.*, Storia dei SS. Cosma e Damiano.



Fig. 40 - Bressanone, Chiostro del Duomo: Lunetta dell'VIII arcata, particolare (ca. 1477).

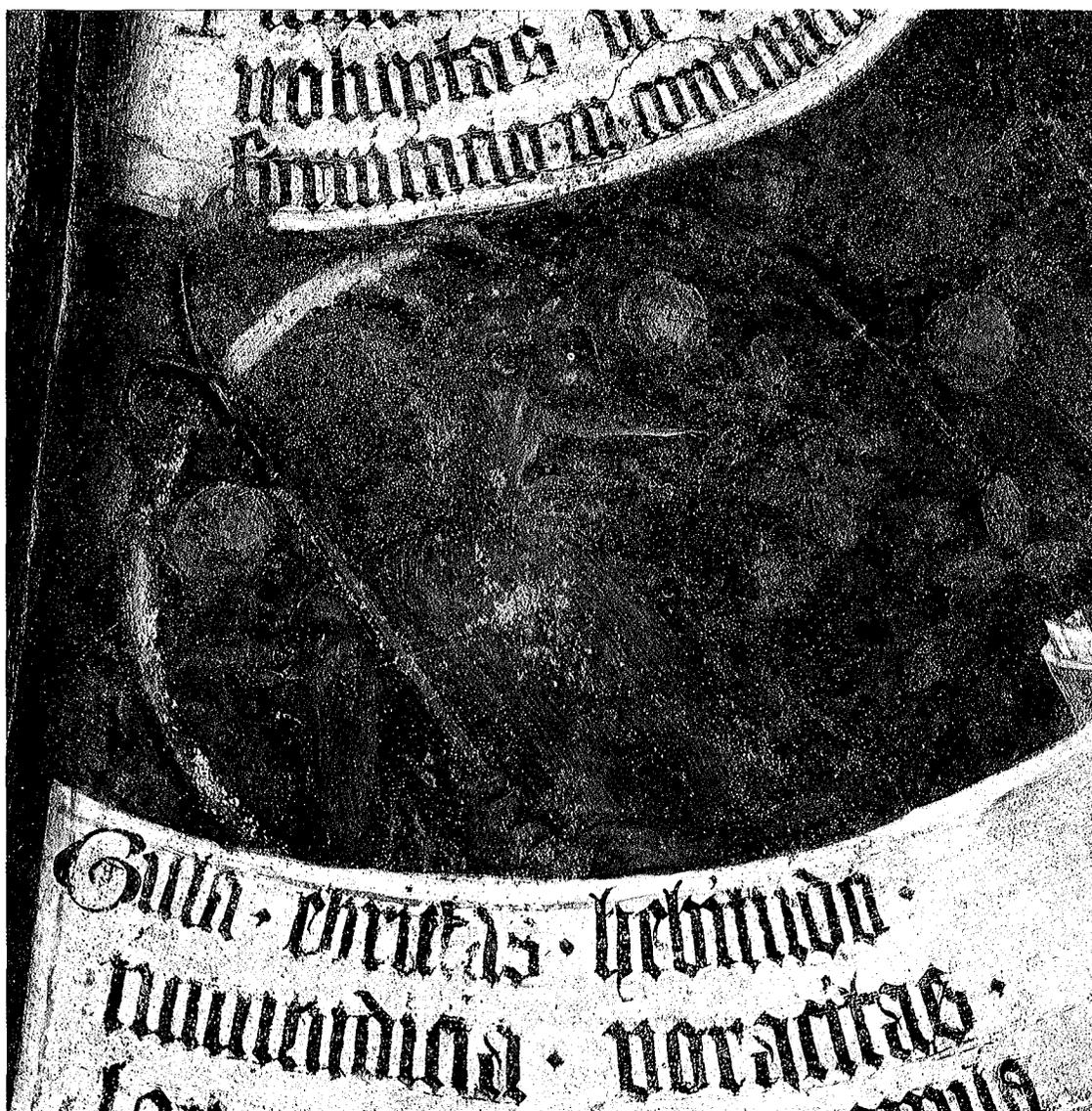


Fig. 41 - Bressanone, Chiostro del Duomo: Lunetta dell'VIII arcata, particolare (ca. 1477).



Fig. 42 - Bressanone, Chiostro del Duomo: Lunetta dell'VIII arcata, particolare (ca. 1477).



Fig. 43 - Bressanone, Chiostro del Duomo: Lunetta dell'VIII arcata, particolare (ca. 1477).



Fig. 44 - Bressanone, Chostro del Duomo: Lunetta dell'VIII arcata, particolare (ca. 1477).



Fig. 45 - Scena, Chiesa di S. Giorgio: Giudizio Universale, particolare (XV secolo).

opere un respiro più vasto e meno frazionato nei dettagli, crea immagini fondamentali. Per esempio, ritornando al tema appena accennato, nell'iconografia di S. Michele e del suo nemico.

Nell'altare di *Gries a Bolzano* (1471-1475) il Santo ha la spada pronta per infiggere il colpo definitivo: il diavolo è riverso, accartocciato su se stesso, le braccia umane terminano in mani ossute con gli artigli contratti nello sforzo dell'ultimo graffio; il volto è largo con il naso a becco, dalla bocca escono la lingua rossa e due grosse zanne, le orecchie sono piccole e tonde, i capelli ondeggianti, le corna bovine. Nella tinta scura del corpo hanno risalto gli occhi rossi, infuocati (23).

È l'immagine di un'agonia a cui si contrappone il giovane angelo pensoso, più conscio dell'ineluttabilità del proprio dovere che esultante per la vittoria che sta per riportare.

In altre occasioni (cimasa dell'*altare di S. Volfango*, tavola ora alla *National Gallery di Londra*) viene riproposto lo stesso tema, ma forse per l'intervento della bottega o, nel secondo caso, per la possibile attribuzione al più evanescente *Hans Pacher*, l'immagine del diavolo si sposta dalla sublimità della tragedia alla goffaggine del ridicolo.

Dove la mano di Michael Pacher è indubbia ed indubitabile e il diavolo compare in tutta la magnificenza della sua ambiguità, è sulla portella esterna dell'*altare dei Padri della Chiesa*, commissionato per l'*Abbazia di Novacella* (1478-79 circa) ed ora alla *Alte Pinakothek di Monaco* (24).

Il riferimento narrativo è ancora alla Leggenda Aurea di Jacopo da Varagine: *"Si legge che quando Agostino era ancora in vita vide passare dinanzi a sé un demone che portava sulle spalle un grosso libro. Il santo gli ordinò di dire che cosa fosse scritto in quel libro e il demone rispose che vi teneva annotati tutti i peccati degli uomini. Chiese allora Agostino che gli mostrasse la pagina dove erano scritti i propri peccati ma non trovò niene altro all'infuori di alcune compiete tralasciate per dimenticanza. Il santo comandò al diavolo di aspettarlo un poco, poi entrò in chiesa e devotamente recitò le compiete. Ritornato fuori gli chiese di aprire ancora il libro alla predetta pagina, ma questa volta era completamente bianca. Disse irato il demonio: «Mi*

(23) La forma del volto demoniaco dell'interpretazione pacheriana e, in senso lato, della cultura tardo-gotica, influisce direttamente sulla tipologia della maschera demoniaca nella tradizione popolare, legata in particolare ai riti prenatalizi locali ed al corteo di S. Nicolò. Alcune maschere ottocentesche del Museo Civico di Bolzano, ad esempio, larghe, rotondeggianti, colorate in nero e rosso, ne sono esempio lampante. La permanenza — lungo i secoli — della tipologia non può stupire a livello folcloristico, essendo il conservatorismo un tratto caratterizzante delle culture popolari.

Il confronto, già indicato dal DÖRRER (*Die ersten Masken den Alpen und das Schicksal südtirolischen Maskengutes*, in "Der Schlern" 1948, XXII, n. 12, p. 453 ss.) meriterebbe un approfondimento sistematico.

(24) G. GOLDBERG, *Zu Michael Pachers Kirchenväteraltar in der Alten Pinakothek*, in "Pantheon" 1979, XXXVII, p. 263 ss.



Fig. 46 - Bolzano, vecchia parrocchiale di Gries: Michael Pacher, particolare dello scrigno d'altare (1471-1475).



Fig. 47 - Bolzano, Vecchia parrocchiale di Gries: Michael Pacher, particolare del diavolo di S. Michele (1471-1475).



Fig. 48 - Monaco, Alte Pinakothek: Michael Pacher, portella esterna dell'altare dei Padri della Chiesa, particolare del diavolo (ca. 1478-1479).

hai turpemente ingannato e mi pento di averti mostrato il libro perché la tua virtù ha cancellato ogni colpa». Poi disparve coperto di confusione" (25).

L'episodio è colto nella sua parte centrale e ambientato nella strada di una città gotica.

Questo diavolo è la quintessenza della diabolicità. Alto, sottilissimo, ha il capo adorno di due lunghi palchi di cervo, la testa grossa, la faccia larga; dalle orecchie rotonde spuntano lingue di fuoco fumanti. In corrispondenza delle sopracciglia vi sono due protuberanze, il naso è una corta proboscide volta all'insù, dalla bocca larghissima esce una gran zanna di cinghiale ricurva. Lungo la schiena corre una spina dorsale a scaglie, braccia e gambe sono sottilissime e terminano le prime in dita nodose con unghioni ricurvi, le seconde con zoccoli caprini. Bellissime le ali dall'orlo frangiato e corse da costole sottili. Una coda a spolverino forma il naso di una seconda faccia disegnata in corrispondenza del sedere, con piccoli occhi, bocca e zanna. Il corpo, glabro, è di colore verde intenso, gli occhi e le bocche di un rosso infernale. La figura è vacillante, quasi a simboleggiare l'instabilità della menzogna.

Alla cerchia di Michael Pacher appartiene infine una statua lignea policroma, ora a Roma nel *Museo di Palazzo Venezia*, raffigurante nuovamente S. Michele con in mano la spada e la bilancia ed il diavolo ai suoi piedi.

La particolarità dell'iconografia è di primario interesse: il diavolo, che ricorda l'analogia figura dell'altare di Gries, è riverso sotto ai piedi del santo. Ha il volto tondo, gli occhi globulosi e sbarrati, le nari dilatate, le braccia protese verso l'alto. Il corpo è inarcato e termina con zoccoli bovini; in corrispondenza del ventre compare un secondo volto mostruoso ed allucinato. Le ossa del bacino sporgono formando le arcate sopraccigliari per due grandi occhi tondi; sotto al naso, tra le gambe, si apre una bocca mostruosa, dalla piega amara e spaventosa.

La comparsa di doppi e tripli volti è consueta, come visto, nelle raffigurazioni della seconda metà del secolo, ma è questo l'esempio dove le inquietudini legate al rapporto tra peccato e sesso vengono espresse ed incarnate con chiarezza brutale e serpeggiante terrore.

Pure legati alle concezioni pacheriane, ma di mano dell'allievo e collaboratore *Friedrich Pacher*, sono i tre diavoli che compaiono nella parabola del ricco Epulone e del povero Lazzaro (26), affrescata nella terza arcata del *chiosstro di Novacella*, e tra le opere migliori dell'artista (1470 circa).

Le tre figure differiscono nella tipologia ma, soprattutto, fissano le forme demoniache principali venutesi a formare nella tradizione artistica nella sua iterazione — dai confini non ancora definiti — con la cultura letteraria colta e con la tradizione, orale e di drammatizzazione, popolare.

Il primo è un diavolo completamente verde, che si richiama direttamente a quello dell'altare dei Padri della Chiesa per la stessa abbazia. Ha il volto

(25) JACOPO DA VARAGINE, *op. cit.*, Storia di S. Agostino.

(26) Luca 16,19.



Fig. 49 - Roma, Museo di Palazzo Venezia: S. Michele, particolare del diavolo (fine XV secolo).

molto allargato, le corna di stambecco, le orecchie lunghe e pendenti, il naso adunco terminante in una punta sottile, la fronte bitorzoluta, le sopracciglia pronunciate, le narici da cui escono fiamme, gli occhi iniettati di sangue, la bocca larga con i canini inferiori molto pronunciati.

Gli altri due, simili tra loro, differiscono però dal primo. Uno di essi, di colore marroncino, sta tormentando con il forcone il ricco Epulone in una posa che ricorda — caricaturalmente — S. Giorgio e il drago. Ha il muso allungato da cane con la bocca aperta e la lingua penzolante, le zanne ricurve, le orecchie pelose e un gran ciuffo di capelli irsuti sulla testa, una lunga barba caprina, il corpo peloso ed il piede di porco. Alle giunture si aprono bocche spalancate. Ha un occhio in corrispondenza dell'ombelico.

Il muso del terzo diavolo, blu, ricorda quello di un palmipede.

Le tipologie finora prese in considerazione compaiono nella rappresentazione del diavolo narrativo che svolge una funzione "fisica" all'interno della

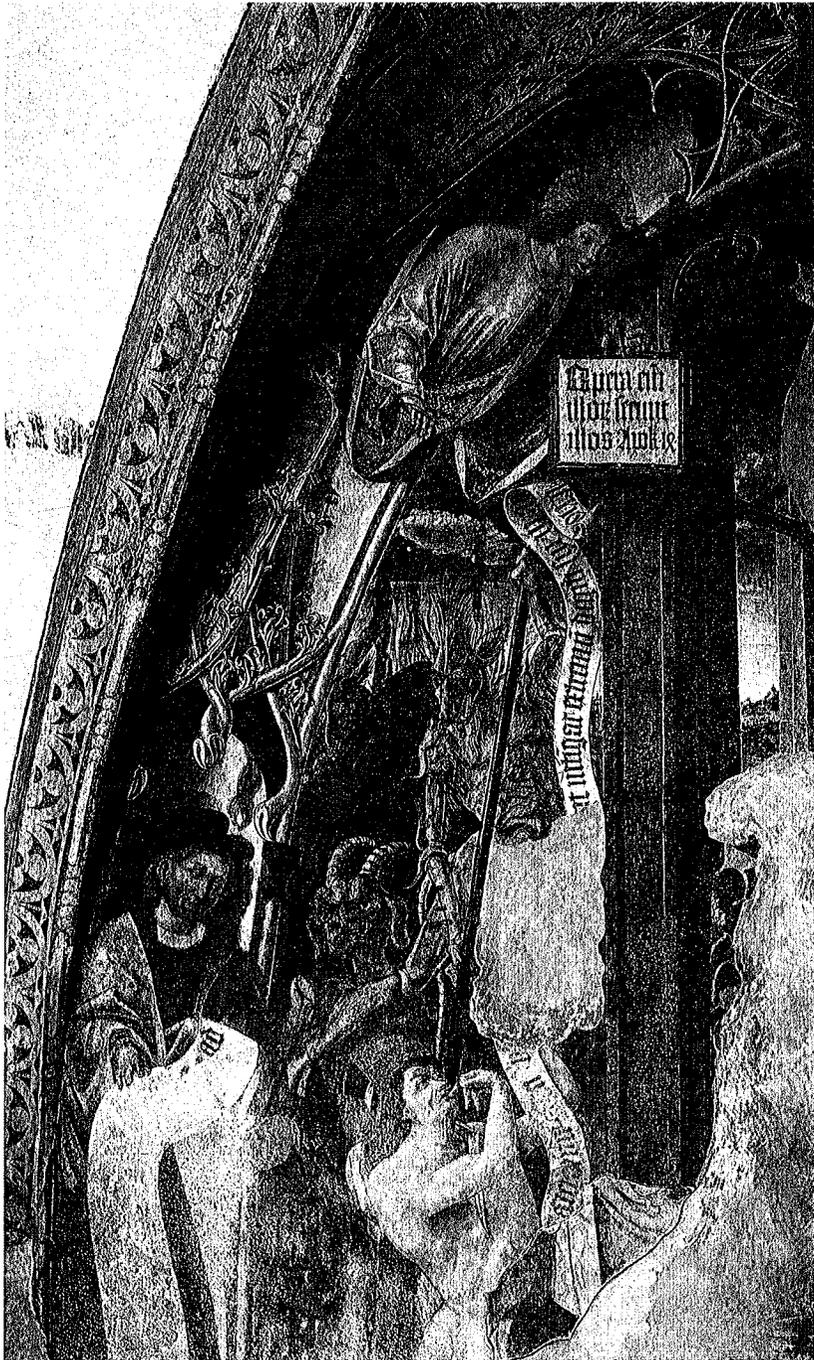


Fig. 50 - Novacella, Chiostro dell'abbazia: Friedrich Pacher, Parabola del ricco Epulone (ca. 1490).



Fig. 51 - Novacella, Chiostro dell'abbazia: Friedrich Pacher, Parabola del ricco Epulone, particolare di un diavolo (ca. 1490).



Fig. 52 - Novacella, Chiostro dell'abbazia: Friedrich Pacher, Parabola del ricco Epulone, particolare di un diavolo (ca. 1490).

vicenda o della raffigurazione iconografica. In questo caso, pur entro certi limiti convenzionali, ogni manifestazione della fantasia, ogni incrocio mostruoso, ogni tono coloristico è lecito. Quando il diavolo ha invece un ruolo più sottile, diremmo più "spirituale" e viene indicato come evocatore di tormenti morali, la situazione cambia.

Il problema della possessione, che fu centrale nella religiosità medievale, si ricollega ad una rappresentazione del diavolo priva sostanzialmente di varianti: una piccola silhouette nera, alata, definita nei contorni, in atto di fuggire dal corpo dell'indemoniato.

Questo diavoletto, l'«*eidolon*» greco, pur non ricorrendo a tutto l'apparato fantastico, non manca di incutere profondo timore nello spettatore: le sue dimensioni ridotte si riferiscono da un lato alla necessità di essere inserito in un corpo umano e alla preoccupazione di non contraddire le leggi della capienza fisica; dall'altra alla volontà di rendere l'oscuro tormento, il minuscolo ma ossessivo rovello che devastava gli animi.

Ne abbiamo esempio nelle Storie di S. Vigilio (*chiesa del Virgolo*, affreschi della parete sinistra, fine XIV secolo) e, particolarmente, nel riquadro con la Liberazione dell'indemoniata nell'*altare di Hans Klocker a Pinzano presso Egna* (1490 circa). Quest'ultimo si riferisce al Miracolo del corpo di S. Stefano che libera la principessa Eudossia ⁽²⁷⁾ dal diavolo ed è, a livello iconografico, paradigmatico.

Immagine analoga viene usata anche per raffigurazioni dell'anima malvagia (*Crocifissione di Leonardo da Bressanone, Museo Ferdinandeum di Innsbruck*, 1470 circa) e degli spiriti maligni (*Agonia di S. Marta* ⁽²⁸⁾, dello stesso artista, nella *Pinacoteca di Novacella*, 1465 circa).

Con gli inizi del Cinquecento la grande stagione del diavolo entra definitivamente in declino.

Per l'Alto Adige il problema contingente è dato dalla Guerra dei Contadini (1525); la crisi economica e sociale che ne consegue blocca lo sviluppo artistico per i due secoli successivi. Più in generale le disposizioni del Concilio tridentino tendono ad eliminare gli eccessi fantasiosi nella raffigurazione, riconducendola ad un più severo controllo vescovile. ("Il santo Concilio vieta che si ponga in una chiesa immagine alcuna che ricordi un dogma erroneo e che possa traviare i semplici. Vuole altresì che si eviti ogni impurità e che non si diano alle immagini aspetti provocanti. Per assicurare il rispetto di queste decisioni, il santo Concilio vieta quindi di porre — o di far porre — in qualsivoglia luogo e persino nelle chiese che non siano state sottoposte alla visita dell'ordinario, ogni immagine inconsueta, a meno che il Vescovo non l'abbia preventivamente approvata.") ⁽²⁹⁾.

⁽²⁷⁾ JACOPO DA VARAGINE, *op. cit.*, Storia di S. Stefano.

⁽²⁸⁾ JACOPO DA VARAGINE, *op. cit.*, Storia di S. Marta.

⁽²⁹⁾ Concilio di Trento, Sessione XXV, 3-4 dicembre 1563.



Fig. 53 - Bolzano, Chiesa di S. Vigilio al Virgolo: S. Vigilio libera l'indemoniato, particolare (inizio XV secolo).



Fig. 54 - Pinzano, Chiesa di S. Stefano: Hans Klocker, Portella esterna dell'altare, particolare con la Liberazione dell'indemoniata Eudossia (ca. 1490).



Fig. 55 - Novacella, Pinacoteca: Leonardo da Bressanone, L'Agonia di S. Marta (ca. 1470).

Nel Settecento uno dei temi prediletti è quello della *Caduta degli Angeli ribelli* che sviluppa l'iconografia di S. Michele. Il tema si prestava in particolare per la decorazione delle volte, come nel caso degli affreschi del Günther nella parrocchiale di *S. Vigilio di Marebbe* (1782)⁽³⁰⁾, o per grandi pale d'altare come la tela di *Michelangelo Unterperger* per la chiesa di *S. Michele a Vienna* (bozzetto al Museo della Magnifica Comunità di Cavalese, 1751) o la pala del *Tribus a Lana* (1764).

Gli affreschi del Günther, in particolare, ci danno lo stereotipo dell'iconografia del diavolo settecentesco: colto nel momento drammatico del trapasso tra la magnificenza della luce e l'oscurità degli inferi, in bilico prima della caduta definitiva, egli è un uomo ignudo, dalle orecchie appuntite che si stanno man mano allungando. L'antropomorfismo è il tratto caratterizzante: l'accento si sposta sulla tragedia della caduta e sulla perdita della beatitudine divina.

Ulteriore bibliografia:

- T. MASSARANI, *Dipinti e veglie*, Firenze 1910.
- E. CASTELLI, (a cura di) *Cristianesimo e Ragion di Stato*, Atti del II Congresso internazionale di studi umanistici, Roma 1953, vol. II, L'umanesimo e il demoniaco nell'arte.
- E. CASTELLI, *Il demoniaco nell'arte*, Milano-Firenze 1952.
- Enciclopedia Universale dell'Arte, Firenze-Roma 1958-1966, voci: Maschera, Escatologia, Mostruoso ed immaginario, Capriccio, Zoomorfiche e fitomorfiche figurazioni, Terrifico, Divinità, Simbolo ed allegoria.
- J. HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Firenze 1966.
- L. SCHMID, *Volkskunt in Österreich*, Wien-Hannover 1966.
- A.A.V.V., *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo*, XXIII Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1966, 2 voll.
- M. CALVESI, *Pittura visionaria e metafisica*, Milano 1976.
- A. GRAF, *Il diavolo*, Roma 1980.
- J.B. RUSSEL, *Satana. Il diavolo e l'inferno tra il I e il V secolo*, 1981.
- J. MANDEVILLE, *Viaggi ovvero trattato delle cose più meravigliose e più notabili che si trovano nel mondo*, a cura di E. Barisone, Milano 1982.
- C. KAPPLER, *Demoni, mostri e meraviglie alla fine del Medioevo*, Firenze 1983.
- A.A.V.V., *Il libro del diavolo*, Bari 1986.
- C. GAIGNEBET, J.D. LAJOUX, *Arte profana e religiosa popolare nel Medioevo*, Milano 1986 (con approfondita bibliografia).
- J.B. RUSSEL, *Il diavolo nel Medioevo*, Bari 1987.

⁽³⁰⁾ N. RASMO, *La chiesa di S. Vigilio di Marebbe*, in "Cultura Atesina" 1960, XIV, p. 32 ss.

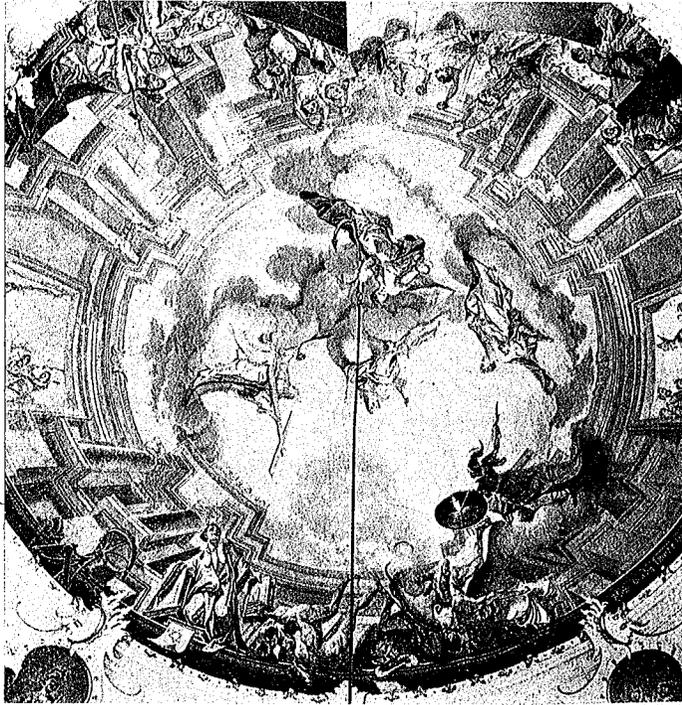


Fig. 56 - S. Vigilio di Marebbe, Chiesa parrocchiale: Mathias Günther, affreschi nella volta della navata (1782).

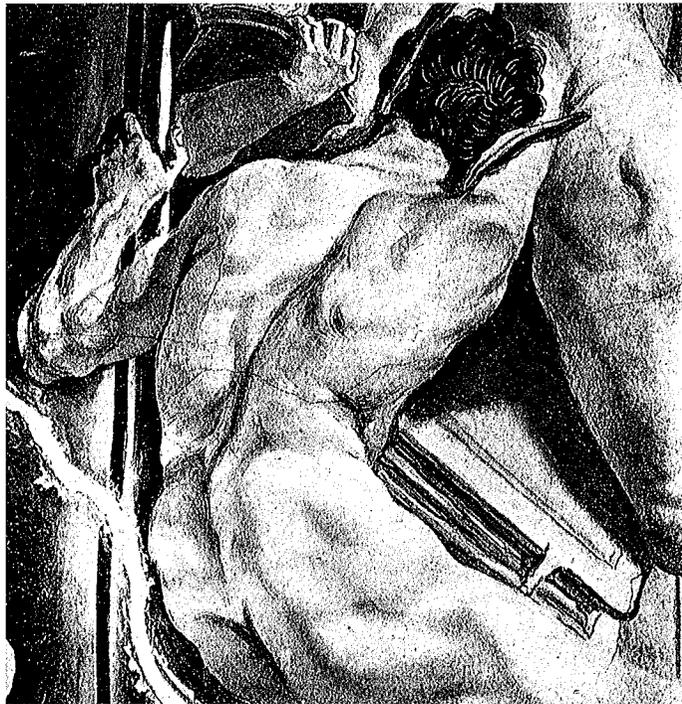


Fig. 57 - S. Vigilio di Marebbe, Chiesa parrocchiale: Mathias Günther, affreschi nella volta della navata, particolare (1782).



Fig. 58 - Cavalese, Museo della Magnifica Comunità: Michelangelo Unterperger, Caduta degli angeli ribelli, bozzetto (1751).



Fig. 59 - Lana, Chiesa di S. Michele: J.M. Tribus, S. Michele e gli angeli ribelli (1764).

Referenze fotografiche:

- 1-15, 18-22, 24-27, 29-32, 35-47, 50-55: M. Pintarelli, Bolzano
16-17: tratte da N. Rasmò, *Cultura Atesina*, IX/1955
23: tratta da N. Rasmò, *La pittura cavalleresca in Val d'Adige*, Milano 1980
28: tratta da E. Egg, *Gotik in Tirol*, Innsbruck 1985
33: tratta da N. Rasmò, *L'Alto Adige nell'arte*, Rosenheim 1985
34: tratta da N. Rasmò, *Cultura Atesina*, XXII/1968
48: tratte da N. Rasmò, *Michele Pacher*, Milano 1969
49: tratta da E. Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, Roma 1952
56-57: tratte da N. Rasmò, *Cultura Atesina*, XIV/1960
58: tratta da J. Ringler, *Die barocke Tafelmalerei in Tirol*, Innsbruck 1973
59: tratta da N. Rasmò, *L'Alto Adige nell'arte*, Rosenheim 1985