

Arte medievale

IV serie - anno IX, 2019 Spedizione postale gruppo IV 70%

2019



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SilvanaEditoriale

Arte medievale

IV serie - anno IX, 2019

Arte medievale

IV serie - anno IX, 2019



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SilvanaEditoriale

Arte medievale

Periodico annuale

IV serie - anno IX, 2019 - ISSN 0393-7267

© Sapienza Università di Roma

Direttore responsabile

Marina Righetti

Direzione, Redazione

Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo

Sapienza Università di Roma

P.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma

Tel. 0039 06 49913409-49913949

e-mail: artemedievale@uniroma1.it

www.artemedievale.it

I testi proposti per la pubblicazione dovranno essere redatti secondo le norme adottate nella rivista e consultabili nel suo sito. Essi dovranno essere inviati, completi di corredo illustrativo (immagini in .tif o .jpg ad alta risoluzione di 300 dpi in un formato adatto alla leggibilità) e riassunto, per essere sottoposti all'approvazione del Comitato Scientifico al seguente indirizzo: artemedievale@uniroma1.it.

La rivista, impegnandosi a garantire in ogni fase il principio di terzietà della valutazione, adotta le vigenti procedure internazionali di *peer review*, con l'invio di ciascun contributo pervenuto, in forma anonima, a due revisori anch'essi anonimi. Il collegio stabile dei revisori scientifici della rivista, che si avvale di studiosi internazionali esperti nei diversi ambiti della storia dell'arte medievale, può essere di volta in volta integrato con ulteriori valutatori qualora ciò sia ritenuto utile o necessario per la revisione di contributi di argomento o taglio particolare.

La Direzione della rivista conserva, sotto garanzia di assoluta riservatezza, la documentazione relativa al processo di valutazione, e si impegna a pubblicare con cadenza regolare sulla rivista stessa l'elenco dei valutatori che hanno collaborato nel biennio precedente.

Autorizzazione Tribunale di Roma n. 241/2002 del 23/05/2002

In copertina: Mar Musa al-Habashi, navata centrale, parete nord, Giudizio finale, Castigo del freddo (© foto Università della Tuscia-Progetto Mar Musa).

**Distribuzione****Silvana Editoriale**

Via de' Lavoratori, 78

20092 Cinisello Balsamo, Milano

Tel. 02.453951.01

Fax 02.453951.51

www.silvanaeditoriale.it

Direzione editoriale

Dario Cimorelli

Coordinamento e grafica

Piero Giussani

Fotolito: CQ Fotoservice, Cinisello Balsamo (Milano)

Stampa e rilegatura: Grafiche Aurora, Verona

Finito di stampare nel dicembre 2019

Comitato promotore

F. Avril, B. Brenk, F. Bucher, A. Cadei, W. Cahn, V.H. Elbern,
H. Fillitz, M.M. Gauthier, C. Gnudi, L. Grodecki, J. Hubert, E. Kitzinger,
L. Pressouyre, M. Righetti, A.M. Romanini, W. Sauerländer, L. Seidel,
P. Skubiszewski, H. Torp, J. White, D. Whitehouse

Comitato direttivo

M. Righetti, A.M. D'Achille, A. Iacobini, A. Tomei

Comitato scientifico

F. Aceto, M. Andalaro, F. Avril, X. Barral i Altet, M. Bonfioli, G. Bonsanti, B. Brenk,
C.A. Bruzelius, S. Casartelli Novelli, M. D'Onofrio, J. Durand, F. Gandolfo,
A. Guiglia, H.L. Kessler, J. Mitchell, E. Neri, G. Orofino, A. Peroni, P.F. Pistilli,
P. Piva, F. Pomarici, A.C. Quintavalle, R. Recht, S. Romano, A. Segagni,
H. Torp, G. Valenzano, G. Wolf

Comitato redazionale

E. Billi, R. Cerone, C. D'Alberto, V. Danesi, B. Forti, M.T. Gigliozi,
S. Moretti, M.R. Rinaldi, E. Scungio, M. Tabanelli

ANVUR: A

SOMMARIO

- 9 Decoro a «Korbboden» (fondo di canestro): una nota sul «vizio di noi occidentali, della spiegazione mimetica delle immagini, anche in presenza di disegni astratti»
Silvana Casartelli Novelli
- 59 Gaeta e i suoi *Exultet*: riflessioni sul legame tra la città e le opere attraverso lo studio di alcune iconografie
Agnese Bertazzoli
- 71 La emergencia de la consciencia artística en los talleres del románico hispánico a través de la firma y el retrato
Carles Sánchez Márquez
- 89 L'immaginario dell'Aldilà nel Giudizio finale di Mar Musa al-Habashi (Nebek, Siria)
Maria Raffaella Menna
- 113 Dating the Hagia Sophia *Deesis*
Joseph Polzer
- 133 Tutto a suo tempo: la 'didattica inclusiva' dei cicli monumentali dei Mesi in Italia
Grazia Maria Fachechi
- 161 Filologia del testo e cronologia nell'architettura napoletana di età angioina. La scultura architettonica e le fasi di cantiere del Duomo e di San Lorenzo Maggiore
Francesco Aceto
- 193 Note su S. Francesco della Scarpa a Bitonto: un esempio trascurato dell'architettura mendicante in Terra di Bari
Maria Teresa Gigliozzi
- 215 Maestro Pulia. Un artefice poliedrico a Verona tra XIII e XIV secolo
Silvia Musetti
- 233 Ancora sul polittico giottesco di S. Reparata
Giorgio Bonsanti
- 251 Il cofanetto con martiri di Trebisonda del Tesoro di S. Marco. Nuove proposte
Beatrice Daskas
- 259 La chiesa di S. Caterina a Trino Vercellese, prima fondazione domenicana nel Monferrato paleologo
Marco Frati
- 295 Con Boni nel Foro? Gordon McNeil Rushforth, Giacomo Boni e la scoperta di S. Maria Antiqua
Andrea Paribeni

NOTIZIE E RECENSIONI

- 307 *The Art of Medieval Hungary*, ed. by Xavier Barral i Altet, Pál Lővei, Vinni Lucherini, Imre Takács
Roma, Viella, 2018
Alessandro Taddei
- 310 *Les médiévistes face à la documentation des érudits modernes. Méthodes et enjeux*
(Paris, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 7-8 mars 2019)
Haude Morvan

L'IMMAGINARIO DELL'ALDILÀ NEL GIUDIZIO FINALE DI MAR MUSA AL-HABASHI (NEBEK, SIRIA)

Maria Raffaella Menna

Università degli Studi della Toscana

La scoperta degli affreschi nella chiesa del monastero di Mar Musa al-Habashi [1-3],¹ pubblicati ancora in corso di restauro su questa rivista da Erika Cruikshank Dodd nel 1992, portava alla luce il primo complesso pittorico del Medioevo siriano.² Da allora il quadro si è ampliato per il rinvenimento di numerosi altri dipinti, in Siria e soprattutto in Libano,³ e anche di pitture su tavola⁴ e così oggi la produzione artistica delle comunità arabo-cristiane fra XI e XIII secolo è molto ben documentata accanto a quella dei regni crociati.⁵ Una realtà complessa, all'interno della quale le comunità cristiane – radicate sul territorio da lungo tempo e abituate a vivere sotto la dominazione islamica da secoli –, continuano a mantenere la propria identità culturale, pur avendo assorbito la lingua dell'Islam, e con l'arrivo dei Crociati si trovano a svolgere un importante ruolo di mediazione.⁶ Per alcune di esse, come per la Chiesa siro-ortodossa (o giacobita), la conquista araba aveva significato la fine della persecuzione da parte dell'impero bizantino, una maggiore autonomia e l'espansione in nuove aree di influenza nelle sedi dei califfati abbasidi. La rinascita culturale dell'Islam nell'XI secolo creerà un clima favorevole alla ripresa degli studi che porterà alla felice stagione della 'rinascenza siriana', dominata dalla figura del patriarca Michele il Siro (1166-1199).⁷

Il monastero di Mar Musa, del quale si ha notizia sin dal VI secolo, apparteneva alla Chiesa siriana ortodossa giacobita, di credo monofisita, ed era dedicato al profeta Mosé (Musa); solo a partire dal XV secolo, è attestata la dedica a San Mosé l'Abissino (al-Habashi).⁸ Il restauro degli anni 1987-1994, sotto la direzione scientifica dell'Istituto Centrale per il Restauro,⁹ ha permesso di individuare nella chiesa tre distinte fasi decorative, fra il 1058 – anno di costruzione dell'edificio¹⁰ – e il 1208-1209 (604 A.H.), data riportata nell'iscrizione in arabo dipinta accanto alla figura dell'evangelista Matteo sulla parete sud della navata centrale [4].¹¹

La prima fase pittorica, eseguita fra il 1058 ed

il 1088, ha interessato quasi tutte le superfici della chiesa ad eccezione delle pareti laterali e si caratterizza per il fondo bianco, la gamma cromatica molto ridotta, le iscrizioni esclusivamente in greco [5].¹² La seconda, nel decennio successivo, ha introdotto sulle pareti terminali delle navate laterali alcune feste liturgiche bizantine; i colori vivaci e contrastanti, il linearismo e l'accentuata espressività denotano un marcato carattere siriano¹³ e la firma in arabo del pittore Hunayn, seguita dalla data 1095, non lascia dubbi sull'ambiente di appartenenza delle maestranze [7].¹⁴ La terza ed ultima fase, nel 1208-1209, ha riguardato solo la zona centrale della chiesa – abside, navata, parete occidentale, pilastri e sottarchi – ed anche in questo caso il pittore Sarkis ibn Gali Barran ha lasciato la sua firma in arabo.¹⁵ Il programma comprende la *Déesis*-Visione nell'abside e coppie di santi cavalieri contrapposti sulle pareti della navata [6], santi sui pilastri e figure di sante nei sottarchi e si conclude con l'imponente Giudizio sulla controfacciata che si estende anche sulle adiacenti pareti della navata [3]. L'impianto iconografico nell'insieme rimanda alla tradizione cristiano-orientale, corrispondente a un'ampia area che va dall'Egitto alla Siria. I caratteri stilistici delle pitture, le iscrizioni esclusivamente in arabo e in aramaico, e mai in greco, sono elementi specifici del 'Syrian style', lo stesso che impronta molte pitture in Siria e Libano¹⁶ ed anche parte della miniatura prodotta nell'ambito della 'rinascenza siriana'.¹⁷

IL GIUDIZIO FINALE

Alla data in cui viene dipinto il terzo strato di Mar Musa, 1208-1209, la complessa articolazione del Giudizio finale è ormai codificata e ampiamente diffusa in Oriente come in Occidente.¹⁸ A Bisanzio essa fa riferimento, com'è noto, all'iconografia messa a punto a Costantinopoli intorno all'XI secolo, le cui prime testimonianze sono gli affreschi del narthex della



1. Mar Musa al-Habashi, monastero
(© foto Università della Tuscia- Progetto Mar Musa).

2. Mar Musa al-Habashi, chiesa del monastero, interno
(© foto Università della Tuscia- Progetto Mar Musa).



Pagina a fronte:

3. Mar Musa al-Habashi, controfacciata, Giudizio finale
(© foto Università della Tuscia-Progetto Mar Musa).





4. Mar Musa al-Habashi, navata centrale, parete sud, Evangelista Matteo e iscrizione in arabo con la data 604 A.H., 1208-1209 (© foto Università della Tuscia-Progetto Mar Musa)

Panaghia ton Chalkeon di Salonicco (1028),¹⁹ le miniature al f. 51v e al f. 93v del Tetravangelo prodotto a Costantinopoli nello *scriptorium* del monastero di Stoudion (Parigi, BnF gr. 74),²⁰ le icone nr. 150 (XI secolo) e nr. 151 (metà XII secolo) custodite presso il monastero di S. Caterina sul monte Sinai.²¹ In Occidente la formulazione del tema propone la sperimentazione di

soluzioni diverse, in particolare nei complessi programmi che si dispongono in facciata.²² Rispetto al modello bizantino il Giudizio di Mar Musa si distingue per diverse originali varianti: l'assenza della figura di Cristo Giudice accompagnato dalle schiere angeliche, che solitamente costituisce il nucleo centrale della composizione; l'anomalia nella disposizione degli apostoli,



presenti solo in numero di dieci ai lati dell'*Etimasìa*, cinque per parte, con lo spostamento di Pietro e Paolo nel registro superiore;²³ la mancanza della Vergine e di San Giovanni Battista. Si aggiungono l'importanza assegnata ad Adamo ed Eva sotto il trono dell'*Etimasìa*; il rilievo conferito al profeta Mosè nella scena della pesatura delle anime [8] ed anche all'a-

postolo Pietro che introduce i beati in paradiso. È un aspetto particolare, infine, anche l'ampio spazio riservato ai dannati, raggruppati in scomparti e distinti in categorie su ben cinque registri, che si estende pure sulla parete nord [12-13].

Nella sua dettagliata analisi la Cruikshank Dodd ha messo in evidenza la varietà delle

5. Mar Musa al-Habashi, navata meridionale, parete nord, Sansone e il leone (1058-1088) (© foto Università della Tuscia-Progetto Mar Musa).

6. Mar Musa al-Habashi, navata centrale, parete sud Santi cavalieri (1208-1209) (© foto Università della Tuscia-Progetto Mar Musa).



7. Mar Musa al-Habashi, navata settentrionale, parete est, San Simeone stilita, Battesimo di Cristo e iscrizione in arabo con la data 1095 (© foto Università della Tuscia-Progetto Mar Musa).





8. Mar Musa al-Habashi, Giudizio finale, Mosé (1208-1209) (© foto Università della Tuscia-Progetto Mar Musa).

9. Mar Musa al-Habashi, Giudizio finale, Adamo ed Eva (© foto Università della Tuscia-Progetto Mar Musa).

10. Mar Musa al-Habashi, Giudizio finale, i Patriarchi e la Vergine (© foto Università della Tuscia-Progetto Mar Musa).





componenti ora occidentali, ora siriane che vanno a modificare l'iconografia bizantina. Gli elementi occidentali, che attestano i contatti con il regno di Gerusalemme, sono individuabili tanto in diversi particolari iconografici – le grandi dimensioni dei simboli della Passione sul trono dell'*Etimasìa*, il libro chiuso degli apostoli, la forma della corona dei re del Vecchio Testamento –, quanto nell'importanza riservata a Pietro.²⁴ In questa direzione si aggiunge anche la proposta di Stephen Westphalen che, nella parte sommitale della parete del Giudizio, al di sopra della finestra, ipotizza la presenza di un clipeo con il busto di Cristo a costituire la *Traditio Legis* con gli apostoli Pietro e Paolo, dei quali restano oggi le figure mutilate della testa [3].²⁵ Varianti legate alla tradizione siriana sono invece il particolare ruolo attribuito ad Adamo ed Eva [9], che in piedi, nel gesto dell'intercessione, sembrano sostituirsi alla Vergine e a San Giovanni Battista nella funzione di inter-

cessori dell'umanità;²⁶ i patriarchi, con le anime in grembo, qui nello strano aspetto di grandi teste che si affacciano dal lembo dei mantelli;²⁷ accanto a loro la particolarità della Vergine che accoglie anch'essa, in modo del tutto insolito, le anime in grembo [10], con un unico parallelo nel Giudizio finale della Karsı Kilise in Cappadocia (1212).²⁸

L'iconografia dei tre patriarchi con le anime ha origini siro-palestinesi ed è legata al particolare culto di cui erano oggetto i patriarchi nelle Chiese orientali, siriana e copta;²⁹ mentre le testimonianze monumentali più antiche, riferibili al X secolo, sono in Cappadocia in contesti funerari. Nelle pitture della Ylanlı Kilise, nella valle di Ihlara, sulla parete sud del nartece, restano i due busti di Isacco e Giacobbe identificati dalle iscrizioni;³⁰ nella chiesa 2b nella valle di Göreme le figure sono invece quasi del tutto scomparse [11].³¹ La liturgia dei defunti copta e siriana sottolineava particolarmente

11. Goreme, chiesa n. 2b, parete occidentale, Giudizio finale, Patriarca con le anime in grembo (© foto Università della Tuscia, Archivio della missione "La pittura rupestre in Cappadocia").

12. Mar Musa al-Habashi, Giudizio finale, Castigo del freddo (secondo e quarto registro) (© foto Università della Tuscia-Progetto Mar Musa).

13. Mar Musa al-Habashi, navata centrale, parete nord, Giudizio finale, Castigo del freddo (© foto Università della Tuscia-Progetto Mar Musa).

14. Sinai, monastero di Santa Caterina, icona n. 150, Giudizio finale, Camere dell'inferno (da VELMANS, Il viaggio dell'icona, Milano 2002).



Pagina a fronte:

15. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Ms. gr.74, f. 51v, Giudizio finale (© BnF).





16. Şahinefendi, chiesa dei Quaranta Martiri di Sebaste, navata settentrionale, volta, Martirio dei Quaranta Martiri di Sebaste (© foto Università della Tuscia-Progetto Mar Musa).

17. Torcello, basilica di S. Maria Assunta, controfacciata, Giudizio finale, Camere dell'Inferno (foto Araldo De Luca).



18. Mar Musa al-Habashi, Giudizio finale, Castigo dei serpenti (© foto Università della Tuscia-Progetto Mar Musa).







il ruolo di intercessori dei patriarchi;³² d'altro canto la loro sepoltura nella valle di Ebron ne serbava viva la memoria ed era oggetto di particolare venerazione da parte tanto dei cristiani quanto dei musulmani e degli ebrei.³³ Era dunque un'immagine, quella dei patriarchi, che i musulmani erano spinti ad apprezzare e nella quale potevano riconoscersi, per la forte devozione che rivolgevano ad Abramo e ai suoi successori; una prova è la testimonianza nel 1047 del viaggiatore persiano Nasir-i-Khusro, che a proposito della basilica del S. Sepolcro non manca di segnalare la presenza di Abramo, Isacco, Giacobbe e Ismaele accanto al paradiso e all'inferno nei mosaici commissionati dall'imperatore Costantino Monomaco nel 1042.³⁴

Se la rilevanza attribuita alle figure dei patriarchi a Mar Musa può essere letta come parte di «a deliberate expression of the religious heri-

tage shared by adherens of both religions»,³⁵ è possibile interpretare anche altri elementi del Giudizio in questa direzione.

IL VENTO DI NEVE E DI GHIACCIO

Su due registri dell'inferno, il secondo e il quarto, i dannati si dispongono su un fondo blu trappuntato da segni bianchi dipinti a calce a forma di V [12-13]: sono fiocchi di neve-ghiaccio e rappresentano il tormento del freddo. Questo castigo è assente tanto nella tradizione biblica quanto nei testi apocrifi; ne fa breve cenno la versione latina lunga dell'*Apocalisse* di Paolo prodotta fra la metà del V e l'inizio del VI secolo in ambiente romano.³⁶

Generalmente l'Ade e l'inferno sono descritti come luoghi cupi e tristi, immersi nell'oscurità; il tormento dominante è quello del fuoco e del

20. Ilhara, Ylanli kilise, parete occidentale, Giudizio finale, Donne attaccate dai serpenti (© foto Università della Tuscia, Archivio della missione "La pittura rupestre in Cappadocia").

Pagina a fronte:

19. Istanbul, Kariye Camii, parekklésion, Giudizio finale, Camere dell'inferno (da UNDERWOOD, *The Kariye Camii, III, Plates The Frescoes*, New York 1966).



21. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Suppl. Turc 190, f. 61r, Maometto incontra coloro che hanno sottratto i beni agli orfani (© BnF).

22. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Suppl. Turc 190, f. 61v, Maometto incontra le donne che hanno commesso adulterio. (© BnF).

calore che può essere sotto forma di fiume, di fornace ardente, di fiamme, di stagno di pece ecc. Nei *Sermoni* di Efrem, che costituiscono una delle fonti di riferimento principale per la formazione dell'immaginario dell'aldilà in ambito cristiano, i sette *poenarum loca* sono caratterizzati dai vermi che rodono senza fine, le tenebre esteriori, il fuoco, lo stridor di denti, lo stagno di fuoco, il Tartaro con il fuoco inestinguibile, e l'Orcus, «il luogo più profondo nella terra» (*Sermo* IV.4).³⁷ Le Apocalissi apocrife più tarde, l'*Apocalisse della Theotokos* (IX-XI secolo)³⁸ e l'*Apocalisse di Anastasia* (X),³⁹ che pur si caratterizzano per l'abbondanza e la varietà di dettagli delle pene, non fanno menzione al tormento del freddo, ma insistono sull'elemento del fuoco elaborando luoghi e castighi sempre più originali, quale l'*Heptalophos* (sette forni) paesaggio con sette colline disseminate di migliaia di forni.⁴⁰ Anche in testi di genere diverso, qual è la storia di *Barlaam e Joasaf*, l'aldilà è descritto come una immensa fornace dove i

dannati sono bruciati, mentre altri sono divorati dai vermi.⁴¹

Analogamente nelle raffigurazioni pittoriche del Giudizio a Bisanzio non si tiene mai conto, per quanto sono a conoscenza, del tormento del freddo; lo scenario si limita al fiume e allo stagno di fuoco o di pece, ai luoghi delle pene caratterizzati dal calore, dalle tenebre e dai vermi che rodono senza fine, come nel Tetravangelo di Parigi [15] o nell'icona nr. 150 del Sinai [14]. In quest'ultima le *legendae* delle camere infernali, dipinte come spazi quadrati sovrapposti, permettono di identificare i luoghi di pena – οἱ σκελετοί (gli scheletri), ὁ τάρταρος (il Tartaro), ὁ βρυγμός τῶν ὀδόντων (digrignare i denti),⁴² τὸ σκοτος τὸ ἐκότος τὸ ἐξώτερον (l'oscurità dell'inferno) –.⁴³

La raffigurazione del tormento del freddo sembra esclusiva dell'iconografia dei Quaranta Martiri di Sebaste che, come prevede la storia del loro martirio, sono presentati nudi, in piedi sul lago ghiacciato, visibilmente intirizzi-



ti e allo stremo delle forze, ad esempio, negli affreschi dell'oratorio dei Quaranta Martiri a S. Maria Antiqua a Roma (649-655),⁴⁴ nelle pitture della chiesa dei Quaranta Martiri a Şahinefendi (Cappadocia) (1216-1217) [16]⁴⁵ o nell'icona musiva di Washington (Dumbarton Oaks Collection) (fine XIII secolo).⁴⁶

La tradizione islamica, invece, nell'inferno prevede in modo inequivocabile la presenza del freddo; un particolare tipo di freddo chiamato *zambarīr*, un gelo insopportabile accompagnato dal vento di ghiaccio e di neve.⁴⁷ Il termine, di origine persiana, è nella sura 76:13 del *Corano* «i beati non soffriranno né per il sole che per il freddo (*zambarīr*)»;⁴⁸ da essa viene elaborata una tradizione esegetica che conferma il freddo quale componente dell'inferno, probabilmente mutuando la concezione dal mondo persiano.⁴⁹ L'immaginario dell'aldilà nell'Islam viene prendendo forma gradualmente, sulla base di brevi testi che riferiscono detti e fatti di Maometto e compagni (*ahadīth*) che dal IX secolo sono raccolti in compendi e sulla base di commenti alle sure del *Corano* (*tafāsīr*).⁵⁰ La visione è legata al viaggio notturno, al quale vi è un riferimento criptico in due sure (*Corano* 81:19-25; 70:12-18); viaggio che il profeta compie dalla Mecca a Gerusalemme (*isrāʾ*) e poi, sempre con la guida dell'arcangelo Gabriele, attraverso i sette cieli (*miʾrāj*) fino a contemplare il trono di Dio.⁵¹ La narrazione del viaggio notturno ha grande fortuna in tutto l'Islam ed è incentivata dagli stessi regnanti per incrementare il proselitismo e coinvolgere i benefattori; dal X secolo prende piede anche l'uso di recitarla in alcune ricorrenze pubbliche alla presenza di tutta la comunità.⁵²

Tornando allo *zambarīr*, dall'analisi condotta da Roberto Tottoli su un'ampia serie di testi, emerge che all'inizio viene identificato solo come caratterizzazione di luogo, poi di luogo dove si sconta una pena e infine come pena di per sé; al-Bukhārī (810-870) nella sua raccolta di *ahadīth* (*al-ṣaḥīḥ*), descrive l'inferno spazzato dal vento caldo e dal vento freddo che si scontrano fra loro; per al-Thaʿlabī (XI secolo) lo *zambarīr* è nella profondità dell'inferno nel luogo dove è Iblīs;⁵³ per Ibn Abī'l-Dunyā (m. 894) è considerato come luogo di pena riservato ai miscredenti;⁵⁴ Ibn al-Jawzī (1126-1201), in una visione più articolata, distingue 32 diversi livelli dell'inferno dove le punizioni sono diversificate e divise in parti uguali fra il tormento del caldo e quello del freddo.⁵⁵

SERPENTI E SCORPIONI

Anche il castigo dei serpenti, dipinto nel quinto ed ultimo registro del Giudizio di Mar Musa, si presta ad alcune osservazioni [18]. Sette figure nude, legate fra loro da una catena intorno al collo, sono divorate da grossi serpenti che entrano negli occhi (seconda e quinta figura), nel naso (terza figura) e nella bocca (settima figura).⁵⁶ I capelli lunghi della seconda e della terza permettono di identificare figure femminili. Anche in questo caso la tipologia di tormento non è descritta nei testi apocalittici, se non per un breve cenno nella versione latina dell'*Apocalisse* di Paolo, né nei *Sermoni* di Efrem.⁵⁷

L'iconografia bizantina preferisce raffigurare la punizione attraverso «i vermi che rodono senza fine» menzionata nell'*Apocalisse* (XIX, 20) e componente di uno dei sette *poenarum loca* citati da Efrem il Siro (*Sermo* IV.4).⁵⁸ A questo tormento fanno riferimento le immagini seppur sintetiche del Giudizio nella miniatura del Tetraevangelo di Parigi, le icone nr. 150 e nr. 151 del Sinai, i mosaici di Torcello dove sono i teschi ad essere popolati da vermi [17];⁵⁹ più tardi, nelle pitture della Kariye Camii (1315-1321) sono i corpi dei dannati ad esserne interamente ricoperti [19].⁶⁰

Il castigo dei serpenti è raffigurato nel X secolo in Cappadocia, nelle chiese già menzionate: la Ylanlı Kilise nella valle di Ihlara [20]⁶¹ e la 2b nella valle di Göreme.⁶² È riservato in entrambi i casi esclusivamente a figure femminili. I serpenti mordono di volta in volta i seni, le orecchie, la bocca; i peccati di cui sono colpevoli le donne sono indicati dalle iscrizioni soprastanti tracciate in bianco nella Ylanlı e ancor leggibili, ad eccezione di quella relativa alla prima figura. La seconda è morsa ai seni «perché non ha nutrito i suoi figli», la terza alla bocca «perché ha calunniato», la quarta alle orecchie «perché non ha ubbidito».⁶³

È interessante rilevare come anche in questo caso il castigo sia previsto, e sia anche molto ricorrente, nei testi islamici nei quali è ricordato sin dalle prime redazioni dell'ascensione di Maometto (*miʾrāj*) per svariate categorie di dannati: le cattive madri, i tiranni, gli usurai, i tutori ingiusti, coloro che non hanno osservato le abluzioni.⁶⁴ L'origine di questa pena affonda probabilmente le radici nell'immaginario dell'aldilà zoroastriano dove il malvagio, cui è impedito attraversare il ponte per giungere al monte Chinvat, viene messo faccia a faccia con

i propri peccati, e con essi sospinto da un forte vento nella zona di tenebre e costretto a ingurgitare veleno, scorpioni e serpenti.⁶⁵ Nell'ascensione di Maometto (*mi'rāj*), anche nelle versioni nelle quali il profeta non entra nell'inferno, ma si ferma al suo ingresso, non mancano di essere citati ripetutamente «serpenti, scorpioni», talvolta «insieme a bestie da preda, cani e barre di ferro».⁶⁶

Purtroppo non abbiamo raffigurazioni di ambito islamico a fornire elementi di confronto; le prime illustrazioni dell'*Ascensione* di Maometto sono di epoca ilkhanide (1256-1353) e per lo più ritraggono il profeta in volo in sella a *al-burāq*, la cavalcatura alata con testa di donna.⁶⁷ Le pene infernali sono raffigurate molto raramente e in codici di epoca successiva quali il *Mi'rāināma* prodotto a Herat fra il 1436-1437 (Parigi, BnF, Suppl. Turc 190, ff. 61r e v) [21-22]⁶⁸ e nelle miniature iraniane della metà del XV secolo, che accompagnano il testo del poeta Mir Haydar (New York, The Granger Collection); le immagini presentano Maometto che incontra i dannati fra le fiamme, precisamente coloro che hanno sottratto i beni agli orfani (f. 61r) [21] e le donne che hanno commesso adulterio (f. 61v) [22]. Non si può escludere l'esistenza di una tradizione figurativa precedente considerando la diffusione e la popolarità della narrazione.⁶⁹

Alla luce di questi dati, è accattivante l'idea che gli elementi sin qui descritti, il vento di neve e di ghiaccio e il castigo dei serpenti, possano essere stati introdotti a Mar Musa perché familiari all'immaginario islamico al fine di promuovere la condivisione del luogo; non solo come una stanca riproposizione di soggetti e varianti iconografiche locali, ma come scelta consapevole di temi comuni a cristiani e musulmani, nel processo di apertura e interazione che è stato ben evidenziato nella produzione letteraria.⁷⁰ In

questa direzione può essere letta anche la scelta di raffigurare Mosé, dall'aspetto giovanile, al centro del Giudizio, sotto l'angelo che pesa le anime [8].⁷¹ Il profeta, al quale era dedicato il monastero, è particolarmente importante per i musulmani; è considerato prototipo del profeta fondatore, modello e precursore di Maometto (*Corano* 7: 157).⁷²

Dalle fonti sono noti la condivisione e il rispetto da parte musulmana dei luoghi cristiani dei quali veniva percepita e riconosciuta la sacralità e non solo dei grandi santuari della Terra Santa. Nella chiesa melkita di Nostra Signora a Saydnaya, sin dal Medioevo secondo la testimonianza di Bucardo di Strasburgo (1175), cristiani, mussulmani ed ebrei si prendevano cura dell'icona della Vergine e il 15 agosto i mussulmani accorrevano da tutta la regione per pregare insieme ai cristiani.⁷³

L'enciclopedista Yaqut ibn 'Abdallah (1179-1229), invece, riporta la notizia della collaborazione fra comunità cristiane e musulmane per la costruzione dei monasteri e la loro decorazione.⁷⁴

La Chiesa giacobita dal suo canto si distingue per l'apertura in senso ecumenico del patriarca Michele il Siro (1166-1199) e più tardi del *maphrian* Barebraeus (1226-1286) studioso di scienze e di diritto, che per il suo *Libro della colomba*, uno dei più popolari testi in uso fra i monaci, prenderà a modello un testo del grande filosofo islamico al Ghazali la *Rivivificazione delle scienze della religione*.⁷⁵

Per Mar Musa le fonti sono scarse e incomplete e non permettono di ricostruire la storia della comunità in maniera continua; il gran numero di manoscritti copiati nel monastero o donati alla sua biblioteca e le cospicue donazioni e i lasciti attestano che fu centro di grande importanza, non solo in epoca medievale, ma fino al XVIII secolo.⁷⁶

NOTE

Questa ricerca è nata nell'ambito del progetto coordinato da Maria Andaloro (Università della Tuscia) dedicato alla documentazione e allo studio delle pitture della chiesa di Mar Musa. Le immagini che si presentano fanno parte della campagna fotografica, realizzata dai ponteggi montati appositamente nel maggio 2005, grazie alla disponibilità di Padre Paolo Dall'Oglio e di tutta la comunità.

Ringrazio Michela Di Cesare e Mattia Guidetti per le preziose indicazioni sulla cultura e la tradizione islamica e la verifica dei passi in arabo.

¹ Si deve al gesuita Paolo Dall'Oglio, giunto a Mar Musa nel 1982, l'idea di restaurare e rifunzionalizzare l'antico monastero, allora abbandonato e completamente in rovina, per farne la sede di una comunità monastica volta a promuovere il dialogo islamo-cristiano. Padre Paolo, noto a livello internazionale per il suo infaticabile impegno spirituale e umanitario, è stato rapito il 29 luglio 2013 da gruppi di estremisti islamici nel corso della sanguinosa guerra civile siriana; la comunità di Deir Mar Musa, in attesa della sua liberazione, continua a portarne avanti il progetto. Sul restauro del monastero si rimanda a P. DALL'OGGIO ET ALII, *Il restauro del Monastero di San Mosé l'Abissino, Nebek, Siria*,

Damasco 1998. Sul pensiero di Padre Paolo e la comunità di Mar Musa: P. DALL'OGGIO, *Innamorato dell'Islam, credente in Gesù*, Milano 2011.

² E. CRUIKSHANK DODD, *The Monastery of Mar Musa al-Habashi, near Nebek, Syria*, «Arte Medievale», s. II, VI (1992), 1, pp. 61-132. L'articolo è stato preceduto da un breve contributo in cui la studiosa dava notizia della scoperta (EAD., *Notes on the Monastery of Mar Musa al-Habashi, near Nebek, Syria*, in *Crusader Art in the Twelfth Century*, edited by J. Folda, Jerusalem-Oxford 1982, pp. 167-189) ed è stato seguito nel 2001 dalla monografia che ripropone i contenuti degli articoli, integrandoli con una sezione sui pigmenti e sullo stato di conservazione delle pitture (EAD., *The Frescoes of Mar Musa al-Habashi. A Study in Medieval Painting in Syria* («Studies and Texts», 139), Toronto 2001). Fra il 2002-2004 una seconda campagna di restauro ha interessato i pilastri della chiesa non inclusi nell'intervento degli anni Ottanta-Novanta: L. ALBERTI, *Les peintures de l'Église de Deir Mar Musa et leur restauration (Projet 5)*, in *Résultats du programme de formation à la sauvegarde du patrimoine culturel de Syrie 2002-2004*, Damas 2007, pp. 453-468; M. ANDALORO, *Les peintures de Deir Mar Musa (Projet 5)*, ivi, pp. 443-446. Nel 2007, a restauri ultimati, sono stati pubblicati nuovi contributi sulle pitture e sulle iscrizioni che chiariscono la stratigrafia e propongono una nuova lettura di alcuni soggetti: M. IMMERZEEL, J. DER HEIJER, B. TER HAAR ROMENY, S. WESTPHALEN, *The Wall Paintings and Inscriptions of Deir Mar Musa al-Habashi*, «Eastern Christian Art», IV (2007), pp. 96-185. Inoltre, M.R. MENNA, *I vescovi nelle fiamme dell'inferno*, in *L'évêque, l'image et la mort. Identité et mémoire au Moyen Âge* («Études lausannoises d'histoire de l'art», 16), Roma 2014, pp. 565-584.

³ E. CRUIKSHANK DODD, *Medieval Painting in the Lebanon*, Wiesbaden 2004; A. SCHMIDT, S. WESTPHALEN, *Christliche Wandmalereien in Syrien. Qara und das Kloster Mar Yacub*, Wiesbaden 2005; M. IMMERZEEL, *Identity puzzles. Medieval Christian Art in Syria and Lebanon*, Leuven 2009; M. ZIBAWI, *Images chrétiennes du Levant. Les décors peints des églises syro-libanaises au Moyen Âge*, Paris 2009.

⁴ L'individuazione di pittura su tavola prodotta in ambito siriano e non solo crociato si deve al restauro dell'icona di Kaftoun (Libano). La pulitura dell'opera ha rivelato caratteri stilistici e soprattutto iscrizioni in siriano e arabo che permettono di riferirla con certezza ad artisti arabo-cristiani della contea di Tripoli. Si rimanda a N. HELOU, *L'icône bilatérale de la Vierge de Kaftoun (le Liban): une œuvre d'art syro-byzantine à l'époque des Croisés*, «Chronos», VII (2003), pp. 101-132; EAD., *A propos d'une école syro-libanaise d'icônes au XIIIe siècle*, «Eastern Christian Art», III (2006), pp. 53-72. All'icona di Kaftoun sono state avvicinate altre opere prima ritenute di produzione crociata. Per un quadro generale: IMMERZEEL, *Identity puzzles*, pp. 125-141; ZIBAWI, *Images chrétiennes du Levant*, pp. 153-161.

⁵ Per la produzione nei centri crociati rimangono fondamentali i volumi di Jaroslav Folda: J. FOLDA, *The Art of Crusaders in the Holy Land, 1095-1187*, Cambridge 1995; ID., *Crusader Art in the Holy Land. From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge 2005. Da ultimo ID., *Crusading in Art, Thought and Will*, edited by M.E. Parker, B. Halliburton, A. Romine («The Medieval Mediterranean», 115), Leiden-Boston 2019.

⁶ I cristiani avevano lo statuto di *dhimmis* 'persone protette', regolato dal patto di Umar redatto sulla base di quanto la legislazione romana prevedeva per i Giudei e partecipavano alla vita dello stato. Era permesso loro di mantenere la propria fede purché all'interno di una comunità ricono-

sciuta e di praticare le proprie attività in cambio del pagamento di una tassa e del riconoscimento della supremazia dell'Islam. C.E. BOSWORTH, *The 'Protected People' (Christians and Jews) in Medieval Egypt and Syria*, «Bulletin of the Rylands University Library», LXII (1979), 1, pp. 11-63. In generale A.S. ATIYA, *A history of Eastern Christianity*, London 1968; F. MICHEAU, *Eastern Christianities (eleventh to fourteenth century): Copts, Melkites, Nestorians and Jacobites*, in *Eastern Christianity*, edited by M. Angold («The Cambridge History of Christianity», V), Cambridge 2006, pp. 373-403.

⁷ Baumstark è stato il primo studioso a individuare la rinascita della produzione letteraria e poetica nella chiesa siriana che vedeva però localizzata solo nella parte orientale; in seguito Kawerau si è occupato della Siria occidentale (A. BAUMSTARK, *Geschichte der syrischen Literatur mit Ausschuss der christlichpalästinensischen Texte*, Bonn 1922, pp. 285-286, 302; P. KAWERAU, *Die jakobitische Kirche im Zeitalter der syrischen Renaissance. Idee und Wirklichkeit*, Berlin 1960). Leroy sulla base della copiosa presenza di miniature all'interno dei codici ha esteso il concetto alla produzione figurativa (J. LEROY *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris 1964; J. LEROY, *La renaissance de l'Église syriaque aux XIIe-XIIIe siècles*, «Cahiers de civilisation médiévale», XIV (1971), pp. 131-148, 239-255). Fra gli studi recenti si segnala *The Syriac Renaissance*, edited by H. Teule, C.F. Tauwinkl («Eastern Christian Studies», 9), Leuven-Paris-Walpole (MA) 2010.

⁸ H. KAUFHOLD, *Notizen über das Moseskloster bei Nabk und das Julianskloster bei Qaryatayn in Syrien*, «Oriens Christianus», LXIX (1995), pp. 54-91: 54-56; CRUIKSHANK DODD, *The Frescoes of Mar Musa*, pp. 19-22.

⁹ Il restauro si è svolto nell'ambito di un progetto di cooperazione fra la Direzione Generale delle Antichità e dei Musei di Damasco e la Direzione Generale della Cooperazione allo Sviluppo del Ministero degli Affari Esteri italiano volto alla formazione di restauratori siriani. Si veda DALL'OGGIO ET ALII, *Il restauro del Monastero* e in particolare i contributi di M. CORDARO, *La conservazione dei cicli dipinti di Mar Musa*, ivi, pp. 41-44; G. FAZIO, *Sulla tecnica della pittura murale*, ivi, pp. 45-552; L. ALBERTI, *L'intervento di restauro*, ivi, pp. 60-67.

¹⁰ L'anno è indicato da iscrizioni in arabo incise sui conci della muratura, sulla parete occidentale e su quella orientale (K. TOUEIR, *Appendix II. The Arabic Inscriptions*, in CRUIKSHANK DODD, *The frescoes of Mar Musa*, pp. 156-179, n. 1 p. 156; n. 4 p. 159; DEN HEIJER, TER HAAR ROMERY, M. IMMERZEEL, S. WESTPHALEN, *Deir Mar Musa*, (n.1), n. 1 p. 154, n. 2 p. 155, nn. 34-35 pp. 179-181).

¹¹ L'interpretazione di padre Paolo Dall'Oglio della data in 604 anno dell'egira – che corrisponde al 1208-1209 – è quella oggi condivisa dagli studiosi, rispetto alla precedente proposta di leggersi 450 dell'anno seleucide (1192) (K. TOUEIR, *Appendix II, The Arab Inscriptions*, nr. 16, p. 170; P. DALL'OGGIO, *Conclusion du projet de Deir Mar Musa (Projet 5)*, in *Résultats du programme de formation*, pp. 469-472; WESTPHALEN, *Deir Mar Musa*, p. 111).

¹² Il programma prevedeva l'immagine di Cristo in Maestà fra serafini nell'abside, santi cavalieri sulle pareti della navata, figure di santi e offerenti sui pilastri e di sante nei sottarchi; a questi si aggiungevano altri soggetti isolati, come l'Ascensione del profeta Elia e Sansone e il leone (CRUIKSHANK DODD, *The Frescoes of Mar Musa*, pp. 26-76; WESTPHALEN, *Deir Mar Musa*, pp. 101-106) e seguendo la ricostruzione di Immerzeel, il Martirio dei Quaranta Martiri di Sebaste sulla parete orientale (M. IMMERZEEL, *Some Remarks about the Name of the Monastery and an Enigmatic*

Scene, «Eastern Christian Art», IV (2007), pp. 127-131). A breve distanza di tempo il programma fu aggiornato con l'inserimento di altre figure di santi sui pilastri (ALBERTI, *Les peintures de l'Eglise*, pp. 453-468; WESTPHALEN, *Deir Mar Musa*, pp. 107-108).

¹³ CRUIKSHANK DODD, *The Frescoes of Mar Musa*, pp. 70-77; WESTPHALEN, *Deir Mar Musa*, pp. 108-111.

¹⁴ M. ANDALORO, *Al-musawwir: colui che scrive le immagini*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Camparini, M. Mussini, Milano 2007, pp. 613-617.

¹⁵ Si veda nota 11.

¹⁶ CRUIKSHANK DODD, *The Frescoes of Mar Musa*, pp. 109-124; WESTPHALEN, *Deir Mar Musa*, pp. 111-115.

¹⁷ Fra i codici più noti l'Evangelario di Melitene (1054) (Homs, Biblioteca del Patriarcato siriano-ortodosso), l'Evangelario di Edessa (1222) (Damasco, Biblioteca del Patriarcato siriano-ortodosso) (LEROY, *Les manuscrits*, pp. 225-241, pl. 50; pp. 321-332, pls. 102-110), l'Evangelario prodotto nel Tūr 'Abdin nel 1226 (Mydiat, Vescovato siriano-ortodosso) (ID., *Une nouvelle province de l'art byzantin révélée par les manuscrits syriaques du Tūr 'Abdin*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres», XCIX (1955), 3, pp. 409-419. Si veda anche ZIBAWI, *Images chrétiennes*, pp. 142-150. Il quadro si è ampliato con la pubblicazione di altri codici, fra cui il gruppo del Patriarcato siriano ortodosso di Diyarbakir (*The Syriac Renaissance*, pp. 1-30).

¹⁸ Fra l'ampia bibliografia sul Giudizio finale si rimanda a: B. BRENN, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes* («Wiener byzantinische Studien», 3), Wien 1966; Y. CHRISTE, *Jugements derniers*, St. Léger Lauban 2000, trad. it. *Il Giudizio Universale nell'arte del Medioevo*, a cura di M.G. Balzarini, Milano 2000; *Alfa e Omega il giudizio universale fra Oriente e Occidente*, a cura di M. Angheben, V. Pace, Milano 2006; M. ANGHEBEN, *Les jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat*, «Cahiers Archéologiques», L (2002), pp. 105-134; N.P. ŠEVČENKO, *Images of the Second Coming and the Fate of the Soul in Middle Byzantine Art*, in *Apocalyptic Thought in Early Christianity*, edited by R.J. Daly SJ, Ada (MI) 2009, pp. 250-272; V. MARINIS, *Death and the Afterlife in Byzantium. The Fate of the Soul in Theology, Liturgy and Art*, Cambridge 2017.

¹⁹ K. PAPADOPOULOS, *Die Wandmalereien des 11. Jahrhunderts in der Kirche 'Panagia ton Chalkeon' in Thessaloniki*, Graz-Köln 1968, pp. 35-39.

²⁰ H. OMONT, *Evangelies avec peintures byzantines du XIe siècle*, II, Paris 1908; I. HUTTER, *Theodoros βιβλιογράφος und die Buchmalerei in Studiu*, «Bollettino di Grottaferrata», LI (1997), pp. 177-203; S. DER NERSESSIAN, *Recherches sur les miniatures du Paris Graecus 74*, «Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik», XXI (1972), pp. 108-117; ANGHEBEN, *Les jugements derniers byzantins*, pp. 105-108; ŠEVČENKO, *Images of the Second Coming*, pp. 261-264.

²¹ G. SOTERIOU, M. SOTERIOU, *Icons du Mont Sinai*, 2 voll., Athènes 1956-1958, I, pls. 150-151; II, pp. 128-132; K. WEITZMANN, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, «The Proceedings of the 13th International Congress of Byzantine Studies», edited by J.M. Hussey, D. Obolensky, S. Runciman, Oxford 1967, pp. 207-227, reprint in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, edited by H.L. Kessler, Chicago-London 1971, pp. 297-306, figg. 301-307.

²² J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà: les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Rome 1993; ID., *Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théo-*

logie, liturgie, iconographie), in *De l'art comme mystagogie: l'iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, «Actes du colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994», sous la direction de Y. Christe («Civilisation Médiévale», 3), Poitiers 1996, pp. 71-94; M. ANGHEBEN, *D'un Jugement à l'autre. La représentation du Jugement immédiat dans les Jugements derniers français 1100-1250* («Culture et société médiévales», 25), Paris 2013, pp. 139-617.

²³ CRUIKSHANK DODD, *The Frescoes of Mar Musa*, p. 83. La studiosa giustificava la soluzione per mancanza di spazio prendendo a confronto quanto avviene in un'icona del monastero di S. Caterina sul Monte Sinai dove due apostoli sono spostati nel registro superiore (WEITZMANN, *Byzantine Miniature*, fig. 308).

²⁴ CRUIKSHANK DODD, *The Frescoes of Mar Musa*, pp. 79-82, 97. L'importanza di Pietro è dovuta anche al fatto che, prima di essere fondatore della chiesa di Roma, lo è della chiesa di Antiochia.

²⁵ WESTPHALEN, *Deir Mar Musa*, pp. 113-114, fig. 4; in part. p. 119. L'abbinamento *Traditio*-Giudizio Finale risulta del tutto inusuale dal momento che unisce temi con significati del tutto differenti.

²⁶ Sono menzionati nella liturgia siriana quali intercessori dell'umanità (F.E. BRIGHTMAN, *Liturgies Eastern and Western*, I, *Eastern Liturgies*, Oxford 1896, rist. 1965, p. 209; CRUIKSHANK DODD, *The Frescoes of Mar Musa*, p. 84).

²⁷ La scelta di raffigurare le anime in forma di grandi teste, e non di piccole figure intere o a mezzo busto, è rara, ma non senza confronti; ad esempio nei dipinti della chiesa di S. Michel a Gormaz (Goria) del primo terzo del XII secolo (ANGHEBEN, *D'un Jugement à l'autre*, p. 672, fig. XV) e nel mosaico pavimentale della navata sinistra della cattedrale di Otranto (1163-1166), dove dal mantello di Isacco sporgono due teste, una molto più grande dell'altra (C.A. WILLEMSSEN, *L'enigma di Otranto. Il mosaico pavimentale del presbitero Pantaleone nella Cattedrale*, Lecce 1980, p. 72, tav. LIV).

²⁸ G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, II, 1, Paris 1925-1934, pp. 1-16 :15, pl. 145, 2a; C. JOLIVET-LÉVY, *Images et espace culturel à Byzance. L'exemple d'une église de Cappadoce (Karşı kilise, 1212)*, in *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, sous la direction de M. Kaplan («Byzantina Sorbonensia», 18), Paris 2001, pp. 163-181; EAD., *La Cappadoce. Un siècle après G. de Jerphanion*, I, Paris 2015, p. 157.

²⁹ Sulle origini e la diffusione di questa iconografia si rimanda a E. CRUIKSHANK DODD, *The Three Patriarchs of Mar Musa al-Habashi. Syrian Painting and its relationship with the West*, «al-Masāq», XII (2000), pp. 99-139; EAD. *The Frescoes of Mar Musa*, pp. 84-87.

³⁰ N. THIERRY, M. THIERRY, *L'Église du Jugement dernier à Ihlara «Anatolia»*, V (1960), pp. 159-168; ID., *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağ*, Paris 1963, pp. 89-114: 100-114, pl. 45b; M. RESTLE, *Byzantine Paintings in Asia Minor*, II, Recklinghausen 1967, scheda nr. 5, pl. 505; C. JOLIVET-LÉVY, *Prime rappresentazioni del Giudizio Universale nella Cappadocia bizantina*, in *Alfa e Omega*, pp. 47-52; N. THIERRY, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge* («Bibliothèque de l'Antiquité tardive», 4), Turhnout 2002, scheda nr. 32.

³¹ JOLIVET-LÉVY, *Prime rappresentazioni*, pp. 50-51; THIERRY, *La Cappadoce*, pp. 165-166 e scheda nr. 27; EAD., *L'église au Jugement dernier de Göreme*, in *Ἀμπεδοῦν. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, δ. Μ. Ασπρά Ῥαφδαῖα, II, Athènes 2003, pp. 299-308; JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce. Un siècle après G. de Jerphanion*, pp. 51-52.

³² BRIGHTMAN, *Liturgies Eastern and Western*, pp. 95, 108, 170, 236. Per l'interpretazione del seno di Abramo come soggiorno temporaneo delle anime si veda ANGHEBEN, *Les Jugements derniers byzantins*, pp. 115-117; ID., *D'un jugement à l'autre*, pp. 130-133 e bibliografia precedente.

³³ D. PRINGLE, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem. A Corpus*. I, A-k, Cambridge, 1993, pp. 224-239: 225-226, nr. 100.

³⁴ La fonte è ricordata da H. VINCENT, F.-M. ABEL, *Jérusalem. Recherches de topographie d'archéologie et d'histoire*. II, *Jérusalem nouvelle*, Paris 1914, pp. 248-253; FOLDA, *The Art of the Crusaders*, pp. 230-231. Difficile dire se i patriarchi fossero qui raffigurati con le anime in grembo. A favore di questa ipotesi sembrerebbe la ripresa di questa stessa iconografia negli anni settanta del XII secolo anche ad Abu Ghosh, nella chiesa dell'Ordine degli Ospedalieri, che confermerebbe l'autorevolezza del modello. Si veda: A. WEYL CARR, *The Mural Paintings of Abu Ghosh and the Patronage of Manuel Comnenus in the Holy Land*, in *Crusader Art in the Twelfth Century*, edited by J. Folda, Oxford 1982, pp. 215-244; E. KÜHNEL, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988, pp. 159-166; FOLDA, *The Art of the Crusaders*, pp. 382-390.

³⁵ T. THOMAS, *The Arts of Christian Communities in the Medieval Middle East*, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* (exhibition cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, March 23th-June 4th 2004), edited by H.C. Evans, New Haven-London 2004, pp. 415-427: 422.

³⁶ È menzionato per due volte il «*locum glacie et nive*» abbinato sempre ai vermi «*vermes corrodebant eos*» per punire «*qui orfanos et viduas et pauperes nocuerunt*» (39) e «*hii qui dicunt Christus non resurrexit*» (42). T. SILVERSTEIN, A. HILHORST, *Apocalypse of Paul. A New Critical Edition of Three Long Latin Versions*, Geneva 1997, versione L1, L2, passo 39, p. 146; passo 42, p. 156; L. MORALDI, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, II, Torino 1971, pp. 411-412, 438. Dalla versione latina dell'*Apocalisse* di Paolo si svilupperà il nutrito filone dei testi visionari che avrà particolare fortuna in Occidente a partire dal XII secolo (BASCHET, *Les justices de l'au de-là*, pp. 33-59; C. CAROZZI, *Structure et fonction de la vision de Tnugdál*, in *Faire croire. Modalité et réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle* («Collection de l'École française de Rome», 51), «Actes de la table ronde de Rome (22-23 juin 1979)», Rome 1981, pp. 223-235).

³⁷ Efreim scrive quattro sermoni sul Giudizio (*Sermones X, XII, XIII, XIV*) e sette sulla Seconda venuta (*Sermones III-IX*) ed è in questi ultimi che fornisce le maggiori informazioni sui castighi e i dannati (*Des Heiligen Ephraem des syriers Sermones*, übersetzt von E. Beck («Corpus Christianorum Orientalium», 305-306, 311-312, 320-321, 334-335), Louvain 1970-1973).

³⁸ *Apocalypse of Theotokos*, in *Apocrypha Anecdota*, edited by M.R. James («Texts and Studies», 2.3), Cambridge 1893, pp. 115-126; J. BAUN, *Tales from Another Byzantium: Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha*, Cambridge-New York 2007, pp. 391-400.

³⁹ *Apocalypsis Anastasiae, ad trium codicum auctoritatem*, edited by R. Homburg, Leipzig 1903; BAUN, *Tales from Another Byzantium*, pp. 401-424.

⁴⁰ MARINIS, *Death and the Afterlife*, pp. 46-48. Menzionano solo il fuoco e i vermi anche altri testi che avevano ampia circolazione nel mondo bizantino come le vite dei santi (*Apoghtbegmata Patrum* (PG 65, coll. 71-440), i detti dei Padri del Deserto (*The sayings of the Desert Fathers*, translated by B. Ward («Cistercian Studies», 59), Oxford 1981).

⁴¹ *Storia di Barlaam e Ioasaf. La vita bizantina del Buddha*, a cura di S. Ronchey e P. Cesaretti, Torino 2012, pp. 216-217.

⁴² Il «digrignare o stridore di denti» è in relazione all'angoscia, al rammarico impotente e non al freddo come si deduce da alcuni passi del Vangelo «li getteranno nella fornace ardente dove sarà pianto e stridor di denti» (Mt. 13,42; 13,50). Può essere abbinato anche alle tenebre (Mt. 8,12; 22,13; 25,30).

⁴³ SOTIRIOU, *Icônes*, II, p. 129; K. WEITZMANN, *The Icon: Holy Images-Sixth to Fourteenth Century*, New York 1987, pl. 23. Fa eccezione la prima iscrizione che indica il tipo di colpa: «ὁ ἄπληστος» (l'avidio). Gli scomparti, come ha dimostrato Angheben, sono le camere dell'inferno di attesa. ANGHEBEN, *Les jugements derniers*, pp. 123-127; ID., *D'un jugement à l'autre*, pp. 135-137.

⁴⁴ K. GULOWSEN, *The Genesis of the Martyrdom of the Forty Martyrs of Sebasteia as Iconographical Theme*, in *Ecclesiae Urbis* («Studi di antichità cristiana», 59), III, 2, Città del Vaticano 2002, pp. 1863-1871; EAD. *The Oratory of the Forty Martyrs from Imperial Ante-Vestibule to Christian Room of Worship*, «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», I (2001), 15, pp. 77-91: 86.

⁴⁵ C. JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce, le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, pp. 205-207; N. THIERRY, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen-Âge* scheda 49B. Le pitture sono state restaurate fra il 2007 e il 2013 all'interno della missione dell'Università degli studi della Tuscia *La pittura rupestre in Cappadocia. Per un progetto di conoscenza, conservazione, valorizzazione*, diretta da Maria Andaloro (*La chiesa dei Quaranta Martiri a S. abinefendi*, a cura di M. Andaloro, P. Pogliani, V. Valentini, Nevs, ehir 2013). Recentemente è stato proposto di anticipare la datazione della fase pittorica a cui appartiene il Martirio dei Quaranta Martiri all'XI secolo (JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce. Un siècle après G. de Jerphanion*, pp. 218-220).

⁴⁶ O. DEMUS, *Two Paleologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, «Dumbarton Oaks Papers», XIV (1960), pp. 87-119; H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, pp. 34-42; S.A. BOYD, *Portable Mosaic Icon with the Forty Martyrs of Sebasteia*, in *Faith and Power*, pp. 224-225.

⁴⁷ Il termine segnalato da M. Asín Palacios nel suo celebre scritto sui rapporti fra l'escatologia musulmana e Dante è stato oggetto di un'indagine approfondita da parte di Roberto Tottoli: M.A. PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid 1919, trad. it. *Dante e l'Islam. L'escatologia musulmana e la Divina Commedia*, Parma 1994, pp. 138-139; R. TOTTOLI, *The Qur'an Exegesis and Muslim Traditions: The Case of zambarir (Q 76:13) among Hell's Punishment*, «Journal of Qur'anic Studies», X (2008), pp. 142-152.

⁴⁸ Il significato del termine è legato in origine alla luna, al freddo lunare, poi prevale il significato di freddo insopportabile, di «vento di neve e di ghiaccio». Per quest'ultima definizione si veda il XIII *Tafsir* di al-Tabarī (m. 950) AL-TABARĪ, *Jāmi 'al-bayān 'an tafsir āy al-Qur'ān*, XXIX, Il Cairo 1968, pp. 213-214.

⁴⁹ L.H. GRAY, *Zoroastrian Elements in Muhammedan Eschatology*, «Le Muséon», XXI (1902), pp. 153-184: 173-174; PALACIOS, *La escatología musulmana*, p. 152; TOTTOLI, *The Qur'an Exegesis*, p. 15, n. 37.

⁵⁰ Gli studi sull'immaginario dell'aldilà nel mondo islamico si sono intensificati negli ultimi anni: B.O. VUCKOVIC, *Heavenly Journeys, Earthly: The Legacy of the Mi'raj in the Formation of Islam*, New York 2005; F.S. COLBY, *Narrating Muhammad's Night Journey Tracing the Development of the Ibn'Abbas Ascension Discourse*, New York 2008; C. LANGE, *Justice, Punishment, and the Medieval Muslim Imagination*, Cambridge 2008; *The Prophet's Ascension*.

Cross-Cultural encounters with the Islamic Mi'raj Tales, edited by Ch. Gruber and F. Colby, Bloomington-Indianapolis 2010. Alla concezione dell'inferno islamico è stato dedicato il progetto *The here and hereafter in Islamic traditions*, coordinato dall'Università di Utrecht (European Research Council Starting Grant 2011-2015) del quale è frutto il volume *Locating Hell in Islamic tradition* («Islamic History and Civilization», 119), edited by Ch. Lange, Leiden-Boston 2015.

⁵¹ La narrazione dell'ascensione inizia sin dal VII secolo con Ibn'Abbas, cugino del profeta. Il viaggio costituisce una vera e propria investitura divina per Maometto che incontra i patriarchi e i profeti e riceve direttamente da Dio le norme per la preghiera dei musulmani. Si veda: B. SCHKICKE, J. HOROWITZ, *Mi'radj*, in *The Encyclopedia of Islam*, VIII, Leiden 1990, pp. 97-104; COLBY, *Narrating Muhammad's Night Journey*, pp. 165-170; R. TOTTOLI, *Tours of Hell and Punishments in Mi'raj Narratives: Use and Meaning of Eschatology in Muhammad's Ascension*, in *The Prophet's Ascension. Cross-Cultural Encounters*, pp. 11-26; CH. GRUBER, *The Ilkhanid Mi'rajnama as an Illustrated Prayer Manual*, ivi, pp. 27-49.

⁵² Sulla vasta diffusione in Occidente rimane fondamentale E. CERULLI, *Il Libro della Scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia* («Studi e testi», 150), Città del Vaticano 1960.

⁵³ 'Ara 'is al-Majālis fi Qisas al-Anbiyā or *Lives of the Prophets as Recounted by Abū Ishāq Ahmad ibn Muḥammad ibn Ibrāhīm al-Tha'labī*, edited by W.M. Brinner, Leiden-Boston-Köln 2002, p. 13.

⁵⁴ TOTTOLI, *The Qur'an Exegesis*, p. 145.

⁵⁵ Ivi, p. 146.

⁵⁶ Il tipo di colpa commesso dai dannati viene indicato solo nel penultimo registro nel quale sono dipinti i denari per l'usura, la borsa appesa al collo per l'avarizia, il pugnale per la violenza, secondo modalità che si ritroveranno anche nel *parreclésion* della Kariye Camii: P. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, III, *Plates. The Frescoes*, New York 1966, p. 397, pl. 208.

⁵⁷ Nel X secolo i serpenti sono inclusi nella singolare descrizione dell'Ade di Andrea il Folle, dove l'Ade è un luogo con celle nelle quali i dannati sono rinchiusi insieme ad animali diversi a seconda del peccato commesso; gli animali sono ratti, gatti, volpi, corvi, serpenti e vipere. Si veda MARINIS, *Death and the Afterlife*, p. 48; *The Life of St. Andrew the Fool*, edited by L. Rydén («Studia Byzantina Upsaliensia», 4), II, Uppsala 1995, pp. 11-303.

⁵⁸ *Des heiligen Ephraem, Sermo IV.4.*

⁵⁹ I. ANDREESCU-TREADGOLD, *Torcello III. La chronologie relative des mosaïques pariétales*, «Dumbarton Oaks Papers», XXX (1976), pp. 246-341; EAD., *The Mosaics of Venice and the Venetian Lagoon: Thirty-Five Years of Research at Torcello*, «Arte Medievale», s. IV, III (2013), pp. 193-206.

⁶⁰ UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, III, *The Frescoes*, pp. 398, 400-402, pl. 209. Talvolta compare anche il castigo dei serpenti, come nella chiesa della Trinità a Sopočani (1263-1265), ma sporadicamente e per lo più a partire dalla seconda metà del XIII secolo.

⁶¹ THIERRY, *Nouvelles églises*, pp. 89-114; RESTLE, *Byzantine Wall Paintings*, III, scheda nr. 57, pl. 505; CRUIKSHANK DODD, *The Frescoes of Mar Musa*, p. 98; JOLIVET-LÉVY, *Prime rappresentazioni*, p. 50, figg. 1-2; THIERRY, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, pp. 165-166.

⁶² THIERRY, *L'église au Jugement dernier de Göreme*, pp. 299-308; JOLIVET-LÉVY, *Prime rappresentazioni*, pp. 50-51; THIERRY, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, pp. 165-166, p. 260, scheda nr. 27; JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce. Un siècle après G. de Jerphanion*, pp. 51-52.

⁶³ Le iscrizioni sono trascritte in THIERRY, THIERRY, *L'Église*

du Jugement dernier à Iblara, p. 160; ID., *Nouvelles églises*, p. 101. I Thierry mettevano in relazione la scelta del programma con un ambiente monastico ancora intriso di sopravvivenze mistiche con origini nella magia e nello gnosticismo e individuavano relazioni stilistiche con l'ambiente copto e siriano (ivi, p.113). Il motivo delle donne attaccate dai serpenti avrà grande diffusione in Occidente e in particolare nella scultura francese, tanto che Mâle ne proponeva di vedere l'origine in Linguadoca dove è ricorrente in molti Giudizi finali, come a Moissac e Vézelay (É. MÂLE, *L'art religieux du XII siècle en France*, Paris 1947, pp. 373-376; J. LECLERCQ-KADANER, *De la Terre-Mère à la Luxure: à propos de la migration des symboles*, «Cahiers de civilisation médiévale», XVIII (1975), 1, pp. 37-43; A. LUYSTER, *The Femme-aux-Serpents at Moissac: Luxuria (lust) or Bad Mother?*, in *Between Magic and Religion: Interdisciplinary Studies in Ancient Mediterranean Religion and Society*, edited by S. Asirvatham, C.O. Pache, J. Watrous, Oxford 2011, pp. 165-191.

⁶⁴ C. LANGE, *Introducing Hell in Islamic Studies*, in *Locating the Hell*, pp. 15-16.

⁶⁵ GRAY, *Zoroastrian elements in Muhammadan eschatology*; TOTTOLI, *Tours of Hell*, p. 16; LANGE, *Introducing Hell*, p. 16.

⁶⁶ Come in al-Bakrī in COLBY, *Narrating Muhammad's Night journey*, Appendix B, pp. 196-235: 206.

⁶⁷ TH.W. ARNOLD, *The Old and New Testaments in Muslim Religious Art*, London 1932; ID., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, Oxford 1928, pp. 98-116; R. MILSTEIN, *La Bible dans l'art islamique*, Paris 2005, pp. 1-25; P.P. SOUCEK, *The Life of the Prophet: Illustrated Versions*, in *Content and context of Visual Arts in the Islamic World*, edited by P.P. Soucek, University Park 1988, pp. 193-217; M.V. FONTANA, *La miniatura islamica*, Roma 1998, p. 64.

⁶⁸ GRUBER, *The Ilkhanid Mi'rajnama*, pls. 4-5.

⁶⁹ Sulla questione, molto discussa fra gli islamisti, si rimanda a SOUCEK, *The Life of the Prophet*.

⁷⁰ Teule ha richiamato l'attenzione su come a partire dalla fine dell'XI secolo nei vari campi della produzione siriana – dalla storiografia, alla grammatica, al settore giuridico e religioso – si assista a un cambiamento rivolto alla cultura islamica della quale viene riconosciuta la superiorità. È significativa la constatazione di Barebraeus che i cristiani abituati in passato ad essere maestri dei musulmani ora non possono fare a meno di rivolgersi alla 'sapienza e conoscenza' di questi ultimi (*The Syriac Renaissance*, p. 24).

⁷¹ Per l'iconografia di Mosè con aspetto giovanile, familiare in epoca mediobizantina, si rimanda a CRUIKSHANK DODD, *The Frescoes of Mar Musa*, p. 92; K. WEITZMANN, *Thirteenth Crusader Icons on Mount Sinai*, «Art Bulletin», XLV (1966), pp. 179-203: 192.

⁷² B. HELLER, s.v. *Mūsā*, in *The Encyclopaedia of Islam*, VII, 123-124, Leiden 1992, pp. 638-640. «Mosè nella Bibbia è il prototipo del profeta fondatore; egli è proiettato nella speranza della venuta del modello perfetto, del tipo finale, di un successore atteso che sarà o che è come lui. Mosè è all'inizio, Muhammad alla fine» (DALL'OGGIO, *Innamorato dell'Islam*, p. 115).

⁷³ S. DE SANDOLI, *Itinera Hierosolimitana cruce signatorum (saeculi XII-XIII)*, IV, *Tempore regni latini extremo (1245-1291)* («Studium Biblicum Franciscanum, Collectio Maior», 24), Jerusalem 1984, p. 406; B. HAMILTON, *Our Lady of Saidnaya: an Orthodox Shrine Revered by Muslims and Knights Templar at the Time of the Crusades*, in *The Holy Land, Holy Lands, and Christian History*, edited by R.N. Swanson, Woodbridge-Rochester (NY) 2000, pp. 207-215; M. BACCI, *A Sacred Space for a Holy Icon: the Shrine of Our Lady of Saydnaya in Hierotopy. The Creation*

of *Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, edited by A. Lidov, Moscow 2006, pp. 1-15; IMMERZEEL, *Identity puzzle*, pp. 43-46.

⁷⁴ YAQUT AR-RUMI, *Mu 'jam al-buldān*, *Geographisches Wörterbuch*, herausgegeben von F. Wüstenfeld, II, Leipzig 1867, p. 703, citato in CRUIKSHANK DODD, *The Frescoes of Mar Musa*, p. 55; T.K. THOMAS, *The Art of Christian Communities in the Medieval Middle East*, in *Faith and Power*, pp. 415-426: 422.

⁷⁵ H.G.B. TEULE, *Barbebraeus*, in *Christian-Muslim Relations. A bibliographical History*, IV, 1200-1350, edited by D. Thomas and A. Mallet, Leiden 2008, pp. 588-609; ID., *Michael the Syrian*, in *Christian-Muslim Relations. A Biblio-*

graphical History, III, 1050-1200, Leiden 2006, pp. 736-737. Anche alcuni lavori di Michele il Siro erano incentrati sul dialogo fra cristiani e musulmani come il testo – perduto, ma menzionato nella sua *Cronaca* – rivolto dal filosofo al persiano Kamal al-din (J-B. CHABOT, *Chronique de Michel le Syrien, patriarche jacobite d'Antiochie* (1166-1199), Paris 1899-1924, repr. Brussels 1963, III, p. 391; IV, p. 726).

⁷⁶ Le poche notizie sono state raccolte da Kaufhold attraverso lo spoglio dei documenti della chiesa siro-ortodossa. Si veda KAUFHOLD, *Notizien über das Moseskloster*; P. DALL'OGGIO, *Storia del monastero di San Mosè l'abissino e descrizione degli affreschi della sua chiesa* in DALL'OGGIO ET ALII, *Il restauro del monastero*, pp. 11-22: 19-20.

THE IMAGERY OF THE OTHER WORLD, IN THE LAST JUDGEMENT OF MAR MUSA AL-HABASHI (NEBEK, SYRIA)

The paintings in the church of the monastery of Mar Musa al-Habashi (Nebek, Syria) – brought to light in restorations conducted between 1987 and 1994 – and the numerous other paintings recently discovered in Syria and Lebanon reveal the vivacity of the artistic production in the Arab-Christian communities in the Crusades era. The paintings highlight not only the link with the Byzantine tradition, but also contacts with Latins and interactions with the Islamic environment in which Arab-Christian communities have been immersed for centuries, and with which they share the same language.

Several themes from The Last Judgement in Mar Musa, painted in 1208-1209, are particularly interesting in this regard. In Hell, the unusual punishment by torment of cold is painted in two registers with snowflakes, which is absent in the textual and figurative Byzantine tradition; to this, is added the punishment by torment of snakes which can be only found in two cases in Cappadocia.

Both punishments depict the imagery of the

afterlife according to the Islamic tradition described in the narration of the night journey (*isrā'*) and ascension (*mi'rāj*) of the prophet Muhammad.

The hypothesis that these iconographic motifs in Mar Musa were included because they are part of the imagery also familiar to Muslims to promote the sharing of the place – i.e., the monastery of Mar Musa – is suggested instead of considering those themes as old and fossilized local themes.

The cultural climate surrounding the re-birth of the Syro-Orthodox church, the ecumenism of patriarch Michael the Syrian, and all the events that took place in neighbouring Saydnaya, in the church of Our Lady, where both Christians and Muslims shared the cult of the icon of the Virgin, support this theory.

KEYWORDS

Painting, Last Judgement, Syria, Arab-Christian, Mar Musa al-Habashi

L'IMMAGINARIO DELL'ALDILÀ NEL GIUDIZIO FINALE DI MAR MUSA AL-HABASHI (NEBEK, SIRIA)

Le pitture della chiesa del monastero di Mar Musa al-Habashi (Nebek, Siria), portate alla luce fra il 1987 e il 1994 e i molti altri dipinti scoperti in anni recenti in Siria e in Libano mostrano la vivacità della produzione artistica

delle comunità arabo-cristiane in epoca crociata. Le pitture rivelano oltre ai legami con la tradizione bizantina, contatti con i regni latini, ma anche l'interazione con l'ambiente islamico, nel quale le comunità arabo-cristiane sono

immerse da secoli e con il quale condividono la lingua.

Alcuni temi del Giudizio finale di Mar Musa, dipinto nel 1208-1209, si rivelano particolarmente interessanti in questa direzione. Nell'inferno è presente l'inusuale tormento del freddo, raffigurato in due registri con fiocchi di neve-ghiaccio, tormento che non è presente nella tradizione testuale e figurativa bizantina; ad esso si aggiunge il tormento dei serpenti che è raffigurato solo in due casi in Cappadocia.

Entrambi i castighi caratterizzano l'immaginario dell'aldilà del mondo islamico, descritti nella narrazione del viaggio notturno (*isrā'*) e nell'ascensione (*mi'rāj*) del Profeta. Si fa strada l'ipotesi che questi motivi, così insoliti, si-

ano stati inseriti a Mar Musa non perché fossilizzate varianti locali, ma perché parte di un immaginario familiare anche ai musulmani, al fine di promuovere la condivisione del luogo. A sostegno di questa lettura sono il clima culturale della rinascita della chiesa siro-ortodossa, l'ecumenismo del patriarca Michele il Siro e quanto avveniva nella vicina Saydnaya, nella chiesa di Nostra Signora, dove cristiani e musulmani condividevano il culto per l'icona della Vergine.

PAROLE CHIAVE

Pittura, Giudizio finale, Siria, arabo-cristiano, Mar Musa al-Habashi