

“Prodromi ed epigoni della porta dell’Inferno dantesco (Canto III): dalla Ianua inferis dell’Antichità alle bocche infernali del Cinque e Seicento”

di CLAUDIO CASTELLETTI

Il Canto III della *Divina Commedia* si apre con la trascrizione dell’epigrafe incisa sulla porta dell’inferno, intesa probabilmente come ingresso urtico alla “città dolente”. Dante da dove ha tratto l’idea di un’entrata architettonica al regno dell’Aldilà? Nelle Sacre Scritture si parla di “*portae inferi*”, “*portae mortis*” e simili, ma nella tradizione figurativa medievale esse sono rappresentate come bocche mostruose che inghiottono i dannati o che, nel caso del Limbo, tengono prigionieri Adamo ed Eva e i Giusti. Già nel pensiero religioso dei sumeri, accadi e ittiti ricorre l’immagine della porta sacra che incarna una divinità e segna il transito da un mondo all’altro. Anche nelle tombe egizie e, molto dopo, in quelle etrusche troviamo rappresentazioni di porte che, *mutatis mutandis*, visualizzano il passaggio di un principio metafisico dell’uomo verso un altrove trascendente. L’ingresso dell’Oltretomba torna, fin dai tempi di Omero, nella mitologia e nella letteratura greche, ma è spesso concepito come un antro reale e concreto da cui si discende negli inferi. L’entrata cavernosa, la cui collocazione topografica può variare molto, è talvolta chiamata metaforicamente dai greci “bocca dell’Ade”, formula che sembra tradotta alla lettera dal latino “*fauces Orco*”. A sua volta “*faux*” può aver un significato sia anatomico (fauci, gola), sia geografico o geomorfologico (voragine, baratro, cratere, istmo), sia architettonico (entrata, passaggio, corridoio), cosicché abbiamo tre modi diversi di immaginare questo ingresso. La polivalenza semantica è risolta dai romani in favore dell’accezione architettonica, come dimostrano i rilievi di numerosi sarcofagi tardoantichi, sui quali le porte infernali possono essere chiuse, aperte o semiaperte (con diverso significato simbolico e religioso). Anche Dante, che per la sua catabasi si ispirò probabilmente al Libro VI dell’*Eneide*, interpreta le “*fauces*” come vere e proprie porte e così pure la maggior parte dei miniaturisti medievali che hanno illustrato il Canto III. Le infinite bocche mostruose dell’inferno che campeggiano nelle scene del Giudizio Universale e della Discesa di Cristo al Limbo, raffigurate prima e dopo Dante, hanno avuto probabilmente origine da un equivoco delle parole con cui i classici indicano l’entrata dell’Aldilà. Equivoco rafforzato sia dai passi biblici in cui l’inferno (detto anche Ade e Sheol) sembra divorare o ingoiare le anime dei dannati, sia da quelli in cui si identifica l’inferno o la morte con alcuni mostri, tra cui il Leviatano che, non a caso, rappresenta una delle forme ricorrenti delle fauci infernali nel Medioevo. Con l’avvento della prima età moderna, i prototipi antichi della porta dell’Oltretomba vengono riscoperti da varie personalità artistiche, tra cui figure del calibro di Donatello, Michelangelo e Rubens; mentre la bocca mostruosa continua spesso a popolare gli inferni dell’Oriente postbizantino e del Nord Europa, soprattutto quelli di scuola fiamminga. Al contempo gli illustratori rinascimentali della *Divina Commedia*, favoriti dalla mancanza di una descrizione dantesca dell’ingresso, offrono interpretazioni architettoniche sempre più personali, come dimostra l’*iter* iconografico da Botticelli fino a Zuccari e Stradano. Benché nel Cinquecento italiano le fauci infernali siano ancora introdotte nelle miniature, nelle scenografie teatrali e altrove, la loro frequenza è ora molto diminuita e il loro ruolo marginale rispetto alla tradizione medievale. Dobbiamo la rinascita monumentale del motivo iconografico sia ai camini veneti a mascherone infernale di Bartolomeo Ridolfi, sia al cosiddetto Orco del Sacro Bosco di Bomarzo, sicuramente ispirato agli inferni fiamminghi che Vicino Orsini, committente e ideatore del giardino, poté ammirare durante la sua lunga esperienza nelle Fiandre. Il tema della bocca mostruosa e quello della porta architettonica sembrano svilupparsi su due binari paralleli e indipendenti, eppure l’iscrizione sul labbro superiore dell’Orco orsiniano (“lasciate ogni pensiero voi ch’intrate”), oggi mutila, identifica l’Orco stesso con l’entrata dell’inferno dantesco, fornendoci insieme ad altre testimonianze rinascimentali un prezioso indizio per intendere l’interpretazione coeva dell’inferno. Benché il Sacro Bosco, modesto giardino di provincia di un piccolo nobile, non fu all’epoca particolarmente celebre, pare che abbia avuto alcuni illustri ammiratori: infatti è proprio l’Orco orsiniano a rappresentare quasi certamente il modello dei mascheroni infernali di Palazzo Zuccari, di Villa Aldobrandini a Frascati e forse di un disegno di Borromini per le carceri pontificie. Si tratta però di importanti eccezioni rispetto alla comune immagine architettonica della porta dell’inferno, che infatti continua a conservare il suo vigore per tutto il Cinquecento e ancora nel Seicento, come dimostrano svariate testimonianze quali la Tomba di Alessandro VII a San Pietro e la Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, entrambe opere di Bernini.