

A Capela del Podestà, o ciclo do *Trionfo della Morte* e novos modos de representação do tema do Juízo Final

The Cappella del Podestà, the Trionfo della Morte cycle and new ways of depicting the theme of the Last Judgment

TAMARA QUÍRICO*

Doutora em História Social (UFRJ)

PhD in Social History (UFRJ)

RESUMO O presente artigo parte da constatação de que as primeiras pinturas em que se percebem variações iconográficas e compositivas significativas no tema do Juízo Final foram realizadas na Toscana na década de 1330. Detendo-se na análise do deteriorado ciclo executado na Capela del Podestà, no Palazzo del Bargello, em Florença, e nos afrescos que compõem o ciclo do *Trionfo della Morte*, no Camposanto de Pisa, avançam-se hipóteses com relação à iconografia desenvolvida nas duas pinturas que compõem o conjunto do Bargello, e igualmente com relação à importância dos ciclos florentino e pisano para o desenvolvimento da iconografia do tema do Juízo Final na segunda metade do século XIV e mesmo no século XV.

PALAVRAS-CHAVE Iconografia do Juízo Final, Giotto di Bondone, Buonamico Buffalmacco.

ABSTRACT This article begins with the observation that the first paintings in which iconographic and compositional changes in the representations of the Last Judgement were made in Tuscany in the 1330s. Analysing the deteriorated cycle painted in the Cappella del Podestà, in Palazzo del Bargello, Florence, and also the frescoes of the *Trionfo della Morte* cycle, in Pisa's Camposanto, some hypothesis are made regarding the iconography developed in both paintings of the Bargello cycle, and also regarding the importance of both Florentine and Pisan cycles for the development of the iconography of the Last Judgement in the second half of the 14th century and even in the 15th.

KEYWORDS Iconography of the Last Judgement, Giotto di Bondone, Buonamico Buffalmacco.

*Tamara Quírico é mestre em História da Arte (Unicamp, 2003) e doutora em História Social (UFRJ, 2009), com período de estudos na Università degli Studi di Pisa, em que estudou as mudanças na iconografia do Juízo final na pintura toscana do século XIV. Atualmente é professora adjunta no Departamento de Teoria e História da Arte da UERJ, e vice-coordenadora do Centro de História da Arte do Instituto de História da UFRJ (CHA/UFRJ). / *Tamara Quírico earned her Master in History of Art at Unicamp (2003), and her PhD in Social History at UFRJ (2009), in a joint supervision program with the Università degli Studi di Pisa, in which she studied changes in the iconography of the Last Judgment in 14th century Tuscan painting. Since 2012 she is Adjunct Professor in the Department of Theory and History of Art of UERJ. She is Vice-coordinator of the Centre of History of Art of the History Institute of UFRJ.*

Um dos mais importantes e influentes livros do século XX sobre a pintura toscana no século XIV foi, sem dúvida, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, publicado em 1951 pelo historiador americano Millard Meiss. Partindo do pressuposto de que o surto de peste em 1348 foi um grande divisor de águas para a Europa, e que parece efetivamente ter gerado mudanças significativas nas mentalidades religiosas¹ que se fizeram sentir ao menos até as primeiras décadas do século XV, Meiss supôs que a grande epidemia tivesse engendrado igualmente modificações profundas na arte, especialmente em relação aos modos de representação da realidade. Meiss defendia, portanto, a tese de que a Peste Negra em 1348 teria afetado tão profundamente os habitantes de Florença e Siena a ponto de alterar também as concepções artísticas do período, associando esse fato a transformações nas sensibilidades culturais e religiosas que teriam ocorrido após essa data — fato que já parece ter sido comprovado por diversos estudos.²

No entanto, pela análise de documentos iconográficos e textuais que versam de alguma forma sobre a arte e a sociedade toscanas do século XIV, percebeu-se uma fragilidade na tese de Millard Meiss, ao menos com relação à iconografia do Juízo Final na pintura toscana desse momento.

Ao se examinar as diversas pinturas com o tema do Juízo Final que compõem a série pesquisada neste trabalho — especialmente os monumentais afrescos que decoram as igrejas toscanas —, constatou-se que houve, de fato, uma mudança nos modos de representação. Esta deve ser situada, no entanto, antes do divisor de águas proposto por Meiss em seu texto de 1951³ — a Peste Negra de 1348 — e mesmo antes de 1340, data do primeiro grande surto da epidemia na região, e aceita pelo próprio autor como o provável marco divisor após uma revisão de sua tese inicial, publicada vinte anos depois.⁴

One of the most important and influential books of the 20th century regarding Tuscan painting in the fourteenth century was, undoubtedly, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, published in 1951 by the American historian Millard Meiss. Assuming that the plague outbreak of 1348 was a great turning point in Europe, which seems to have brought significant changes in religious mentalities¹ that were still felt until the first decades of the fifteenth century, Meiss supposed that the great epidemic could also have engendered deep changes in art, especially regarding the representation of reality. Meiss defended, therefore, that the Black Death of 1348 would have affected so deeply the inhabitants of Florence and Siena that it also changed artistic conceptions of the period; he associated such a fact to transformations in cultural and religious sensibilities which would have occurred after that date — a fact which already seems to have been established by several studies².

Nevertheless, the analysis of iconographic and textual documents which somehow deal with Tuscan art and society from the fourteenth century showed a fragility in Meiss' thesis, at least regarding the iconography of the Last Judgment in Tuscan paintings of the period.

As we considered the many paintings with the theme of the Last Judgment which comprise the series studied in this paper — especially the huge frescoes which decorate Tuscan churches — we could state that there was, in fact, a change in this representation. Nonetheless, it must be dated before Millard Meiss 1951's turning point³ — the Black Death of 1348 — and even before 1340, when the first great outbreak of the epidemic occurred in the region, and accepted by the author himself as the new turning point after reviewing his initial hypothesis, in a paper published twenty

¹ Ver, a esse respeito, QUÍRICO, T. “Peste Negra e escatologia. Os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV”. In: *Mirabilia*, v. 14, janeiro-junho de 2012.

² Como exemplo, podem-se citar os trabalhos de Samuel Cohn, alguns dos quais discutem especificamente o contexto italiano: *Death and property in Siena, 1205-1800*. Strategies for the after life. Baltimore e Londres, 1988; *The cult of remembrance and the Black Death*. Six Renaissance cities in central Italy. Baltimore e Londres: John Hopkins University, 1992; *The Black Death transformed*. Disease and culture in early Renaissance Europe. Nova York: Oxford University, 2002.

³ A edição utilizada neste artigo é a de 1964: MEISS, M. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton: Princeton University, 1964.

⁴ A revisão foi feita no seguinte artigo: “Notable disturbances in the classification

¹ See, for instance, QUÍRICO, T. “Peste Negra e escatologia. Os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV”. In: *Mirabilia*, v. 14, January-June 2012.

² As examples, we can mention studies by Samuel Cohn, some of which discuss specifically the Italian context: *Death and property in Siena, 1205-1800*. Strategies for the afterlife. Baltimore and London, 1988; *The cult of remembrance and the Black Death*. Six Renaissance cities in central Italy. Baltimore and London: John Hopkins University, 1992; *The Black Death transformed*. Disease and culture in early Renaissance Europe. New York: Oxford University, 2002.

³ The edition of the book used in this paper is from 1964: MEISS, M. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton: Princeton University, 1964.

years later.⁴

In the great Tuscan frescoes with the theme of the Last Judgment, generally painted in order to occupy the entire available area in the inner wall of the façade of churches, we can perceive an iconographic tradition which dates back to the fresco in the Basilica of Sant'Angelo in Formis, in Capua, painted around 1080; this tradition has undergone few modifications until the beginning of the fourteenth century, when Giotto's fresco in the Scrovegni Chapel, in Padua, was painted [Fig. 1].⁵ The first iconographic changes are found in two fresco cycles, which were probably painted around the same years: the frescoes from the *Cappella della Maddalena* or *del Podestà*, in Palazzo del Bargello, in Florence [Fig. 3], and the frescoes from the *Trionfo della Morte* cycle in Pisa Camposanto [Fig. 2]. The first series, attributed by Vasari in his *Vite* to Giotto⁶, is nowadays considered the work of his followers, but we suppose these frescoes may have been painted from a sketch designed by Giotto himself – a respected author as Luciano Bellosi still confirmed, back in 1981, the attribution of these paintings to the Florentine master, although he erroneously identified the *Paradise* fresco as a representation of the *Last Judgment*.⁷

⁴ The revision appeared in the following paper: “Notable disturbances in the classification of Tuscan Trecento painting”. In: *Burlington Magazine*, 113, 1971.

⁵ The Basilica of Sant'Angelo in Formis is near Capua, in the Campania region. It is, therefore, outside the geographic boundaries which were proposed here. Although it is not in Tuscany, the Last Judgment fresco which is part of its mural decoration has particular importance as the oldest representation of the theme in all Italian Peninsula. It must, therefore, be studied as the first figurative model. Padua is also outside the geographic boundaries of this research; the fresco, nevertheless, is part of the series studied here because it was painted by the most important Tuscan painter of the time, hence reflecting all the Tuscan artistic background, particularly Florentine, of Giotto.

⁶ In the *Vita* of Giotto, Vasari writes “*Il quale fra gl'altri ritrasse, come ancor oggi si vede, nella capella del palagio del podestà di Firenze, Dante Alighieri (...)*”. VASARI, G. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, 3ª edição. Rome: Newton & Compton, 1997, p. 150. According to the Aretine, Giotto would have also made other paintings in the Bargello: “*E nella sala grande del Podestà di Firenze dipinse il Comune rubato da molti (...)*”. *Idem*, p. 159.

⁷ “(...) Giotto worked with his assistants in the Bargello Chapel in Florence, whose most authentic giottesque part is the *Last Judgment* in the bottom wall, nowadays almost illegible (except for some stupend blessed heads (...)). *Giotto* (transl. M.J. Molina). Florence: Scala, 1982, p. 79. In the

Nos grandes afrescos toscanos com o tema do Juízo Final, em geral pintados de modo a ocupar toda a área disponível da parede interna da fachada das igrejas, percebe-se a existência de uma tradição iconográfica que remonta ao afresco na Basílica de Sant'Angelo in Formis, em Cápua, pintado por volta de 1080, e que se mantém com poucas variações até o início do século XIV, com o afresco de Giotto na Capela Scrovegni, em Pádua [Fig. 1].⁵ As primeiras variações iconográficas são encontradas em dois ciclos de afrescos, ambos realizados com toda probabilidade em datas bastante próximas: os afrescos na Capela da Madalena ou *del Podestà*, no Palazzo del Bargello, em Florença [Fig. 3], e os afrescos do ciclo do *Trionfo della Morte*, no Camposanto de Pisa [Fig. 2]. A primeira série de pinturas, atribuída por Vasari em suas *Vite* a Giotto,⁶ atualmente é considerada obra de seguidores seus, mas este artigo conjectura ser possível que as pinturas que o integram tenham sido realizadas com base em um modelo projetado por Giotto — um autor respeitado como Luciano Bellosi confirmava, ainda em 1981, a atribuição dessas pinturas ao artista florentino, embora erroneamente identificasse o afresco do *Paraíso* como uma representação do *Juízo Final*.⁷

of Tuscan Trecento painting”. In: *Burlington Magazine*, 113, 1971.

⁵ A Basílica de Sant'Angelo in Formis fica próxima a Cápua, na região da Campânia. Fora, portanto, dos limites geográficos propostos aqui. Embora não esteja na região da Toscana, o afresco do Juízo Final que integra sua decoração mural se reveste de particular importância por ser a mais antiga representação do tema em toda a Península Itálica, devendo, portanto, ser estudado como o primeiro modelo figurativo. Pádua também está fora da delimitação geográfica desta pesquisa; o afresco, porém, integra o conjunto de obras analisado por ter sido realizado pelo mais importante pintor toscano do período, refletindo, desse modo, toda a formação artística toscana, e especificamente florentina, de Giotto.

⁶ Na *Vita* de Giotto, escreve ele que “*Il quale fra gl'altri ritrasse, come ancor oggi si vede, nella capella del palagio del podestà di Firenze, Dante Alighieri (...)*” [“O qual retratou entre outros, como ainda hoje se vê, na capela da potestade de Florença, Dante Alighieri (...)”]. VASARI, G. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, 3ª edição. Roma: Newton & Compton, 1997, p. 150. De acordo com o escritor aretino, Giotto teria realizado ainda outras pinturas no Bargello: “*E nella sala grande del Podestà di Firenze dipinse il Comune rubato da molti (...)*” [“E na sala grande da Potestade pintou o *Comune* roubado por muitos (...)”]. *Idem*, p. 159.

⁷ “(...) Giotto trabalhava com seus ajudantes na capela do Bargello em Florença, cuja parte mais autenticamente giottesca é o *Juízo Final* da parede de fundo, atualmente quase ilegível (com exceção de algumas estupendas cabeças dos beatos (...)). *Giotto* (trad. Maria José Molina). Florença: Scala, 1982, p. 79. Na *parede de fundo*, conforme escreve Bellosi, foi representado o Paraíso, e não o Juízo Final. A troca feita por Bellosi possivelmente se deve à inclusão do Cristo no alto da cena, decerto confundido em seu papel de juiz. No entanto, é preciso recordar que Sua presença nas cenas do Paraíso não é incomum; é o que ocorre, por exemplo, no ciclo de Nardo di Cione, na Capela Strozzi, na Igreja de Santa Maria

Assim sendo, considerando-se que no início do ano de 1337, ainda em janeiro, ocorreu a morte de Giotto, pode-se estabelecer esta data como limite *ante quem* ao menos para a concepção do ciclo do Bargello. Com relação ao limite *post quem*, é preciso ter em conta que, segundo o cronista florentino Giovanni Villani, o Palazzo del Bargello foi parcialmente destruído em 28 de fevereiro de 1332: um incêndio “ardeu o teto do velho palácio e as duas partes do novo, da primeira abóbada em diante”.⁸ É provável, desse modo, que também as pinturas murais que eventualmente ornassem a capela tivessem sido destruídas, ou ao menos largamente danificadas. Tanto é que o mesmo Villani completa, em seguida, que fora determinado que o palácio “fosse todo refeito até os tetos”.⁹

Se em 1332, portanto, era cogitada a realização de uma nova decoração pictórica para a Capela *del Podestà*, pode-se considerar, como o assume este artigo, bastante plausível a escolha de Giotto para a realização do trabalho. O Palazzo del Bargello, é preciso esclarecer, funcionava na época como sede do governo de Florença; seria plenamente justificável, assim, a opção pelo maior e mais importante artista em atividade no período para a decoração da capela da sede do governo florentino — esses afrescos, desse modo, possuiriam particular e dupla importância: artística e política. Luigi Passerini contestava, em 1865, a participação de Giotto no ciclo, considerando que uma inscrição na capela indicava que a execução dos afrescos teria sido realizada nos últimos seis meses de 1337, enquanto Giotto morreria no início do mesmo ano. De acordo com Passerini, a inscrição mostraria que os afrescos teriam sido concebidos e executados *durante* o governo de Fidismino di Messer Rodolfo da Varano¹⁰ — sabe-se, pelos *Registri de' Potestà di Firenze*, que Varano ocupou o cargo nos últimos seis meses de 1337; caso contrário, a inscrição teria de ser, necessariamente, outra. Isso, entretanto, é somente especulação do autor. E, mesmo considerando válida sua

Novella, e no de Taddeo di Bartolo, realizado na Collegiata de San Gimignano. Em ambos os casos o Cristo se faz acompanhar da Virgem Maria que, por outro lado, não está presente no afresco do Bargello.

⁸ “(...) arse il tetto del vecchio palazzo e le due parti del nuovo, dalla prima volta in su”. Apud PASSERINI, L. *Del ritratto di Dante Alighieri che si vuole dipinto da Giotto nella Cappella del Podestà di Firenze*. Florença: Cellini, 1865, p. 5.

⁹ “(...) si rifacesse tutto in volta insino ai tetti”. Apud *Ibidem*.

¹⁰ A inscrição que se lê parcialmente em uma das pilastras é a seguinte: “HOC. OPVS. FACTVM FVIT. TEMPORE. POTESTARIE. MAGNIFICI. ET. POTENTIS. MILITIS. DOMINI. FIDESMINI. DE VARANO. CIVIS. CAMERINENSIS. HONORABILIS. POTESTATIS (...)”. Apud *Idem*, p. 12.

Therefore, considering that in the beginning of 1337, still in January, Giotto died, we may establish this date as an *ante quem* limit at least for the conception of the Bargello cycle. Regarding the *post quem* limit, we must take into account the fact that, according to the Florentine chronicler Giovanni Villani, the Palazzo del Bargello was partially destroyed in February 28th, 1332: a fire “consumed the ceiling of the old palace and the two parts of the new, from the first vault on”.⁸ It is probable, as a result, that the mural paintings which eventually ornated the chapel were also destroyed, or at least largely damaged. Villain himself writes that it was determined that the palace should be “all rebuilt to the ceilings”.⁹

Hence, if in 1332 the possibility of a new pictorial decoration for the *Cappella del Podestà* was conceived, it may be considered, as we do in this paper, quite plausible the choice of Giotto to paint it. It must be clarified that the Palazzo del Bargello was, back then, the Florentine government palace; it would be fully justified, then, to choose the greatest and most important artist in activity in the period to decorate the chapel of the Florentine government palace — these frescoes, therefore, would have a particular and double importance: artistic and political. Luigi Passerini contested, in 1865, the involvement of Giotto in the cycle, considering an inscription in the chapel which pointed out that the frescoes were painted in the last six months of 1337, while Giotto died in the beginning of the same year. According to Passerini, the inscription would state that the frescoes would have been conceived and painted *during* the government of Fidismino di messer Rodolfo da

bottom wall, as Bellosi writes, the Paradise was painted, and not the Last Judgment. His mistake was possibly caused by the inclusion of Christ on the top of the scene, certainly mistaken in His role as judge. Nevertheless, it must be remembered that His presence in Paradise scenes was not unusual; He can be seen, for instance, in Nardo di Cione’s cycle in the Strozzi Chapel, in the Santa Maria Novella Church, and in Taddeo di Bartolo’s cycle in San Gimignano Collegiate church. In both cases Christ is accompanied by the Virgin Mary who, on the other way, is not painted in the Bargello fresco.

⁸ “(...) arse il tetto del vecchio palazzo e le due parti del nuovo, dalla prima volta in su”. Apud PASSERINI, L. *Del ritratto di Dante Alighieri che si vuole dipinto da Giotto nella Cappella del Podestà di Firenze*. Florence: Cellini, 1865, p. 5.

⁹ “(...) si rifacesse tutto in volta insino ai tetti”. Apud *Ibidem*.

Varano¹⁰ — it is known, through the *Registri de' Potestà di Firenze*, that Varano held this position for the last six months of 1337; on the contrary, the inscription should necessarily have been different. Nevertheless, this is simply Passerini's speculation. And even if we consider his theory valid, it would not invalidate the hypothesis which was raised by this paper: the possibility that at least the conception of the cycle could be attributed to Giotto. If in the beginning of 1332 the Palazzo was destroyed by the fire, and during the same year the reconstruction of the Bargello was decided, it is possible that until 1335 the decoration of the *Cappella del Podestà* had not been commissioned, as the rebuilding of the Palazzo could not yet be finished — which would explain the delay in carrying out the paintings. Giotto could have conceived the composition of the cycle still in 1335 or in 1336, and his death may have interrupted for some time the works in the chapel, which would then have been resumed during 1337.

In turn, the frescoes of the *Trionfo della Morte* cycle in Pisa Camposanto were probably painted by the Florentine artist Buonamico Buffalmacco. The dating of these paintings is still a matter of controversy and discussion,¹¹ but this paper takes on the hypothesis — supported by the extensive study of Luciano Bellosi in his book *Buffalmacco e il trionfo della morte* — that the Pisan cycle was at least conceived, and possibly largely painted during the second half of the 1330s, specifically between 1336 and 1340/41. Thereby, we can observe that, in both cases, at least the conception of the cycles occurred in the 1330s, thus before the first plague outbreak in Tuscany, which occurred only in 1340.

What is different between the paintings of the *Cappella del Podestà* and those of Pisa Camposanto and the previews models? The monumental painting reserved the Last Judgment a large surface inside the religious spaces, but restricted to a single

teoria, ela não inviabilizaria a hipótese levantada por este artigo: a possibilidade de que ao menos a concepção do ciclo possa ser atribuída a Giotto. Se no início de 1332 o palácio foi consumido por um incêndio, e ao longo do mesmo ano foi decidida a reconstrução do Bargello, é possível que até 1335 não se encomendasse a decoração da Capela *del Podestà*, uma vez que os trabalhos no próprio palácio poderiam ainda não estar finalizados — o que explicaria a demora na realização das pinturas. Giotto poderia ter começado a conceber a estrutura compositiva do ciclo ainda em 1335 ou já em 1336, e sua morte talvez interrompesse momentaneamente os trabalhos na capela, que teriam sido, então, retomados ao longo de 1337.

Os afrescos do ciclo do *Trionfo della Morte*, no Camposanto de Pisa, por sua vez, foram provavelmente pintados pelo artista florentino Buonamico Buffalmacco. A datação dessas pinturas ainda é motivo de polêmica e debate,¹¹ mas este trabalho assume a hipótese — respaldada pela vasta pesquisa de Luciano Bellosi, publicada em seu livro *Buffalmacco e Il trionfo della morte* — de que o ciclo pisano foi, no mínimo, concebido, e possivelmente largamente executado na segunda metade da década de 1330, mais especificamente entre 1336 e 1340/41. Desse modo, é possível constatar que em ambos os casos, ao menos a concepção dos ciclos deve ser colocada ainda na década de 1330, antes, portanto, do primeiro grande surto de peste na região da Toscana, que ocorreu, como visto, apenas em 1340.

O que há de diverso entre as pinturas da Capela *del Podestà* e do Camposanto de Pisa e os modelos anteriores? A pintura monumental reservava ao Juízo Final uma grande área dentro dos espaços religiosos, mas restrita a uma única parede, geralmente a de ingresso da igreja, formando uma cena única. É o que ocorre, por exemplo, nos já mencionados afrescos da Basílica de Sant'Angelo, in Formis; e de Giotto, na Capela Scrovegni. A mesma solução é encontrada na execução do mosaico da Igreja de Santa Maria Assunta, em Torcello.¹² As pinturas analisadas aqui,

¹⁰ The inscription which can be partially read in one of the pillars is: "HOC. OPVS. FACTVM FVIT. TEMPORE. POTESTARIE. MAGNIFICI. ET. POTENTIS. MILITIS. DOMINI. FIDESMINI. DE VARANO. CIVIS. CAMERINENSIS. HONORABILIS. POTESTATIS (...)". Apud *Idem*, p. 12.

¹¹ For a broader discussion regarding the dating and attribution of the Pisan cycle, see BELLOSI, L. *Buffalmacco e il trionfo della morte*. Turin: Einaudi, 1974. Although there are still disagreements regarding the *Trionfo* cycle, Bellosi's hypothesis is the most accepted nowadays by art historians.

¹¹ Para uma discussão aprofundada acerca da datação e da atribuição do ciclo pisano, ver BELLOSI, L. *Buffalmacco e il trionfo della morte*. Turin: Einaudi, 1974. Embora ainda haja discordâncias quanto aos afrescos do ciclo do *Trionfo*, a tese de Bellosi é a mais aceita pelos historiadores atualmente.

¹² O caso de Torcello é semelhante ao de Sant'Angelo in Formis. Embora situado nessa localidade próxima a Veneza, na região do Vêneto, o mosaico é fundamental para qualquer discussão sobre a iconografia do tema do Juízo Final na Península Itálica — e por isso deve sempre ser mencionado —, uma vez que, de execução bizantina, pode mostrar os elementos iconográficos dessa tradição

pelo contrário, são *ciclos* de afrescos, e não pinturas autônomas representando o Juízo Final.¹³ Na década de 1330, portanto, há, pela primeira vez, o *desmembramento* do tema do Juízo em mais de uma composição — cada uma sobre uma parede distinta (como é o caso dos afrescos do Bargello), ou sobre o mesmo suporte (como na pintura do ciclo pisano). Isto se torna comum mesmo quando a representação do Juízo Final se integra à decoração geral do espaço religioso, como ocorre no ciclo de Taddeo di Bartolo na Collegiata de San Gimignano, executado já no fim do século XIV [Fig. 7].

Em relação ao ciclo do Bargello, o afresco com o Juízo Final propriamente dito se encontra em seu posicionamento tradicional, ou seja, na parte interna da parede de ingresso do espaço religioso. Bastante deteriorado, vê-se mais claramente somente parte da porção inferior, em que se vislumbram fragmentos da figuração do Inferno; na parede oposta, há a representação do Paraíso que, embora esteja mais bem conservada, também está afetada por deteriorações e perdas diversas. Portanto, percebe-se como, pela primeira vez, um dos locais do Além adquire autonomia compositiva nesse tipo de iconografia.

A hipótese avançada por este artigo é, portanto, relacionada ao desmembramento da cena do Juízo Final em mais de uma composição, que teria ocorrido em meados da década de 1330; respalda-se também na assunção de que no interior da parede de ingresso da Capela *del Podestà* tivesse sido efetivamente representado o tema do julgamento universal, a partir de uma concepção giottesca. Contra essa proposição pode-se argumentar

que foram incorporados em seguida aos modelos ocidentais das representações do mesmo tema. Um exemplo é a figuração do Paraíso como o seio de Abraão, tipo iconográfico que se desenvolve em âmbito bizantino e que posteriormente é absorvido por artistas ocidentais.

¹³ Entretanto, é necessário destacar que, não raro, a cena única do Juízo Final se integra a um ciclo mais amplo que engloba as histórias do Antigo e do Novo Testamentos. Os afrescos de Sant'Angelo in Formis, assim como os de Giotto em Pádua, fazem parte de uma tradição em que há essa inter-relação na decoração do espaço sagrado, em que as narrativas dos Antigo e Novo Testamentos culminam com a representação do Juízo Final. No primeiro caso há a sequência de cenas do Antigo e do Novo Testamentos; na Capela Scrovegni, narram-se as vidas da Virgem e do Cristo. Não há a representação evidente do Antigo Testamento, embora se possa considerar que as histórias de São Joaquim e Sant'Ana no início do ciclo resumem todas as histórias veterotestamentárias; a cena do Juízo Final, porém, se apresenta da mesma forma como a conclusão lógica para as histórias narradas nas paredes laterais da capela — que, no caso específico da vida de Cristo, são as próprias cenas do Novo Testamento, narradas até o episódio de Pentecostes.

wall, usually in the entrance of the church. That occurs, for instance, in the fresco of the Basilica of Sant'Angelo in Formis and in Giotto's painting in the Scrovegni Chapel; the same solution is found in the mosaic of the Church of Santa Maria Assunta, in Torcello.¹² The paintings studied here, on the other hand, are fresco *cycles*, and not single paintings representing the Last Judgment.¹³ In the 1330s, thus, we can see for the first time the breakup of the Judgment composition in more than one scene — each painted on a separate wall (as in the Bargello frescoes), or on a single wall (as in Pisa). Such a solution becomes usual even when the representation of the Doomsday is integrated into the overall church decoration, as can be seen in Taddeo di Bartolo's cycle in San Gimignano Collegiate, painted at the end of the fourteenth century [Fig. 7].

Regarding the Bargello cycle, the fresco with the Last Judgment itself is in its traditional positioning, i.e., on the inner wall of the façade of the religious space. Rather deteriorated, we can clearly see only part of the inner portion, in which we can glimpse fragments of Hell; on the opposite

¹² Torcello's problem is similar to Sant'Angelo in Formis'. Although in this locality near Venice, in the Veneto region, the mosaic is fundamental in any discussion regarding the iconography of the Last Judgment in the Italian Peninsula — and that is why it must always be mentioned — as it has Byzantine origins, and can therefore show the iconographic elements from the eastern tradition which were then assimilated to western models of the scene. An example is the figuration of Paradise as Abraham's bosom, an iconographic type developed in Byzantine areas which was later absorbed by western artists.

¹³ Nevertheless, it must be emphasized that often the single scene of the Last Judgment is part of a broader cycle which includes the stories of Old and New Testaments. The frescoes from Sant'Angelo in Formis, as well as Giotto's in Padua, are part of a tradition in which there is this interrelation in the decoration of the sacred space, where the narratives from Old and New Testaments culminate in the representation of the Last Judgment. In the first case there is the sequence of scenes from Old and New Testaments; in the Scrovegni Chapel the lives of the Virgin and of Christ are shown. There is not an evident representation of the Old Testament, although we may consider that the stories of Saint Joachim and Saint Anne in the beginning of the cycle synthesize all veterotestamentary stories; the Last Judgment scene, nevertheless, presents itself once again as the logical conclusion to the stories narrated on the side walls of the chapel — which, in the specific case of the life of Christ, are the scenes from the New Testament, presented until the Pentecost episode.

wall Paradise is depicted which, although better preserved, has also been affected by deterioration and several losses. It is possible to see, therefore, how one of the *loci* of the otherworld acquired compositional autonomy for the first time in such iconography.

Our hypothesis, thus, is related to the dismemberment of the scene of the Last Judgment in more than one composition, which would have occurred in the mid-1330s; it is also supported by the assumption that the inner façade of the entrance wall of the *Cappella del Podestà* presented a fresco with the Judgment scene from a giottesque conception. Due to the deteriorated condition of the painting, it may be argued that it is not possible to determine whether the fresco would actually depict a Last Judgment. In fact, there are no visual traces to support it. Vasari's testimony on Giotto's participation in the development of these frescoes mentions only the presumed portrait of Dante Alighieri in the Paradise fresco.¹⁴ We could speculate, as Jérôme Baschet does, that if the composition on the bottom wall of the chapel depicts Paradise, the other could originally represent Hell — undoubtedly there is the depiction of a demon. There are, however, compositional problems of the fresco itself to oppose such an argument. The surface of the wall is indeed very large, and we must suppose that, along with the Paradise fresco — which occupies the whole extension of the wall —, this fresco would also occupy all mural surface offered. Moreover, if the whole area was reserved to Hell, it is very likely that the Devil would have a prominent position in the scene. Nevertheless, just over a third of the entire surface is reserved for him, on the bottom of the wall. There are no doubts that the demon represented is Lucifer, king of Hell, and not any devil, which would be somehow punishing the damned. In fact, the representation of this figure immediately recalls the description of the Devil in Dante's *Inferno*, whose cantos were probably published in the second half of 1314:

Oh what a sight!/ How passing strange it seem'd,
when I did spy/ Upon his head three faces: one
in front/ Of hue vermilion, th' other two with
this/ Midway each shoulder join'd and at the crest;/
The right 'twixt wan and yellow seem'd: the left/
To look on, such as come from whence old Nile/

¹⁴ Cf. above, note 06.

que, devido ao estado deteriorado da composição, não é possível afirmar que esse afresco apresentasse efetivamente uma representação do Juízo Final. De fato, não há vestígios visuais que deem esse subsídio. O testemunho de Vasari sobre a participação de Giotto na elaboração desses afrescos menciona apenas o suposto retrato de Dante Alighieri que estaria figurado no afresco do Paraíso.¹⁴ Poder-se-ia especular, como o faz Jérôme Baschet, que, se a composição na parede de fundo da capela apresenta o Paraíso, a outra pudesse mostrar originalmente o Inferno — está lá, sem dúvida, uma figuração de um demônio. Contra esse argumento, no entanto, colocam-se problemas de composição do próprio afresco. Com efeito, a área da parede é bastante grande, e é preciso supor que, fazendo contraste com o afresco do Paraíso — que ocupa toda a extensão do muro —, também esse afresco ocupasse toda a superfície mural oferecida. Ademais, fosse toda a área reservada ao Inferno, é bastante provável que o Diabo tivesse uma posição de destaque dentro da composição. Entretanto, a ele está reservado pouco mais de um terço de toda a superfície, na parte inferior do muro. Não há dúvidas de que o demônio representado [Fig. 4] é Lúcifer, o rei do Inferno, e não um diabo qualquer, que estivesse punindo de alguma forma os condenados. De fato, os modos de representação dessa figura remetem imediatamente à descrição do Diabo no *Inferno* dantesco, cujos cânticos foram provavelmente publicados na segunda metade de 1314:

Mas foi o meu assombro inda crescente/ quando três caras vi
na sua cabeça:/ toda vermelha era a que tinha à frente,/ e das
outras, cada qual egressa/ do meio do ombro, que em cima se
ajeita/ de cada lado e junta-se com essa,/ branco-amarelo era
a cor da direita/ e, a da esquerda, a daquela gente estranha/
que chega de onde o Nilo ao vale deita./ Um par de grandes
asas acompanha/ cada uma, com tal ave consoantes:/ — vela
de mar vira eu jamais tamanha —/ essas, sem penas, seme-
lhavam antes/ às dos morcegos, e ele as abanava,/ assim que,
co' os três ventos resultantes,/ as águas de Cocito congelava./
Por seis olhos chorava, e dos três mentos/ sangrenta baba co'
o pranto pingava.¹⁵

¹⁴ Ver citação acima, nota 6.

¹⁵ “*Oh quanto parve a me gran maraviglia/ quand'io vidi tre facce a la sua testa!/ L'una dinanzi, e quella era vermiglia;/ l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa/ sovresso 'l mezzzo di ciascuna spalla,/ e sé giugnieno al loco de la cresta:/ e la destra pareva tra Bianca e gialla;/ la sinistra a vedere era tal, quali/ vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla./ Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,/ quanto si convenia a tanto uccello:/ vele di mar non vid'io mai cotali./ Non*

Assim como o Diabo dantesco, também a figura demoníaca no afresco da Capela *del Podestà* possui três caras, de cujas bocas se veem apenas parte de corpos que estão sendo devorados. Do mesmo modo, as asas dessa criatura infernal são de morcego.¹⁶ A analogia entre a descrição poética e a visual, portanto, deixa poucas dúvidas sobre as intenções do artista ao retratar essa figura específica: trata-se, certamente, de Lúcifer.

Decerto, poder-se-ia especular também que nesta parede da Capela *del Podestà* estivesse afrescado somente um Inferno, conforme pintaria Nardo di Cione anos mais tarde¹⁷ na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença [Fig. 5], seguindo as indicações apresentadas por Dante em sua *Commedia*. Também nesse caso o Diabo é proporcionalmente pequeno, em razão da tentativa de uma representação precisa do *Inferno* dantesco. Se o grau de deterioração do afresco do Bargello impede que se exclua em definitivo a possibilidade de aqui também se estar representando o Inferno da *Commedia* — o que poderia justificar as dimensões do Diabo nessa pintura —, parece, por outro lado, pouco provável que se escolhesse a representação do Inferno no contexto de uma capela no palácio do governo, e na localização em que se encontra, como visto, tradicionalmente reservada ao tema do Juízo Final. O próprio Baschet — que considera haver na Capela *del Podestà* não o Juízo Final, mas somente Paraíso e Inferno se opondo face a face¹⁸ — acredita que “nem o conjunto de suplícios visíveis, nem a estrutura geral do afresco parecem dever ser reportados ao *Inferno* [de Dante]”.¹⁹ Ressalte-se que a hipótese avançada por Baschet também não pode ser comprovada pela ausência de documentação relativa à comissão ou à execução das pinturas na capela.

Se ao Diabo e ao Inferno como um todo, portanto, está

avean penne, ma di vipistrello/ era lor modo; e quelle svolazzava,/ sì che tre venti si movean da ello:/ quindi Cocito tutto s'aggelava./ Con sei occhi piangea, e per tre menti/ gocciava 'l pianto e sanguinosa bava". Inf. XXXIV, 37-54.

¹⁶ Ao contrário do que Dante descreve, percebem-se dois pares de asas nessa criatura. Lorenzo Lorenzi afirma haver três pares de asas, o que não pode absolutamente ser observado por esta pesquisa. Cf. *Devils in art*. Florence, from the Middle ages to the Renaissance (trad. M. Roberts). Florença: Edifimi, 1997, p. 44. Talvez o autor tenha tido acesso a reproduções fotográficas mais antigas do afresco, quando estivesse melhor preservado.

¹⁷ Sobre o afresco de Nardo di Cione e especialmente sobre Dante, ver a seguir.

¹⁸ Cf. *Les justices de l'au-delà*. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle). Roma: École Française de Rome, 1993, p. 359.

¹⁹ *Idem*, p. 360.

Stoops to the lowlands. Under each shot forth/
Two mighty wings, enormous as became/ A bird
so vast. Sails never such I saw/ Outstretch'd on
the wide sea. No plumes had they,/ But were in
texture like a bat, and these/ He flapp'd i' th' air,
that from him issued still/ Three winds, wherewith
Cocytus to its depth/ Was frozen. At six eyes he
wept: the tears/ Adown three chins distill'd with
bloody foam.¹⁵

Just as Dante's Devil, the demon on the *Cappella del Podestà* fresco also has three faces, from whose mouths can be seen only parts of bodies being devoured. Similarly, the wings of such infernal creature are similar to bat ones¹⁶. The analogy between poetic description and the visual one, therefore, leaves little doubt about the intention of the artist when he depicted this figure: it is certainly Lucifer.

Undoubtedly, we could also speculate that on this wall of the *Cappella del Podestà* would be frescoed only a Hell scene, as Nardo di Cione would paint years later¹⁷ on the Church of Santa Maria Novella, in Florence [Fig. 5], following the indications given by Dante in his *Commedia*. Also in this case the Devil is proportionally small, due to the attempt of a precise representation of Dante's *Inferno*. The deterioration of the Bargello fresco prevents us from definitively excluding the possibility that here the *Commedia's Inferno* had been painted — which could justify the tiny dimensions of the Devil on this painting. It seems, on the other hand, unlikely to choose the representation of Hell inside a chapel in the government palace, and in

¹⁵ “Oh quanto parve a me gran meraviglia/ quand'io vidi tre facce a la sua testa!/ L'una dinanzi, e quella era vermiglia;/ l'altr'eran due, che s'aggiugneno a questa/ sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,/ e sé giugneno al loco de la cresta:/ e la destra pareva tra Bianca e gialla;/ la sinistra a vedere era tal, quali/ veggion di là onde 'l Nilo s'avvalla./ Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,/ quanto si convenia a tanto uccello:/ vele di mar non vid'io mai cotali./ Non avean penne, ma di vipistrello/ era lor modo; e quelle svolazzava,/ sì che tre venti si movean da ello:/ quindi Cocito tutto s'aggelava./ Con sei occhi piangea, e per tre menti/ gocciava 'l pianto e sanguinosa bava". Inf. XXXIV, 37-54.

¹⁶ Differently from what is described by Dante, we can see two pairs of wings in this creature. Lorenzo Lorenzi states that there are three pairs of wings, which could not be observed in this study. Cf. *Devils in art*. Florence, from the Middle ages to the Renaissance (trad. M. Roberts). Florence: Edifimi, 1997, p. 44. Perhaps the scholar had access to ancient photographic reproductions of the fresco, when it could be better preserved.

¹⁷ Regarding Nardo di Cione's fresco, and especially Dante, cf. next pages.

the position where it is placed, as seen traditionally reserved to the Last Judgment scene. Baschet himself — who considers there was not a representation of the Last Judgment in the *Cappella del Podestà*, but only Paradise and Hell opposed face to face¹⁸ — believes that “nor the set of visible punishments, or the general structure of the fresco must be reported to [Dante’s] *Inferno*”.¹⁹ We must also emphasize that Baschet’s hypothesis, as well as ours, cannot be demonstrated due to the lack of documentation regarding the commission or execution of the paintings in the chapel.

Therefore, if the Devil and Hell as a whole are placed in a relatively small area, we must suppose that there would have been another composition above, which would form a coherent ensemble with them, creating a unity comparable to the one in the Paradise fresco. Due to the location of the fresco inside the religious space, and to the decorative tradition of such a space which goes back at least to the end of the eleventh century in the Italian Peninsula,²⁰ we must conclude that, with all probability, this composition was one of the Last Judgment, in which Hell would still be integrated, while Paradise, dismembered, was represented in front of it. We have here, thus, the first visual testimony of a significant iconographic change in the long tradition of depicting the Last Judgment in Western painting.

The frescoes of the *Trionfo della Morte* cycle in Pisa Camposanto were probably initiated shortly after the works in the *Cappella del Podestà* itself. It is possible to assume a connection, albeit indirect, between them. First it is necessary to consider the

reservada uma área relativamente reduzida, supõe-se que, acima, houvesse outra composição que com eles formasse um conjunto coerente, criando uma unidade compatível com a encontrada no afresco do Paraíso. Devido à localização do afresco no interior do espaço religioso, e à tradição decorativa desse mesmo espaço que remontaria ao menos ao final do século XI, na Península Itálica,²⁰ é forçoso concluir que, com toda probabilidade, a composição em questão fosse a de um Juízo Final, em que o Inferno ainda a ele estivesse integrado, enquanto o Paraíso, desmembrado, fosse representado em frente. Tem-se aqui, portanto, o primeiro testemunho visual de uma mudança iconográfica significativa na longa tradição de representações do Juízo Final na pintura ocidental.

Os afrescos do ciclo do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa foram provavelmente iniciados pouco depois dos trabalhos na própria Capela *del Podestà*. É possível supor uma ligação, ainda que indireta, entre eles. É necessário considerar, de início, a fama que Giotto havia alcançado ainda em vida.²¹ Parece bastante plausível supor que, ao decidirem a realização do ciclo pisano, que incluiria uma representação do Juízo Final, Buffalmacco — ele próprio um florentino — ou mesmo o comitente tenham resolvido conhecer os trabalhos em andamento na capela do Palazzo del Bargello, cuja decoração englobaria o mesmo tema do Juízo, levando-se em conta especialmente o fato de estar sendo executado na sede do governo de Florença, e por ter sido

¹⁸ Cf. *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*. Rome: École Française de Rome, 1993, p. 359.

¹⁹ *Idem*, p. 360.

²⁰ The fresco from Sant’Angelo in Formis is the most ancient Italian painting preserved until nowadays, but we cannot dismiss the possibility that more ancient works which are now lost could have existed. In Europe, effectively, the most ancient example preserved is the mural painting in the Church of Saint John, in Müstair, frescoed around 880. Besides this, there is the fresco in the Church of Saint Georg in Oberzell, Reichenau, painted in the beginning of the twelfth century. Cf. OFFNER, R. *Bernardo Daddi and his circle*. Florence: Giunti, 2001, p. 542. The fresco from Sant’Angelo in Formis, therefore, is not only the most ancient painting with the theme in the Italian Peninsula; it is probably the second oldest in all Europe.

²⁰ O afresco da Sant’Angelo in Formis é o mais antigo afresco italiano a chegar aos dias atuais, mas não se pode descartar a possibilidade de que houvesse obras mais antigas e que se perderam. Na Europa, com efeito, o mais antigo exemplo que chegou à atualidade é a pintura mural na Igreja de São João, em Müstair, executado por volta do ano 880. Além desse, há o afresco na Igreja de Saint Georg em Oberzell, em Reichenau, pintado no início do século XII. Cf. OFFNER, R. *Bernardo Daddi and his circle*. Florença: Giunti, 2001, p. 542. O afresco de Sant’Angelo in Formis, portanto, não apenas é a mais remota pintura com o tema na Península Itálica; ele é provavelmente o segundo mais antigo de toda a Europa.

²¹ O artista foi celebrado ainda em seu tempo como o grande renovador da pintura italiana. Além da famosa menção a ele na *Commedia* (“*Credette Cimabue ne la pittura/ tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido, / si che la fama di colui è scura*”). Purg. XI, 94-96), Giotto foi louvado igualmente por Giovanni Boccaccio e Cennino Cennini. Sobre ele, escreveu Boccaccio: “*E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d’alcuni, che più a diletta gli occhi degl’ignoranti che a compiacere allo ‘ntelletto de’ savi dipignendo, era stata sepulta, meritamente, uma delle luci della fiorentina gloria dir si puote*”. *Decameron*, VI, V, 6. Cennini, por sua vez, escreveu em seu *Il libro dell’arte* que Giotto era o mestre absoluto da pintura, complementando: “*(...) il quale Giotto rimulò l’arte di dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno; et ebbe l’arte più compiuta ch’avessi mai nessuno (...)*”. Apud SPIAZZI, A.M. *La Cappella degli Scrovegni a Padova*. Milão: Electa, 1993, p. 8.

este ciclo concebido pelo maior mestre florentino em atividade no período, no mais importante centro artístico da região, de acordo com a hipótese assumida por esta pesquisa.

Em termos compositivos, o ciclo do Camposanto difere bastante do ciclo de Florença. Em Pisa, o Juízo Final se insere em um contexto que inclui a cena da *Tebaide*, bem como um primeiro afresco figurando o *Trionfo della Morte*, sem dúvida a principal obra do conjunto, indicando os modos de interpretação de todo o ciclo. A essa composição seguia originalmente o afresco do *Juízo Final*.²² Também aqui, no entanto, a representação difere da tradicional; ao contrário, porém, do que fora realizado na Capela *del Podestà*, em Pisa é o Inferno que adquire autonomia — ainda que ao lado da figuração do Juízo Final, na mesma parede —, enquanto o Paraíso nem sequer é representado. À região infernal é concedida uma área equivalente à do Juízo Final propriamente dito, sendo que o Diabo possui dimensões consideravelmente maiores do que o próprio Cristo juiz.²³ É preciso frisar que, ao contrário dos afrescos giottescos do Palazzo del Bargello, o Juízo Final e o Inferno do Camposanto, a princípio, constituem uma única cena, delimitada inclusive por uma moldura única.²⁴ Entretanto, como recorda Baschet, “a igual importância dada aos dois elementos autoriza uma leitura dissociada”, uma vez que “o inferno pode ser descrito por ele mesmo e não somente como uma parte do Juízo”.²⁵

A fortuna dos afrescos pisanos é grande; o ciclo parece, com efeito, ter exercido influência sobre toda a tradição iconográfica toscana do Juízo Final, ao menos até meados do século XV. A recepção possivelmente foi imediata; em 1345, de fato, é realizado um afresco no Ospedale della Misericordia em Prato, executado possivelmente por Bonaccorso di Cino (segundo atribuição de Bellosi). Os fragmentos remanescentes dessa pintura

²² Deve-se recordar que, com os bombardeios ocorridos em julho de 1944, os afrescos do Camposanto foram largamente danificados. O ciclo do *Trionfo della Morte* foi destacado da parede original, e recomposto em outro local, dentro do próprio Camposanto.

²³ Talvez o único outro exemplo em que o Diabo possui dimensões maiores do que o Cristo seja o Juízo Final de Tuscania, nos arredores de Roma, mas que, por fugir dos limites geográficos propostos por este artigo — a região da Toscana —, não será discutido aqui.

²⁴ Essa visão em conjunto de ambas as cenas atualmente está largamente prejudicada, se não de todo inviabilizada. Devido ao já mencionado destaque dos afrescos por consequência dos bombardeios, Juízo Final e Inferno ocupam hoje em dia paredes diversas.

²⁵ *Op. cit.*, p. 309.

fame Giotto achieved in his lifetime.²¹ It is plausible to assume that, when the painting of the Pisan cycle was decided, which would include a representation of the Last Judgment, Buffalmacco — himself a Florentine — or even the contractor may have decided to get acquainted to the ongoing work in the Palazzo del Bargello chapel, whose decoration would include the same theme of the Doomsday, considering especially the fact that it was being painted inside Florence’s government palace, and the fact that it was conceived by the greatest Florentine master in activity by then, in the most important artistic center of the region, according to the hypothesis of this study.

In compositional terms, the Camposanto cycle differs greatly from the Florentine one. In Pisa, the Last Judgment is inserted in a context which includes the *Tebaide* scene, as well as a first fresco representing the *Trionfo della Morte*, certainly the major painting of the sequence, which indicates how to interpret the whole cycle. This composition was originally followed by the *Last Judgment* fresco.²² Nevertheless, here again the representation differs from the traditional one; however, contrary to what had been done in the *Cappella del Podestà*, in the Pisan painting Hell has acquired autonomy — albeit beside the representation of the Doomsday, on the same wall —, while Paradise is not even represented. To the infernal area an area equivalent to the Last Judgment itself is granted, and the Devil is considerably larger than Christ

²¹ The artist was celebrated still during his lifetime as the great renewer of Italian painting. Besides the famous quoting in the *Commedia* (“*Credette Cimabue ne la pittura/ tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido, / si che la fama di colui è scura*”). Purg. XI, 94-96), Giotto was equally praised by Giovanni Boccaccio and Cennino Cennini. About him, Boccaccio wrote: “*E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d’alcuni, che più a diletta gli occhi degl’ignoranti che a compiacere allo ’nleto de’ savi dipignendo, era stata sepulta, meritamente, una delle luci della fiorentina gloria dir si puote*”. *Decameron*, VI, V, 6. Cennini, by his turn, wrote in his *Il libro dell’arte* that Giotto was the absolute master of painting and added: “*(...) il quale Giotto rimutò l’arte di dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno; et ebbe l’arte più compiuta ch’avesse mai nessuno (...)*”. Apud SPIAZZI, A.M. *La Cappella degli Scrovegni a Padova*. Milan: Electa, 1993, p. 8.

²² It must be remembered that, as a consequence of the bombing in July 1944, the Camposanto frescoes were largely damaged. The *Trionfo della Morte* cycle was detached from the original wall, and reassembled in another place, inside the Camposanto itself.

Himself²³. It must be emphasized that, differently from the giottesque frescoes from the Palazzo del Bargello, the Last Judgment and Hell from the Camposanto are one single scene, even enclosed by a single frame²⁴. Nevertheless, as Baschet points out, “the equal importance given to both elements authorizes a dissociated reading [of the scenes]”, as “hell can be described by itself and not merely as part of the Judgment”²⁵.

The fortune of the Pisan frescoes is great; indeed, the cycle seems to have had influence on all the Tuscan iconographic tradition of the Last Judgment, at least until the mid-fifteenth century. Its reception was possibly immediate; in 1345, in fact, Bonaccorso di Cino (according to Bellosi’s attribution) painted a fresco in the Ospedale della Misericordia, in Prato. The fragments of this painting — undoubtedly a Last Judgment — show that the Prato fresco would almost entirely be a copy of the Pisan Judgment.²⁶ And a few years later, around 1350, Andrea Orcagna would retake practically the same theme — the *Trionfo della Morte* — on the right wall of the nave of the Church of Santa Croce in Florence, as well as a compositional sequence similar to the Pisa Camposanto’s cycle. Unfortunately, little remains from the Santa Croce cycle; however, what can still be seen, albeit in fragments, shows Buffalmacco’s influence over Orcagna.²⁷ The main differences between both

— sem dúvida um Juízo Final — evidenciam que o afresco pratense seria quase em sua totalidade uma cópia do Juízo pisano.²⁶ E poucos anos depois, por volta de 1350, Andrea Orcagna retomaria, no muro direito da nave da Igreja de Santa Croce, em Florença, praticamente o mesmo tema — o *Trionfo della Morte* — e uma sequência compositiva próxima à do Camposanto de Pisa. Pouco, infelizmente, há do ciclo de Santa Croce; o que dele resta, porém, embora fragmentado, mostra a ascendência de Buffalmacco sobre Orcagna.²⁷ As principais diferenças entre ambos os ciclos estão na importância maior concedida ao Juízo Final nos afrescos de Santa Croce: segundo Baschet, ele ocuparia uma superfície quase duas vezes maior do que a do Inferno; o Juízo Final seria, ademais, “o painel central de um tríptico pintado em afresco por Orcagna, e cujos painéis laterais são consagrados ao Triunfo da morte e ao Inferno”.²⁸ Em Pisa, como visto, a cena da *Tebaide* completava o ciclo, formando uma espécie de “políptico” na parede sul do Camposanto.

A partir dos afrescos do Palazzo del Bargello e do Camposanto de Pisa, parece ter se tornado comum, pelo menos até o fim do século XIV, ao tratar do tema do Juízo Final nas decorações murais das igrejas, que se optasse pelo desmembramento da composição em mais de uma parede. Normalmente, tratando-se de uma igreja ou capela, o muro central seria decorado com a cena do Juízo Final em si, enquanto na parede à esquerda do observador (à direita do Cristo, não se pode esquecer) seria representado o Paraíso; o Inferno se oporia a ele, figurado na parede em frente, à direita do afresco do Juízo Final. O Cristo juiz ocuparia seu posicionamento tradicional, no alto da cena, e também o resto do afresco central seguiria a tradição compositiva das figurações do Juízo Final.²⁹ A principal novidade é

²³ Perhaps the only other example in which the Devil has greater dimensions than Christ is the Last Judgment in Tuscania, around Rome. As it extrapolates the geographic boundaries proposed — the Tuscan region — it will not be discussed here.

²⁴ This overall view of both scenes is nowadays largely compromised, if not rendered totally impossible. Due to the already mentioned detachment of the frescoes as consequence of the bombing, Last Judgment and Hell nowadays occupy different walls.

²⁵ *Op. cit.*, p. 309.

²⁶ The fragments show the lower portion of the fresco, with the resurrection of the bodies and the separation between the blessed and the damned. We can see angels who push the wicked to the right of the scene, the angel who helps a blessed and guides him toward his group, following the unique gesture of Saint Michael, echoed from the model of Pisa Camposanto.

²⁷ The resemblance between both cycles is such that, for a long time, historians attributed the execution of the Pisan frescoes to Orcagna himself, or considered that the Florentine cycle was painted before the Pisan’s — as Orcagna had always been a better-known artist than Buffalmacco, who was considered until recently just one of the fictional

²⁶ Os fragmentos mostram a parte inferior do afresco, com a ressurreição dos corpos e a separação entre condenados e eleitos. Percebem-se os anjos que empurram os condenados para a direita da cena, o anjo que acolhe um eleito e o conduz para o seu grupo seguindo o singular gesto de São Miguel, repetido a partir do modelo do Camposanto de Pisa.

²⁷ A semelhança entre os ciclos é tal que, por muito tempo, os historiadores atribuíram a execução dos afrescos de Pisa ao próprio Orcagna, ou consideraram ainda que o ciclo florentino fosse anterior ao pisano — uma vez que Orcagna sempre foi um artista mais conhecido do que Buffalmacco, que, aliás, era tido até recentemente apenas como uma das personagens fictícias do *Decameron* de Boccaccio.

²⁸ *Op. cit.*, p. 359.

²⁹ Há variações nas diversas pinturas, mas alguns tipos iconográficos compõem de forma mais constante. As cenas mais desenvolvidas do tema incluem o Cristo

que, devido à ausência do Paraíso e do Inferno na pintura, as partes da ressurreição dos corpos, mas especialmente da separação entre condenados e eleitos, adquirem uma maior dimensão. O primeiro exemplo intacto desse novo modelo compositivo é o ciclo de Nardo di Cione na Capela Strozzi [Fig. 6], localizada no transepto esquerdo da Igreja de Santa Maria Novella, em Florença, e finalizado por volta de 1357. Nesse ciclo, seguindo uma tradição representativa do tema do Juízo Final, o artista definiu claramente o posicionamento de cada grupo já no momento da ressurreição: os eleitos ressurgem dos túmulos no chão à direita do Cristo, sendo ajudados a sair dos sepulcros por um anjo, enquanto os condenados, ressuscitando à esquerda do juiz, são já arrastados grosseiramente por demônios em direção ao Inferno. Outro exemplo completo desse modelo é o ciclo de Taddeo di Bartolo, na Collegiata de San Gimignano, realizado já no fim do *Trecento*. O afresco do Juízo Final desse ciclo seguiria possivelmente o mesmo esquema compositivo apenas descrito. Entretanto, a parte inferior do afresco, em que estariam representadas a ressurreição dos corpos e a separação dos homens, foi destruída para a execução, em 1465, de um afresco com o tema do martírio de São Sebastião, realizado por Benozzo Gozzoli.

Há, em Pistoia, fragmentos de um ciclo realizado por Giovanni dal Ponte por volta de 1420 [Fig. 8], que ocuparia originalmente três paredes de uma capela lateral da Catedral de San Zeno — a Capela de San Mattia, construída provavelmente em torno de 1401; atualmente, há restos de pintura na parede central e naquela à direita do observador; a parede esquerda, se não foi totalmente destruída, está oculta por trás de outra capela, construída em 1764, e refeita em 1839. Não há dúvidas de que o afresco central é um Juízo Final, embora dele reste somente parte do lado direito: tem-se certeza da presença do Cristo juiz (hoje destruído) no ponto mais alto do fragmentado afresco porque, logo acima de um grupo de ressuscitados, é claramente reconhe-

juiz que apresenta os estigmas, os anjos trombeteiros e os anjos que trazem as *Arma Christi* e, em alguns poucos casos, também os anjos que trazem os livros da Vida e da Morte, descritos nos textos escriturais, a ressurreição dos corpos, o ato do julgamento propriamente dito, muitas vezes representado pela paisagem das almas (presidida usualmente por São Miguel), a Virgem Maria e São João Batista (ou, mais raramente nos exemplos italianos, São João Evangelista) em destaque em ambos os lados do Cristo, formando a cena da *Deesis*, de grande popularidade por indicar a intercessão junto ao juiz, e, por fim, a separação entre eleitos e condenados, que receberão as graças no Paraíso e as punições no Inferno, respectivamente.

cycles reside on the greater importance given to the Last Judgment on the Santa Croce frescoes: according to Baschet, it would occupy a surface nearly twice the size of Hell; the Last Judgment would be, moreover, “the central panel of a triptych painted in fresco by Orcagna, and whose side panels are consecrated to the Triumph of death and to hell”.²⁸ In Pisa, as seen, the *Tebaide* scene completed the cycle, forming a kind of “polyptych” on the south wall of the Camposanto.

Since the frescoes from the Palazzo del Bargello and Pisa Camposanto and at least until the end of the fourteenth century it seems to have become usual, when painting the Last Judgment in the mural decorations of churches, to dismember the composition in more than one wall. Usually, in a church or chapel, in the central wall the Last Judgment scene itself would be painted, while on the wall left to the observer (Christ’s right, we must recall) Paradise would be represented; Hell would be opposed to it, on the front wall, at the Judgment fresco’s right. Christ-Judge would remain in His traditional positioning at the top of the scene, and so the rest of the central fresco would follow the compositional tradition of the representations of the Last Judgment.²⁹ The main novelty is that, due to the absence of Paradise and Hell in the painting, the resurrection of the bodies and especially the separation between the damned and the blessed acquire a greater dimension. The first complete example of this new compositional model is Nardo di Cione cycle in the Strozzi Chapel [Fig. 6], in the left transept of the Santa Maria Novella Church, in Florence, finished around 1357. In this cycle, following a tradition of the Last Judgment repre-

characters from Boccaccio’s *Decameron*.

²⁸ *Op. cit.*, p. 359.

²⁹ There are variations in the paintings, but some iconographic types appear more consistently. The most developed scenes include Christ-Judge who presents the stigmas, the trumpeting angels and the angels who bring the *Arma Christi* and, in few cases, also the angels who bring the books of Life and Death, described in scriptural texts, the resurrection of the bodies, the act of judgment *per se*, often represented by the weighing of souls (usually presided by Saint Michael), the Virgin Mary and Saint John the Baptist (or, less commonly in Italian examples, Saint John the Evangelist) on both sides of the Christ, forming the *Deesis* group, of great popularity as it indicates the intercession before the judge and, lastly, the separation between the blessed and the damned, who will respectively receive the blessings of Paradise and the punishments of Hell.

sentation, the artist clearly defined the position of each group in the moment of the resurrection: the blessed reemerge from the graves on the ground to the right of Christ, and are helped by angels to come out of the graves, while the damned, resurrecting to the left of the judge, are crudely dragged toward Hell by demons. Another complete example of this model is Taddeo di Bartolo's cycle in San Gimignano Collegiate, painted by the end of the *Trecento*. The Last Judgment fresco from this cycle would possibly follow the same pattern just described. Nevertheless, the inner portion of the fresco, in which the resurrection of the body and the division of mankind would be depicted, was destroyed for the execution, in 1465, of a fresco with Saint Sebastian's martyrdom, painted by Benozzo Gozzoli.

There are, in Pistoia, fragments of a cycle painted by Giovanni dal Ponte around 1420 [Fig. 8], which would originally occupy three walls of a side chapel in San Zeno Cathedral — the San Mattia Chapel, probably built around 1401; nowadays there are painting remains on the central wall and on the one right to the observer; the left wall, if not completely destroyed, is hidden behind another chapel, built in 1764 and reconstructed in 1839. There are no doubts that the central fresco depicts a Last Judgment scene, although only part of the right side remains today: we can be sure there was a now destroyed Christ-Judge on the top of the fragmented fresco because just above a group of resurrected people we can clearly recognize Saint John the Baptist, who directs his eyes upward, as he extends the right arm — certainly he was part of the *Deesis* group, which would have the Virgin Mary on the opposite side. Furthermore, just above Saint John the Baptist there is a trumpeting angel, who would unequivocally indicate the moment of the final judgment,³⁰ and two other angels who would bring to the scene the *Arma Christi* — one of them carries the flagellation column, while the other is partially destroyed, preventing the supposition of what he would have on his hands.

We may also propose that the fresco which

³⁰ See, for instance, 1Cor 15, 51-52, which associates the sound of the trumpets to the resurrection of bodies on the last day: "Behold! I tell you a mystery. We shall not all sleep, but we shall all be changed, in a moment, in the twinkling of an eye, at the last trumpet. For the trumpet will sound, and the dead will be raised imperishable, and we shall be changed".

cida a figura de São João Batista, que dirige o olhar para cima, ao mesmo tempo em que estende o braço direito — decerto, parte do grupo da *Deesis*, que contaria com a Virgem do lado oposto. Há, ademais, logo acima de São João Batista, um anjo trombeteiro, que indicaria de modo inequívoco o momento do julgamento final,³⁰ e outros dois anjos que trariam as *Arma Christi* — um deles carrega a coluna da flagelação, enquanto o outro está parcialmente destruído, não podendo ser determinado o que trazia em suas mãos.

Também não é equivocado afirmar que o afresco que ocuparia a parede direita da capela figurasse o Inferno: de fato, percebe-se claramente que ao lado da parede em que estaria representado o Juízo Final há dois pequenos fragmentos que mostram corpos sendo torturados — não há dúvidas quanto à execução do *locus* infernal, uma vez que as frações remanescentes da parede central mostram claramente a área dos ressuscitados condenados que, contemplando o Cristo juiz, são já levados para o Inferno por alguns pequenos demônios, seguindo o esquema do afresco de Nardo di Cione [Fig. 6]. Desse modo, é plausível considerar que na parede oposta estivesse representado o Paraíso, completando o ciclo com a figuração tripartida do Juízo Final.

É preciso ter em conta igualmente que, ainda que não haja indícios de continuidade desse desmembramento em outros afrescos toscanos do século XV,³¹ ele é retomado de um modo diverso nos afrescos de Luca Signorelli na Capela Nuova, na Catedral de Santa Maria Assunta, em Orvieto, na virada do século XV para o XVI:³² integrando um ciclo mais amplo com as *Histórias*

³⁰ É preciso recordar, com efeito, 1 Cor 15, 51-52, que associa o soar das trombetas à ressurreição dos corpos no último dia: "Eis que vos dou a conhecer um mistério: nem todos morreremos, mas todos seremos transformados, num instante, num abrir e fechar de olhos, ao som da trombeta final; sim, a trombeta tocará, e os mortos ressurgirão incorruptíveis, e nós seremos transformados".

³¹ Ressalte-se, porém, que no Oratório de Santa Caterina, no santuário de Montovolo (localidade situada entre Bolonha e Florença), há uma representação tripartida do Juízo final, realizada no início do século XVI. Nela, assim como no ciclo de Taddeo di Bartolo em San Gimignano, na fachada interna, está a cena do Juízo final propriamente dito, enquanto Paraíso e Inferno se colocam face a face nos muros laterais da primeira seção da nave. Cf. BASCHET, J. *Op. cit.*, p. 365, nota 31. Embora o ciclo fuja à delimitação cronológica deste artigo, é um exemplo bastante significativo da permanência desse modelo ainda no *Cinquecento*, em uma área bastante próxima da Toscana.

³² Orvieto é uma cidade na região da Úmbria. Os afrescos da Capela Nuova são mencionados aqui porque, assim como no caso dos afrescos de Giotto em Pádua, também Signorelli é um artista toscano com uma formação artística igualmente toscana — segundo Vasari, ele poderia ter sido aprendiz de Piero della Francesca.

do *Anticristo*, Signorelli representou na parede de fundo da capela o Paraíso e o Inferno, separados por uma grande janela; nos primeiros vãos das paredes esquerda e direita, em oposição frontal, figuram, respectivamente, as cenas da *Coroação dos eleitos* e d'*Os condenados*, enquanto no segundo vão, ao lado dos condenados, foi representada a ampla cena com a ressurreição dos corpos. No primeiro tramo da abóbada, afrescou-se a Corte celestial; o Cristo juiz, pintado por Fra Angelico em 1447, se encontra logo acima do afresco figurando o Paraíso e o Inferno. Deve-se recordar, enfim, um exemplo célebre, embora bastante posterior: segundo alguns autores, a pintura de Michelangelo com o tema do Juízo Final, executada na Capela Sistina entre 1536 e 1541, deveria fazer par com um grande afresco dedicado à representação da queda dos anjos rebeldes e do Inferno, e que seria realizada na parede oposta à do Juízo Final. Embora a cena do Inferno se insira em um contexto de todo diverso — a queda dos anjos, ou seja, o início de toda a história cristã que se concluiria na cena representada na parede oposta (o Juízo Final) —, é significativa a possibilidade de uma composição que também contrapusesse Inferno e Juízo Final na Capela Sistina.

Também em alguns painéis é possível perceber influências desse novo modelo compositivo: com efeito, em algumas pinturas Inferno e Paraíso são colocados nos painéis laterais, enquanto o central é reservado ao Juízo Final em si; essa solução nas pinturas sobre madeira, por outro lado, não é comum na Península Itálica: dos modelos analisados, executados entre os séculos XIII e XVI na Toscana ou por artistas toscanos (quatorze painéis no total), de fato, há somente um painel executado por volta de 1440 por Fra Angelico, atualmente parte da coleção da Gemäldegalerie, em Berlim [Fig. 9]. No entanto, esse modelo pode ter ultrapassado os limites geográficos propostos para essa pesquisa: há painéis nórdicos com representações do tema em que também ao Paraíso e ao Inferno são reservados os pequenos painéis laterais da composição. Os principais exemplos, devido à importância de seus autores para a História da Arte, são o tríptico de Hans Memling, pintado entre 1466 e 1470, e o grande políptico de Rogier Van der Weyden, executado entre 1446 e 1450, praticamente contemporâneo ao painel de Fra Angelico. Ressalte-se, entretanto, que em ambos os casos está se representando não propriamente os *loci* do Além, mas suas respectivas entradas. Se esse modo de figuração remete a modelos anteriores, ainda do século XIII — em que as instâncias do Além são apenas indicadas por suas áreas

would originally occupy the right wall of the chapel depicted Hell: indeed, we can clearly see, next to the wall in which the Last Judgment was painted, that there are fragments showing bodies being tortured — there are no doubts regarding the depiction of the infernal *locus*, as the remaining fragments of the central wall clearly show the resurrected damned who, gazing at Christ-Judge, are already taken to Hell by few demons, following the scheme of Nardo di Cione's fresco [Fig. 6]. Therefore, it is reasonable to assume that, on the opposite wall, Paradise would have been depicted, completing the cycle with the tripartite representation of the Last Judgment.

We must likewise consider that, although there are no traces of continuity of this dismemberment in other Tuscan frescoes of the fifteenth century,³¹ it is somehow reinterpreted in Luca Signorelli's frescoes in the Cappella Nuova, in the Santa Maria Assunta Cathedral, in Orvieto, in the turn of the fifteenth to the sixteenth century³² as part of a broader cycle with the *Stories of the Antichrist*, Signorelli depicted on the bottom wall of the chapel Paradise and Hell, separated by a great window; on the first sections of the left and right walls, in direct opposition, he depicted the *Coronation of the blessed* and *The damned*, respectively, while on the second section, beside the damned, it was painted the great scene of the resurrection of bodies. On the first section of the vault appears the celestial court; the Christ-Judge painted by Fra Angelico in 1447 is just above the fresco depicting Paradise and Hell. Finally, we must remember a celebrated example, albeit executed much later: according

³¹ It must be emphasized, however, that in the Oratory of Saint Catherine, in the Montovolo sanctuary (town between Florence and Bologna), there is a tripartite representation of the Last Judgment, painted in the beginning of the sixteenth century. In it, just as in Taddeo di Bartolo's cycle in San Gimignano, the Last Judgment scene is represented

ⁱⁿ the inner façade, while Paradise and Hell are put face to face on the side walls of the first section of the nave. Cf. BASCHET, J. *Op. cit.*, p. 365, note 31. Although this cycle is beyond the chronologic boundaries of this paper, it is a significant example of the permanence of this model still in the *Cinquecento*, in an area close to Tuscany.

³² Orvieto is a city in the Umbrian region. The frescoes of the Cappella Nuova are mentioned here because, similarly to what was said before on Giotto's frescoes in Padua, Signorelli is a Tuscan artist with a Florentine artistic background — according to Vasari, he may have been apprentice to Piero della Francesca.

to some scholars, Michelangelo's Last Judgment, painted in the Sistine Chapel between 1536 and 1541, would have formed a group with a great fresco depicting the Fall of the rebel angels and Hell, which would be painted on the wall opposite to the Last Judgment. Although the infernal scene is in a completely different context — the fall of the angels, i.e., the beginning of all Christian history which would be concluded by the scene depicted on the opposite wall (the Doomsday) —, the possibility of a composition which would also oppose Hell and the Last Judgment on the Sistine Chapel is significant.

We may also perceive in some panels the influence of this new compositional model: indeed, in some paintings Hell and Paradise are inserted on the side panels, while the central one is reserved to the Last Judgment *per se*; this solution, however, is not common in panel paintings from the Italian Peninsula: indeed, among the examples studied, painted between the thirteenth and the sixteenth centuries in Tuscany or by Tuscan painters (a total of fourteen panels), there is only one panel painted around 1440 by Fra Angelico, currently in the Staatliche Museum in Berlin [Fig. 9]. Nevertheless, this model may have surpassed the geographical boundaries of this study: there are northern panels depicting the theme in which Paradise and Hell are also painted on the small side panels of the composition. The main examples, due to the importance of its painters to the History of art, are the triptych by Hans Memling, painted between 1466 and 1470, and the great polyptych by Rogier Van der Weyden, completed between 1446 and 1450, and practically contemporaneous to Fra Angelico's panel. However, it must be emphasized that in both cases the painters represented not exactly the *loci* from the otherworld, but rather their entrances. If this type of representation refers back to previous models of the thirteenth century — in which both Paradise and Hell are only indicated by its entrances —, their representation on the side panels, on the other hand, follows the new model which is developed in the fourteenth century. In Van der Weyden and in Hans Memling's panels, actually, there is a combination of two different compositional traditions.

The issue which arose at the time of the dismemberment of the theme is related to the composition of each fresco; when Paradise and Hell were transferred from proportionally small sections of

de ingresso —, sua representação nos painéis laterais, por outro lado, segue o novo modelo que se desenvolve no século XIV. Nos painéis de Van der Weyden e de Hans Memling, em verdade, há a combinação de duas tradições compositivas diversas.

A questão que se colocou no momento desse desdobramento temático se relaciona à composição de cada afresco individualmente; ao se transferir o Inferno e o Paraíso, de cantos proporcionalmente pequenos da composição do Juízo Final para uma grande superfície mural, tornou-se necessário ampliar os modos de elaboração desses temas; foi preciso desenvolver os elementos iconográficos não somente da cena do Juízo Final, que ganhou o espaço inferior da cena reservada anteriormente a Paraíso e Inferno, mas também de ambas as regiões do Além. A cena principal, como já comentado, foi ocupada por uma representação mais elaborada da separação entre eleitos e condenados; a ressurreição dos corpos, em vários casos, ficou restrita à base do registro inferior, e pouco visível no conjunto da cena.

Com relação à figuração do Inferno, o afresco pisano parece ter sido uma vez mais um importante modelo iconográfico. Citando novamente o ciclo de Taddeo di Bartolo em San Gimignano, é possível perceber como, no afresco do Inferno, muitos dos motivos iconográficos parecem retirados diretamente do Inferno do Camposanto, ainda que, em alguns casos, inseridos em novos contextos. Há, com efeito, uma série de similaridades em algumas das torturas encontradas em ambas as obras: Taddeo di Bartolo parece ter copiado alguns tipos de punição apresentados no afresco de Buffalmacco, colocando-os, porém, como castigo para tipos diferentes de pecado. Por exemplo, na região dos avaros Taddeo representou um esqueleto enforcado; em Pisa, esse tipo iconográfico é encontrado na área reservada aos suicidas.³³ E, de novo, a influência dos afrescos do Camposanto de Pisa parece ter sido duradoura, avançando mesmo pelo século XV. Fra Angelico compôs outro painel, por volta de 1431 [Fig. 10], executado originalmente para a Igreja de Santa Maria degli Angeli, em Florença (atualmente no Museu de San Marco, na mesma cidade). Bellosi nota que nessa pintura a região infernal é “uma verdadeira e própria antologia de motivos figurativos

³³ No afresco de San Gimignano dois demônios alimentam o esqueleto com moedas de ouro. Esta representação é explicada por Gail Elizabeth Solberg: o pecador “presumivelmente trocou sua própria substância pelos bens que estão no grande fardo preso em seu laço”. *Taddeo di Bartolo. His life and work* (tese de doutorado). Nova York: New York University, 1991, p. 793.

retirados do ‘Inferno’ de Pisa”.³⁴

Jérôme Baschet insere o afresco do Juízo Final do Camposanto de Pisa em uma “evolução” — para usar seu próprio termo — que retroagiria ao afresco de Giotto em Pádua. De acordo com o autor francês, no Juízo Final da Capela Scrovegni ocorreria o “desaparecimento do paraíso, tradicionalmente colocado simetricamente ao inferno. Desde então, o inferno não possui mais o defronte paradisíaco, e é ao próprio Cristo que se oporá”.³⁵ Ora, no afresco paduano, se não há a tradicional iconografia do Paraíso que se encontra em modelos italianos anteriores, em que é simbolizado pelo seio de Abraão (ou em outros exemplos por uma área ajardinada), tem-se um grande cortejo dos eleitos, voltados para o Cristo. Se esse grupo não pode e não deve ser interpretado como o Paraíso mesmo, a alusão a este é evidente; a área ocupada por este cortejo, ademais, é equivalente àquela reservada ao Inferno. A oposição entre as duas instâncias do Além, portanto, se mantém de alguma forma. Poder-se-ia argumentar que a representação do Paraíso estaria simplificada quando comparada à do Inferno; entretanto, é preciso considerar que, se não há a representação tradicional do seio de Abraão como o Paraíso em si, também não há, na área do Inferno, o cortejo dos condenados que a ele se dirigem. Nesse sentido, há a simplificação em ambas as áreas, visando a um equilíbrio visual.

Deve-se esclarecer neste momento que não se está confundindo a representação do Paraíso — como local de recompensas destinado aos eleitos — com a figuração do cortejo celestial que a ele se dirige. Do mesmo modo, não se faz confusão aqui entre a representação efetiva do Paraíso e figuras emblemáticas que a ele aludem — como São Pedro. A questão que se coloca é que, se não há a figuração explícita do Paraíso enquanto *locus*, ele é claramente insinuado seja pelo cortejo de eleitos, seja por São Pedro diante de uma porta, e simbolizado de forma explícita

³⁴ *Op. cit.*, p. 19, nota 14. Para aprofundamentos acerca dos desenvolvimentos iconográficos das regiões do Além, ver os seguintes textos da autora deste artigo: “A iconografia do Inferno na tradição artística medieval”. In: *Mirabilia*, v. 12, 2011; “As funções do Juízo final como imagem religiosa”. In: *História* (São Paulo), v. 29, 2010; “A Peste Negra e a representação do Inferno em afrescos toscanos do século XIV”. In: *Atas da VI Semana de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais/UFRJ, 2006.

³⁵ “Image et événement: Part sans la peste (c. 1348- c. 1400)?”. In: *La Peste Nera*. Dati di una realtà ed elementi di una interpretazione. Atti del XXX Convegno storico internazionale. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1994, p. 30.

the Last Judgment composition to a large wall surface, it was necessary to expand the elaboration of these themes; it was crucial that iconographic elements were developed, not only pertaining to the Last Judgment scene, which gained the bottom of the scene previously reserved to Paradise and Hell, but also of both otherworld regions. The main scene, as commented before, was occupied with a more elaborate representation of the separation between the blessed and the damned; the resurrection of the bodies, in many cases, was confined to the bottom of the lower register, and became barely visible in the overall scene.

Regarding the figuration of Hell, the Pisan fresco seems to have been an important iconographic model. For example, in Taddeo di Bartolo’s cycle in San Gimignano it is possible to see how many of the iconographic motifs found in Hell’s fresco seem to be directly taken from Camposanto’s Hell, although they are sometimes inserted into new contexts. There are, indeed, similarities in some of the tortures found in both scenes: Taddeo di Bartolo seems to have copied some types of punishments presented in Buffalmacco’s fresco, but placed them as punishment for different kinds of sins. For instance, in the area of the greedy, Taddeo portrayed a hanged skeleton; in Pisa, this iconographic type is found in the area reserved to the suicidal.³³ And, yet again, the influence of the frescoes of the Pisa Camposanto seems to have endured, being felt even in the fifteenth century. Fra Angelico painted another panel around 1431 [Fig. 10], originally for the Church of Santa Maria degli Angeli, in Florence (presently in the Museum of San Marco, in the same town). Bellosi points out that in this painting the infernal region is “a real and proper anthology of figurative motifs taken from Pisa’s ‘Hell’”.³⁴

³³ In the San Gimignano fresco two demons feed the skeleton with golden coins. This representation is explained by Gail Elizabeth Solberg: the sinner “presumably exchanged his very substance for the goods in the large bundle attached to his noose”. *Taddeo di Bartolo*. His life and work (PhD dissertation). New York: New York University, 1991, p. 793.

³⁴ *Op. cit.*, p. 19, note 14. For a more comprehensive discussion about the iconographic developments of the otherworld regions, see my papers “A iconografia do Inferno na tradição artística medieval”. In: *Mirabilia*, v. 12, 2011; “As funções do Juízo final como imagem religiosa”. In: *História* (São Paulo), v. 29, 2010; “A Peste Negra e a representação do Inferno em afrescos toscanos do século XIV”. In: *Atas*

Jérôme Baschet inserts the Last Judgment fresco from Pisa Camposanto in an “evolution” — to use his own expression — which would reach back to Giotto’s fresco in Padua. According to the French scholar, in the Scrovegni Chapel’s Last Judgment occurred the “disappearance of Paradise, traditionally placed in symmetrical opposition to hell. Since then, hell has not the facing Paradise, and will be opposed to Christ Himself”.³⁵ Well, in the Paduan fresco, if there is not the traditional iconography of Paradise found in previous Italian models, in which it is symbolized by Abraham’s bosom (or as in other examples by a garden area), there is a great procession of the blessed, who turn themselves to Christ. If this group cannot and must not be interpreted as Paradise itself, the allusion to it is evident; the area occupied by this procession, moreover, is comparable to Hell’s; nevertheless, it must be considered that, if there is not the traditional representation of Abraham’s bosom as Paradise itself, neither is in the infernal area the procession of the damned that moves toward it. In this sense, there is simplification in both areas, aiming at a visual balance.

It must now be emphasized that we are not mistaking the representation of Paradise — as a place for rewards destined to the blessed — with the figuration of the celestial procession that is directed toward it. Likewise, we are not confounding the effective representation of Paradise and emblematic figures that allude to it — as Saint Peter. The point is that if there is not the explicit figuration of Paradise as *locus*, it is clearly insinuated by the procession of the blessed inasmuch as by the representation of Saint Peter in front of a door, and it is clearly symbolized by Abraham’s bosom — interpreted as Paradise by all medieval iconographic tradition. Similarly, the allusion to Hell is clear even when there is not the effective representation of the *locus*, only the group of the damned who are directed toward it.

Resuming the discussion of the ways of representing Paradise and Hell, there is another point that must be taken into consideration: the Paduan

da *VI Semana de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais/UFRJ, 2006.

³⁵ “Image et événement: l’art sans la peste (c. 1348- c. 1400)?”. In: *La Peste Nera*. Dati di una realtà ed elementi di una interpretazione. Atti del XXX Convegno storico internazionale. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1994, p. 30.

pelo seio de Abrão — interpretado como o Paraíso por toda a tradição iconográfica medieval. Do mesmo modo, a alusão ao Inferno é clara mesmo quando não há a representação efetiva do *locus*, mas somente do grupo de condenados que a ele se dirige.

Retomando a discussão dos modos de figuração de Paraíso e Inferno, há ainda outro ponto a ser considerado: o afresco paduano não seria o primeiro exemplo em que ocorre esse contraste nos modos de representação dessas duas instâncias do Além, nas pinturas do Juízo Final em que elas ainda estão englobadas em uma cena única; sob esse prisma, o modelo identificado por esta pesquisa, dentre as pinturas conhecidas, seria o painel atribuído a Guido da Siena e seus seguidores, realizado no fim do século XIII [Fig. 11] — pouco anterior, portanto, ao afresco de Giotto em Pádua. Já no painel de Guido da Siena começa a haver uma maior proeminência do Inferno com relação ao Paraíso; nele, de fato, embora as áreas reservadas a eleitos e condenados se equivalham, há a mesma diferença fundamental observada no afresco paduano: representa-se o interior do Inferno, incluindo o Diabo sentado sobre uma espécie de dragão e envolto por uma serpente, enquanto ao Paraíso há apenas uma alusão através de sua porta de acesso, para a qual se dirige o grupo de eleitos aguardado por São Pedro, que estende a mão para um franciscano que está à frente do cortejo. Ao contrário do que ocorre no afresco de Giotto, nesse caso, entretanto, Paraíso e Inferno não se opõem diretamente: de fato, embora em lados opostos, a eles se contrapõe a ressurreição dos corpos, separada em dois grupos, um deles acima do Inferno, o outro abaixo do Paraíso.³⁶

Giotto, portanto, não seria o primeiro a “transgredir” a representação do tema do Juízo Final com a maior proeminência do Inferno, como afirmara Baschet. O autor, ademais, considera em sua discussão o afresco pisano e aqueles que evidentemente nele se inspiraram: os afrescos de Orcagna na Igreja de Santa Croce. Não leva em conta, igualmente, os já mencionados grandes ciclos de afrescos com o tema do Juízo Final realizados na

³⁶ O mosaico do Batistério de San Giovanni, em Florença, contemporâneo ao painel de Guido da Siena, não foi tratado aqui por incluir tanto os cortejos de eleitos e condenados como as representações de Paraíso e Inferno, não se enquadrando, portanto, nessa discussão específica. Deve-se recordar que nesses modelos analisados aqui — o painel de Guido da Siena e o afresco de Giotto em Pádua — a composição do Juízo final é única. Ou seja, a oposição entre Paraíso e Inferno discutida ocorre dentro de uma estrutura compositiva que engloba todos os elementos iconográficos em um único suporte, seja ele a parede da capela ou a madeira do painel.

segunda metade do século XIV: o de Santa Maria Novella, em Florença, e o da Collegiata de San Gimignano, nos quais se contrapõem, face a face, Paraíso e Inferno em paredes opostas, conforme visto anteriormente. Essa omissão se torna ainda mais grave no momento em que, em sua análise, Baschet discute outros ciclos de afrescos da Collegiata: as cenas do Antigo Testamento, pintadas por Taddeo Gaddi por volta de 1340/42; e as do Novo Testamento, feitas por Bartolo di Fredi em 1367. Tratando de quase toda a decoração da Collegiata de San Gimignano, parece estranho não haver qualquer referência aos afrescos de Taddeo di Bartolo.

Baschet, enfim, não analisa nesse texto as pinturas da Capela *del Podestà* no Palazzo del Bargello, em que há o inverso do que ocorre na “evolução” por ele proposta: não o Inferno, mas o Paraíso, ainda visível, adquire autonomia. De qualquer modo, mesmo após essa nova estrutura compositiva, com a solução tripartida para a figuração do Juízo Final, Paraíso e Inferno continuam se opondo, como ocorria nos modelos anteriores. O Cristo continua somente com seu papel de juiz. O caso particular do Camposanto de Pisa, em que não há qualquer representação efetiva do Paraíso, mas somente uma alusão por meio do grupo de santos que acompanha o Cristo — e pelos eleitos que, à Sua direita, o contemplam no ato de julgar —, deve ser visto como uma exceção que não ocorrerá nas representações posteriores.³⁷

Não se deseja aqui desmerecer a importância da pesquisa de Jérôme Baschet, sem dúvida autor fundamental para o estudo da iconografia do Inferno na Itália dos séculos XII a XV. Entretanto, não parece factível a sua proposta de mudança compositiva e iconográfica em uma linha que se iniciaria com o Giotto de 1305/07, ao menos da forma por ele estruturada. Os estudos e análises efetuados mostram que essa mudança, que efetivamente há, deve ter ocorrido na década de 1330; em Giotto, sim, mas em sua pintura provavelmente de 1335/36.

³⁷ Apesar disso, é necessário frisar uma vez mais que se considera o ciclo, sem dúvida, um modelo para as representações posteriores do Juízo final, na medida em que propõe o desmembramento compositivo do tema em mais de uma cena. Do mesmo modo, o ciclo do Bargello, igualmente tido como o outro grande modelo para os novos modos de figuração do tema, também representa somente uma das instâncias do Além com maior destaque.

fresco is not the first example in which there is this contrast in the figuration of both otherworld instances, in Last Judgment paintings in which they are still in a single scene; under this point of view, the model identified by this study, among the known paintings, is the panel attributed to Guido da Siena and his followers, painted by the end of the thirteenth century [Fig. 11] — slightly earlier, therefore, than Giotto’s fresco in Padua. Already in Guido da Siena’s panel a greater pre-eminence of Hell compared to Paradise can be perceived; in it, in fact, although the areas reserved to blessed and damned are equivalent, there is the same fundamental difference seen in the Paduan fresco: it is represented the interior of Hell, including the Devil surrounded by a snake and seated on a sort of dragon, while Paradise is only alluded to through its entrance gate, toward which the group of the blessed expected by Saint Peter is directed. Peter reaches out to a Franciscan in front of the procession. Differently from what is seen in Giotto’s fresco, in this case Paradise and Hell are not directly in opposition; in fact, although in opposite sides, they are frontally opposed to the resurrection of the bodies, divided in two groups, one above Hell, the other below Paradise.³⁶

Giotto, therefore, was not the first to “transgress” the representation of the Last Judgment with a greater preeminence of Hell, as Baschet stated. The scholar, besides, considers in his analysis the Pisan fresco and those clearly inspired by it: Orcagna’s frescoes in Santa Croce. Likewise, he does not take into consideration the already mentioned great fresco cycles of the Last Judgment painted in the second half of the fourteenth century: the one in Santa Maria Novella, in Florence, and the one in San Gimignano Collegiate, which oppose, face to face, Paradise and Hell in opposite walls, as already mentioned. This omission is even more

³⁶ The mosaic in San Giovanni Baptistery, in Florence, contemporaneous to Guido da Siena’s panel, is not discussed here as it includes both processions of the blessed and the damned, as well as the representations of Paradise and Hell. Therefore, it does not fit in this specific debate. It must be remembered that in the paintings analyzed here — Guido da Siena’s panel and Giotto’s fresco — there is a single composition of the Last Judgment. In other words, the opposition between Paradise and Hell discussed here occurs inside a compositional structure which comprises all the iconographic elements in a single surface, whether a chapel’s wall or a wooden panel.

serious because in his analysis Baschet discusses other fresco cycles in the Collegiate: the scenes from the Old Testament painted by Taddeo Gaddi around 1340/42, and the ones from the New Testament executed by Bartolo di Fredi in 1367. As he analyzes almost the entire decoration of San Gimignano Collegiate, it seems odd that there is no reference to Taddeo di Bartolo's frescoes.

Finally, Baschet does not discuss in his study the paintings from the *Cappella del Podestà* in the Palazzo del Bargello, in which there is the opposite of what occurs in the “evolution” proposed by him: not Hell, but Paradise acquires autonomy. In any case, even after this new compositional structure, with the tripartite solution for the representation of the Last Judgment, Paradise and Hell are still opposed to each other, as in previous models. Christ keeps only His role as judge. The particular case of Pisa Camposanto, in which there is no effective representation of Paradise, but only an allusion through the saints which accompany Christ — and by the blessed at His right who contemplate Him in the act of judging —, must be seen as an exception which will not occur in the following depictions.³⁷

We do not wish to demean the importance of Jérôme Baschet's study, undoubtedly a fundamental scholar for the analysis of the iconography of Hell from the twelfth to fifteenth century Italy. Nevertheless, his proposal for iconographic changes in a line of development which would begin with Giotto in 1305/07 does not seem possible, at least not in the way he structured it. Our studies and analysis show that this change, which indeed exists, must have occurred in the 1330s; with Giotto, but probably in his painting from 1335/36.

³⁷ Despite that, it must be emphasized once again that we undoubtedly consider the cycle a model for later representations of the Last Judgment, inasmuch as it proposes the compositional dismemberment of the theme in more than one scene. Likewise, the Bargello cycle, which is also considered the other great model for new ways of figurations of the theme, also presents only one of the otherworld regions as a separate scene.

1 Giotto. *Juízo final*, 1305-07.

2 Buonamico Buffalmacco. *Juízo final e Inferno*, c. 1336-40.

1



2





3 Giotto e seguidores. *Juízo final e Paraíso* (c. 1336-37)

4 Giotto e seguidores. *Juízo final, detalhe de Lúcifer* (c. 1336-37)

3



4

5 Nardo di Cione. *Inferno* (c. 1357)

6 Nardo di Cione. *Ciclo do Juízo final* (c. 1357)

5



6





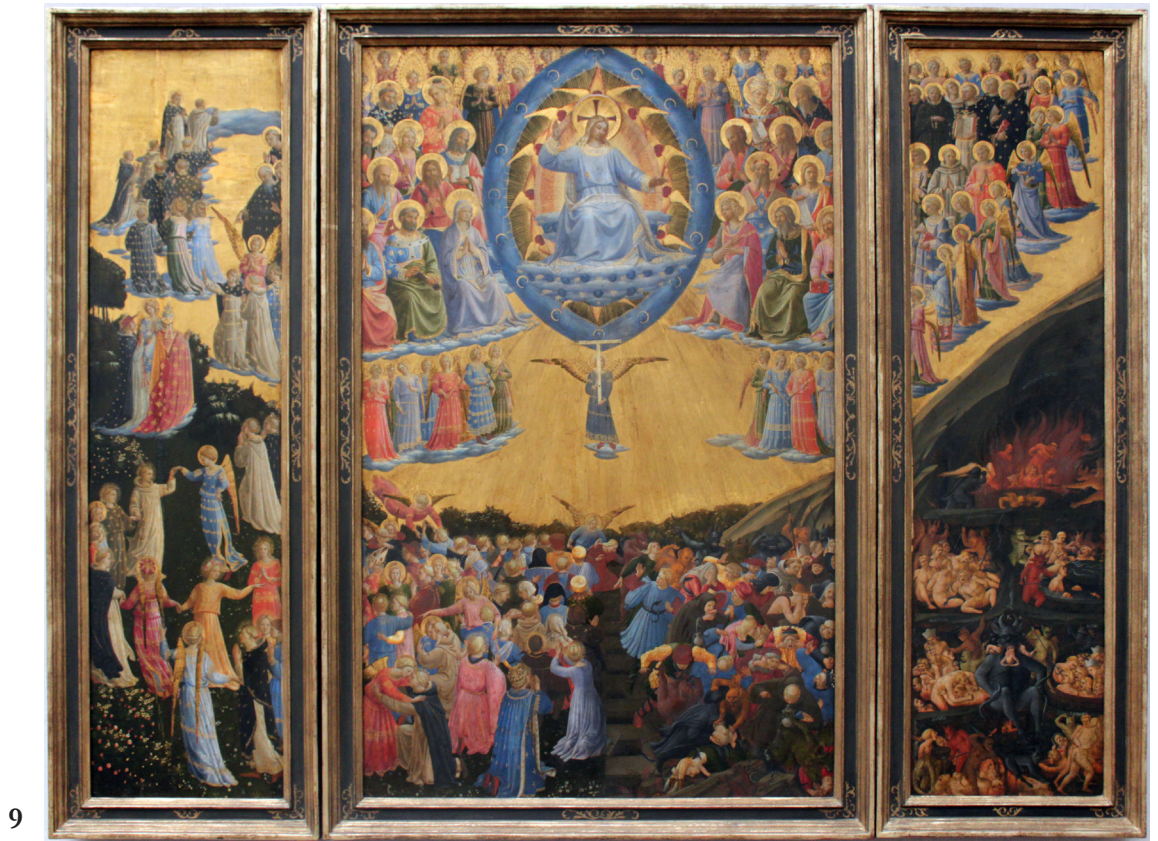
7

7 Taddeo di Bartolo. *Ciclo do Juízo final* (c. 1393)

8 Giovanni dal Ponte. *Juíço final* (c. 1420)

8





9 Fra Angelico. *Juízo final* (c. 1440)

10 Fra Angelico. *Juízo final* (c. 1431)



11

11 Guido di Siena e seguidores. *Juízo final* (último quartel do século XIII)