







L'ITALIA DEI TRIONFI E DEI CONTRASTI



EQUA
EDITRICE





Questo volume è stato pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro ed è un estratto di *Humana fragilitas*, a cura di A. Tenenti, edito nel 2000 da Ferrari Editrice e Circolo Culturale Baradello.

Gli Editori si dichiarano disposti ad assolvere gli impegni nei confronti dei proprietari dei diritti di riproduzione di immagini qui pubblicate che non siano riusciti a raggiungere nel corso della preparazione del volume.

Realizzazione editoriale
Enrica Zaira Merlo

© 2018 Equa srl, Clusone (BG)
Circolo Culturale Baradello, Clusone (BG)

Copertina

Miniature napoletano del 1456, *Trionfo della morte*, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. ital. 545, f. 30v.





Pierroberto Scaramella

L'ITALIA DEI TRIONFI E DEI CONTRASTI

I temi macabri tra
Duecento e Settecento





Indice

Introduzione	7
L'Incontro dei tre vivi e dei tre morti: alle origini di un tema iconografico	9
Gli sviluppi tardomedievali dell'iconografia macabra	17
La sensibilità italiana ed il Trionfo della morte	24
I <i>Trionfi</i> del Petrarca: la morte lenta ed inesorabile	45
La morte cristiana e la reazione antiumanistica di fine Quattrocento	52
Incertezze e prolungamenti cinquecenteschi	60
La morte nel sistema dei <i>Novissimi</i> e nella meditazione quotidiana	68
Purgatorio e gusto macabro	82
<i>Humana fragilitas</i> : i temi della <i>vanitas</i> nel barocco italiano	87
Cristianesimo ed etica borghese: la morale illustrata	103
Il colpo di coda del macabro nel Settecento italiano	109
Bibliografia	127
Indice dei nomi	133



Introduzione

Nella società cristiana medievale la morte costituiva un tema di meditazione costante. Il patrimonio letterario dei padri della Chiesa veniva ampiamente utilizzato dagli autori del XII e XIII secolo per descrivere, con toni cupi e realistici, la fragilità della condizione umana e la vanità dei valori propriamente terreni. Ampiamente utilizzate erano le opere di san Giovanni Crisostomo nelle quali si descriveva con minuzia di particolari il corpo umano prima, durante e dopo il trapasso¹. Dallo *Speculum peccatoris* dello Pseudo-Agostino² al *Carmen de contemptu mundi* di sant'Anselmo di Canterbury³, dal *De contemptu mundi* di Innocenzo III⁴ all'anonimo *Cum apertam sepolturam*⁵, un robusto filone ascetico e penitenziale aveva da tempo descritto il corpo umano in disfacimento. Era infatti a partire dalla visione delle spoglie mortali che si imbastiva il discorso morale, incentrato sulla dicotomia spirituale-corporale, e sull'invettiva contro i beni ed i piaceri terreni.

Paradossalmente nelle rappresentazioni figurative sino alla seconda metà del XIII secolo la morte era interpretata, a voler seguire le lucide annotazioni di Émile Mâle, con un pudore che si rifletteva nella compostezza delle raffigurazioni dell'arte funeraria⁶. La sua immagine era dunque in contrasto con la letteratura contemporanea e le sue rappresentazioni possono essere racchiuse tutte nella dicotomia del sonno del corpo e del viaggio dell'anima verso il Creatore. Una morte astratta, non priva però di elementi che ne caratterizzavano la crudezza e la durezza, ma sempre legata al momento del passaggio, un transito più o meno lieve verso l'eternità di beatitudine o di terrore. La meditazione delle pene infernali, o delle gioie paradisiache, allontanava o metteva in secondo piano l'idea della morte in sé, mentre le figure giacenti delle tombe medievali rispecchiavano l'antica credenza dell'attesa del ritorno

di Cristo, e concepivano il defunto in uno stato assai simile ad un dormire pacato e sereno⁷.

La tradizione ascetica medievale aveva dunque prodotto opere letterarie nelle quali non si rifuggiva dalla meditazione sulla miseria della condizione umana o da quelle espressioni caratteristiche del disprezzo per il mondo e per la realtà sensibile. Dall'*ubi sunt*, e cioè dalla meditazione che partiva dalla constatazione della naturale fine delle generazioni passate, con il loro potere terreno, le loro ricchezze ed onori, fino alla generica *meditatio mortis*, la morte restava però ben saldamente legata al sistema dei *Novissimi* dell'uomo (Morte, Giudizio, Inferno o Paradiso) e quindi non perdeva la sua caratteristica principale: l'*acerba mors* era certo la separazione dell'anima dal corpo, ma soprattutto era l'amara medicina, il passaggio, il transito, il mezzo fatale e necessario per approdare ad un'eternità di beatitudini o di tormenti⁸. Partendo da questo assunto la meditazione sulla morte rifletteva sulla fragilità della condizione umana e della progressiva consumazione del mondo sensibile e si interrogava sul destino toccato agli uomini potenti e famosi, tutti annullati dalla morte⁹.

A partire dalle ultime decadi del XIII secolo qualcosa cambia repentinamente ed in maniera tanto forte e tanto diffusa da far intuire un vero e proprio mutamento epocale nei modi di percepire la morte. In Italia, rappresentazioni che rimandavano all'idea di sonno eterno, in attesa del ritorno di Cristo e del Giudizio universale, in quell'epoca si iniziano a sostituire con una sorta di mistero repellente e squallido, un qualcosa di vergognoso ed al tempo stesso di forte impatto emozionale. All'immagine di uomini e donne composti e sereni nell'attesa, si sostituisce la rappresentazione del corpo umano in *transi*, in decomposizione. Effigi che vogliono far scaturire orrore negli spettatori, e che spingono a tal punto il realismo pittorico da stimolare, raffigurando il disgusto dei vivi alla vista di un corpo morto, un'ampia riflessione sul senso della vita e sull'impiego umano del tempo.

Il nostro intervento prende le mosse proprio da questo mutato modello di raffigurazione e cercherà di interpretare, sulla lunga durata, i motivi, letterari ed iconografici, che ricorrono in Italia, i cambiamenti nella percezione dell'uomo nei confronti della propria finitezza, i temi iconografici più rappresentativi. L'iconografia macabra giunge intatta sino ai giorni nostri. Ma il termine *ad quem* è stato in questa sede fissato tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, quando il riformismo degli stati italiani, la nascita

delle aree cimiteriali extraurbane, la svolta «laica» della cultura segnano il declino delle tematiche che qui andiamo a definire.

L'Incontro dei tre vivi e dei tre morti: alle origini di un tema iconografico

Allo stato attuale delle ricerche sono italiane le due immagini che vengono considerate tra le più antiche rappresentazioni macabre dell'Europa occidentale. Esse sono il dipinto raffigurante l'incontro dei vivi e dei morti nella chiesa di Santa Margherita nei pressi di Melfi (fig. 1), in Lucania, e l'affresco col medesimo soggetto della cattedrale di Atri (fig. 2). In entrambi i casi ci si trova di fronte ad opere dipinte attorno alla metà del XIII secolo (per alcuni autori più esattamente tra il 1258 ed il 1266¹⁰) e che risentono



1. *L'Incontro dei vivi e dei morti*, 1258-1266, Melfi, Santa Margherita.

È nell'Italia del Sud che molto probabilmente compare per la prima volta in Europa questo tema macabro. Si tratta di scheletri ritratti con le membra corrose dai vermi che generalmente si contrappongono ad eleganti cavalieri. In questo caso è un gruppo familiare, forse quello di Federico II, qui ritratto con la moglie, Isabella d'Inghilterra, ed il figlio Corrado. L'impressionante motivo è testimonianza di una sensibilità attenta alle sorti del corpo umano, e che utilizzava l'immagine del disfacimento fisico in funzione ideologica anticortese ed anticavalleresca.

chiaramente della cultura della corte di Federico II ed in particolare del codice *De arte venandi cum avibus* scritto dallo stesso Federico e miniato proprio in quegli anni.

A Melfi, la parte destra della volta della cappella è occupata da un'immagine dall'«effetto cupo del contrasto»¹¹. Osserviamo innanzitutto il gruppo dei vivi. La mancanza, nella rappresentazione artistica, di riferimenti o accenni alla santità è motivo iconograficamente assai raro e, se vogliamo, rivoluzionario. L'uomo, chiunque esso sia (è stato infatti ipotizzato che si trattasse proprio di Federico II e della sua famiglia¹²), ha un cappuccio giallo ornato di bianco e un mantello rosso. La mano destra calza un guanto su cui poggia un falco. Al suo fianco una figura femminile, forse Isabella d'Inghilterra, cerca di proteggere, con un gesto materno, il terzo personaggio, assai più giovane dei primi due, e nel quale si è voluto riconoscere Corrado.

Due corpi scheletrici, bianchi e deformi, con il ventre aperto ed occupato da una macchia bruna dove brulicano i vermi della putrefazione, stendono le mani stecchite verso le tre figure alla loro destra. La loro caratteristica, grossolana e mostruosa, è certamente la gigantesca testa. Si tratta di teschi ritratti di mezzo profilo, dalla bocca straordinariamente grande, con denti grossi e fitti, che si apre sotto il naso per giungere sino a toccare la colonna vertebrale. Uno di essi sfiora con una mano la figura ammantata di rosso, dai profondi occhi rotondi¹³.

Di certo stilisticamente più raffinato è l'ampio affresco con il Contrasto dei vivi e dei morti situato nell'abside della Cattedrale di Atri¹⁴ (fig. 2). Qui due scheletri ghignanti e dalle profonde orbite vuote fungono da controparte macabra per un gruppo di vivi. Il primo cadavere è ritratto mentre guarda verso lo spettatore. Il secondo, raffigurato con il teschio di profilo, si volge verso i vivi piegando leggermente le gambe ed aprendo le mascelle quasi a voler parlare. Dirimpetto alle macabre effigi, ecco le figure fresche e delicate di due falconieri che, ammantati di rosso, inguantati e vestiti alla moda francese, falchi in pugno sovrastano quasi a difenderlo il loro elegantissimo signore. Scesi dalle cavalcature essi si inoltrano in una natura stilizzata ma di grande resa pittorica. La vegetazione che separa le figure oscilla al loro passaggio, il tronco di un albero si scinde in diversi rami che pendono verso il basso per il peso dei frutti. Poco distanti alcuni giovanissimi scudieri controllano i cavalli imbizzarriti. Lo spavento infatti pervade non soltanto il gruppo dei vivi, ma gli stessi animali che scalpitano intorno ad un albero. Il brivido dell'allucinante

2. *L'Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, 1258-1266, Atri, Duomo.

L'immagine vuole sottolineare il contrasto tra il mondo cortese dei nobili cacciatori, abbigliati con ricercatezza e seguiti dalla cavalcatura e dagli scudieri, e l'orribile visione che vi si oppone. Le figure dei morti dal corpo in disfacimento si ergono ad ammonire e spaventare i vivi, ricordando loro la vanità di ogni valore mondano. Tra il gruppo dei vivi e quello dei morti compare la figura di un eremita.



visione viene sottolineato dall'artista nel gesto del falconiere e del signore che allargano le braccia, mentre indietreggiano inorriditi. «L'intonazione generale sembra essere quella di un intreccio tra smarrimento, forza e cortesia, come un qualcosa di epico e fantastico al tempo stesso. Ne scaturisce una sensazione quasi corporea di bellezza delle cose vive, che il *memento mori*, l'orribile visione esalta proprio quando minaccia, e ciò per il contrasto che introduce»¹⁵. Rispetto all'affresco di Melfi, il dipinto di Atri immette nella raffigurazione un altro elemento, quello del monaco, che assolve alla funzione didascalica che talvolta è ricoperta dai morti stessi. La sua immagine è appena abbozzata e quasi immessa nel dipinto in un secondo momento.

I due affreschi che abbiamo così sommariamente analizzato hanno, come detto, uno strettissimo rapporto con l'atmosfera che scaturisce da un codice miniato come il *De arte venandi cum avibus* di Federico II. In tutti e tre i casi



l'impianto artistico e culturale è svevo. In quell'ambito per la prima volta si concentrò l'attenzione sull'incontro con i morti nel loro aspetto orribilmente disfatto, in contrasto con una tradizione figurativa precedente che se ne era disinteressata pur avendo sott'occhio testi letterari non dissimili. A Melfi eed ad Atri l'orrore fa da contraltare e quasi esalta la percezione sensibile della bellezza della vita. Si tratta di un'inclinazione del tutto simile a quella dimostrata dall'artista miniatore ed animalista del *De arte venandi*. La raffigurazione minacciosa degli scheletri funge da contrappeso all'esaltazione della vita mondana i cui tratti sono accentuati dall'eleganza delle figure.

Al centro dello scritto di Federico è infatti la descrizione della natura, la sua bellezza, ed un'arte propriamente elitaria per dominarla: la caccia. Essa non è lo svago del gran signore o, se vogliamo, un mezzo di curiosità e di indagini che diletta ed insegna. Essa è soprattutto il segno della distinzione cavalleresca, aristocratica e nobiliare, che lega strettamente il sovrano al mondo di coloro che partecipano di un alto lignaggio. Soltanto chi eredita una nobile tradizione riesce a cogliere nella caccia il senso di un'etica, uno stile di vita e qualcosa che va al di là del mero divertimento. Vi si pratica infatti la minuziosa descrizione della natura, e l'esercizio dell'uomo e della sua intelligenza per contenere le sue forze, l'esaltazione delle capacità intellettuali sull'istintività dell'animale: una natura studiata, descritta e dominata con un'arte. Scrive Federico II nel proemio del *De arte venandi cum avibus*: «La nostra intenzione in questo libro di caccia con gli uccelli è di rendere manifeste le cose che sono come esse sono»¹⁶, cacciare e descrivere la natura sono tutt'uno.

Dal trattato inoltre traspare un'altra delle condizioni tipiche della vita cortese: quella del senso del piacere e delle attenzioni rivolte alla cura del corpo. Se analizziamo i testi che circolavano alla corte dell'imperatore, spicca tra gli altri il *De retardatione accidentium senectudinis*, un libello con ricette e consigli per curare ed alleviare le malattie e i dolori che l'età fatalmente comporta¹⁷.

Come spiegare dunque che non soltanto all'interno di questo mondo, che possiede un evidente interesse per i valori di questa vita, ed anche per lo studio delle cure del corpo, nella sua più alta espressione figurativa, quella appunto dei cavalieri che cacciano col falcone, venga ad un certo punto immesso nella raffigurazione, nelle rappresentazioni artistiche, l'incontro di uno o più viventi con il corpo umano in disfacimento, o, meglio, con un morto che però si alza ritto nel suo sepolcro e viene ritratto nell'atto di parlare se non proprio di minacciare i vivi?





Se si accetta che questa raffigurazione nasca in ambito federiciano, allora le ipotesi da fare sono grosso modo due. La prima suppone che il macabro possa essere un'inserzione che nasce nello stesso ambiente che ha creato il *De arte venandi cum avibus*. Con ciò si vuol sostenere insomma che una corte dove il senso della cavalleria, simboleggiato dall'arte della caccia, si coniugava con la descrizione delle cose per quello che sono, abbia potuto inglobare nella natura anche il suo stesso contrario, la sua negazione, il disfacimento della natura stessa, la morte appunto, e più precisamente la sua più concreta, sensibile e visibile conseguenza: il corpo umano in putrefazione. Si tratta, secondo questa ipotesi, di una vitale commistione di una certa razionalità e di un sarcasmo ed una satira del potere che si era sviluppata alla corte di Federico. A suffragare e supportare questa teoria delle origini di un tema iconografico vi sono gli scritti di Pier delle Vigne, Terrisio di Atina e di altri ancora dove, oltre alle famose invettive contro il papa, erano stati utilizzati e sviluppati con espressioni assai vivaci il motivo del Contrasto tra l'anima ed il corpo, e quello dell'*ubi sunt*. Nucleo dell'ipotesi interpretativa resta che l'espressione dell'orrore, così necessaria al macabro, abbia avuto uno sviluppo parallelo e concomitante al cosiddetto realismo artistico, seguendo la medesima logica della minuziosa descrizione del mondo materiale sensibile.

La seconda ipotesi parte invece dalla constatazione che Federico perseguì, con la sua corte, una politica antipapale non soltanto profonda, ma soprattutto volta alla dura disputa, per non dire vera e propria repressione, degli ordini mendicanti. Sarebbero stati questi ultimi, quindi, sempre in un orizzonte di schermaglia politica, a concepire siffatti temi macabri, utilizzando quelle forme iconografiche proprie della vita di corte, ma rivoltandole e ripropo-
nendole come monito morale, con l'integrazione del motivo del corpo in disfacimento. Mendicanti e predicatori dunque capovolsero sapientemente il senso di queste raffigurazioni cortesie e cavalleresche, apologetiche di un mondo che vedeva nella caccia il simbolo per eccellenza di valori gerarchizzati, ed immisero il tema macabro che di fatto annullava e interdiceva proprio quei valori. Si tratta dunque, ad avvalorare questa ipotesi, dell'origine clericale, dalle forti tinte ascetiche e penitenziali, di un tema dalle valenze propriamente meditative.

È bene però sottolineare che queste raffigurazioni condividevano un sostrato letterario e teologico legato a una tradizione plurisecolare e che partiva, come



3. *Crocifissione e Incontro dei vivi e dei morti*, prima metà del XIV secolo, Albugnano (Asti), Santa Maria di Vezzolano, chiostro.

Nel più antico dei due affreschi astigiani, si nota con quanta indecisione gli artisti del tempo cercavano di uniformare il tema dell'Incontro ad un sistema di valori più propriamente cristiano. In questo caso esso viene collocato proprio al di sotto di una crocifissione, formando così un pendant con il teschio ritratto al di sotto della croce.



ha ben mostrato il Chihai¹⁸, da probabili origini arabe per passare, attraverso il *Romanzo di Barlaam e Joasaf*, al testo latino *Cum apertam sepolturam* ed all'operetta in lingua francese *Dict des trois morts et des trois vifs* di Baudouin de Condé, risalente al 1275 e perciò pressoché contemporanea dell'affresco di Melfi¹⁹.

A livello figurativo, dell'Incontro (ma meglio sarebbe dire del Contrasto) dei tre vivi e dei tre morti in Italia ritroviamo due tipologie piuttosto distinte: a Melfi, Atri e Montefiascone, con le dovute differenze, troviamo tre nobili cavalieri che, scesi da cavallo e inoltratisi nel bosco, si imbattono in due o tre scheletri ritti in piedi ed in atto di muoversi o di parlare come se fossero vivi. Dall'affresco di Poggio Mirteto al Camposanto di Pisa (fig. 11) ritroviamo invece tre cadave-

ri distesi per terra che sbarrano improvvisamente la strada ad uno solo dei consueti tre cavalieri.

A partire poi dall'affresco di Atri in queste scene interviene, come detto, il personaggio dell'eremita che spiega il significato dell'incontro e ne ricava un senso morale. È il tema della caducità delle fortune umane, dell'*ubi sunt*, e del «Noi eravamo come voi adesso siete, voi sarete come noi ora siamo» secondo la lezione che sovente ritroviamo incisa in cartigli e didascalie che accompagnano questo tipo di raffigurazioni.

In Italia quando la compagine ecclesiastica si appropria definitivamente del motivo iconografico, il soggetto stenta a trovare una sua forma autonoma ma viene proposto all'interno di raffigurazioni di più ampio respiro. Lo troviamo infatti abbinato al «compianto del Cristo morto», come nel caso dell'affresco di Poggio Mirteto, o ad altri temi cristiani che ne indirizzano la lettura in un contesto più vasto. Si vedano, ad esempio, i due affreschi di Santa Maria di Vezzolano ad Asti. Il più antico dei due (fig. 3), che risente della caduta di intonaco e colore proprio nella zona di raffigurazione del gruppo dei morti, è abbinato ad una Crocifissione della quale resta, in chiara evidenza, il teschio raffigurante Adamo, ai piedi del Crocifisso²⁰. Sono ancora ben visibili, però, i tre falconieri che, come nella raffigurazione di Atri, allargano le braccia a denotare meraviglia, stupore e terrore. La raffigurazione viene quindi inglobata nel tema più vasto e più fortemente rappresentativo della Crocifissione e coniuga il tema della salvezza attraverso il sacrificio di Cristo con quello della scoperta e dell'orrore per il disfacimento del corpo umano.

Sempre in Santa Maria di Vezzolano, più tardo è il secondo affresco dell'*Incontro dei vivi e dei morti* (fig. 4), parte integrante di una raffigurazione



4. *L'Incontro dei vivi e dei morti*, metà del XIV secolo, Albugnano (Asti), Santa Maria di Vezzolano, chiostro.

Anche nel secondo dei due affreschi astigiani l'artista sente il bisogno di giustapporre il tema iconografico dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti ad una rappresentazione di più vasto respiro (qui non riprodotta) e che comprende un Cristo in maestà ed un'adorazione dei Magi. Mentre i tre re vanno incontro alla fonte della vita ed al Dio incarnato, ai tre cavalieri si contrappone l'orrenda visione. Nell'affresco ormai in posizione predominante compare la figura dell'eremita che ha una funzione didascalica e moraleggiante.



a tre livelli. Nel comparto più alto è stato dipinto il Cristo in maestà, con il libro aperto ed il gesto ieratico della Santissima Trinità. Nella parte mediana riconosciamo una Natività con l'adorazione dei re Magi mentre, nel comparto inferiore, segue l'Incontro dei tre cavalieri con i morti. In questo caso stridente appare l'operazione non si sa sino a che punto voluta e che strutturalmente ha sempre alla base l'idea del contrasto, di collegare le figure dei tre re Magi ai tre cavalieri sconvolti dalla vista dei corpi in disfacimento. I tre re che si umiliano davanti al Gesù infante, ricevono la grazia divina ed il godimento dell'immagine salvifica. Ai tre cavalieri che gustano i piaceri della vita con l'esercizio della nobile arte della caccia, viene contrapposta una visione di morte.

Si tratta dunque di un vero e proprio tentativo di indirizzare un'immagine sostanzialmente neutra sul piano religioso, verso connotazioni più propriamente cristiane. L'incontro con la fonte della vita eterna, appena incarnata, si contrappone alla visione macabra che sottolinea la caducità della vita secondo la carne, ed è monito essenziale e vero e proprio *memento mori* per i vivi.

In entrambe le tipologie iconografiche dell'Incontro, l'originaria impostazione laica non si perde del tutto e resta illuminata dal realismo pittorico, dal dire le cose per quel che sono, rimandando immediatamente ad una visione sia religiosa sia meramente terrestre.

Il macabro infatti serviva una doppia esigenza fondamentale, al tempo stesso cristiana ed umana, che si manifestava nel riconoscere di fatto come valore il bagaglio vitale al quale si rinunciava in virtù di esigenze ed aspettative sovrumane, eterne e cristiane. Nel momento stesso in cui si opponeva al mondo cortese il senso della sua finitudine, se ne metteva in rilievo tutta la sua densa e complessa articolazione. Il macabro dunque, che si proponeva come forte e violenta simbologia anticavalleresca, denunciava sin dalle origini la sua costituzionale ambiguità. Una simbologia realista dalle diverse sfaccettature e dalle molteplici possibilità di lettura ed utilizzo.

Non ci possono essere dubbi sul fatto che il macabro sia stato un'arma utilizzata dal clero per contrapporsi ad una differente visione del mondo, del potere laico e dei suoi valori fondanti. Se però, nella letteratura come nelle arti, si insiste in maniera così ossessiva sul concetto di morte non tanto come intermediaria per realtà ultraterrene diverse, probabilmente è anche perché il pensiero dell'aldilà, che non è certo messo in dubbio in questo periodo storico, diventa meno impellente di quello della vita terrena²¹. D'altro canto non



si può trascurare il fatto che nell'Italia di questi anni «alla riscoperta laica del mondo obiettivo ed oggettivo, corrispose l'avvertimento altrettanto laico del cosiddetto senso della morte»²². Così l'affermazione del principio metodologico *manifestare ea que sunt sicut sunt* portò alla scoperta dell'uomo durante ed anche dopo il suo disfacimento corporeo, ossia i riflessi del progredire della vita sin dentro l'osservazione degli effetti fisici della morte sulle spoglie umane.

Gli sviluppi tardomedievali dell'iconografia macabra

L'Incontro dei vivi e dei morti, come tema iconografico a sé stante, in Italia non supera, nella moda a fresco, l'ultimo quarto del XIV secolo, anche se qualche esempio posteriore potrebbe essere fatto. Ma il tema del Contrasto tra il vivo ed il morto, o dell'Incontro del vivo con il cadavere in disfacimento inficia, in pieno Quattrocento, anche le miniature delle *Canzoni* e dei *Trionfi* di Francesco Petrarca.

In un codice della Biblioteca Laurenziana di Firenze²³ l'artista descrive un paesaggio molto elementare formato da due rialzi del terreno. In alto è dipinto Cristo seduto ed incorniciato da una mandorla, miniato a braccia aperte in segno di misericordia. Al Petrarca, pensoso e concentrato, appare per terra una fossa scavata nel terreno che, aperta, mostra un corpo in putrefazione. Lo sguardo del poeta passa oltre e si perde al di là della terribile visione, ma più che evidente è qui il tentativo di raffigurare il motivo della meditazione del corpo morto partendo da una costruzione letteraria che ne aveva in qualche modo già illustrato il senso. Incipit del *Secretum* è una vera e propria *meditatio mortis*: «Tutto assorto a riflettere, come faccio spesso, sul come sono entrato in questa vita, e sul come ne uscirò»²⁴, il poeta medita sul fatto che tutti dobbiamo morire, né ci mette al riparo la gioventù o la bellezza. Nelle sue parole riaffiora, interpretato in modo affatto nuovo, il vecchio tema dell'*ubi sunt*:

E se questo destino investe gli imperatori e i re della terra, se investe persone temute e fuori del comune, gli astanti ne saranno colpiti con sbigottimento anche maggiore, poiché vedranno che colui che sapevano capace di abbattere gli altri, d'un tratto, o nel giro di poche ore di agonia, cade a terra abbattuto²⁵.

5. Paolo Veneziano, *Madonna dell'Umiltà con angeli, il donatore e la morte*, 1355 circa, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza.

È la morte stessa a presentare delicatamente il devoto all'immagine salvifica della Madonna dell'Umiltà. La tavola è un *memento mori*, come ricorda il cartiglio tenuto dall'ultimo angelo in basso sulla destra. Ma l'elemento macabro, anche per il suo atteggiamento pietoso, è mitigato dall'iconografia mariana.



Ma è proprio nella descrizione di un cadavere, nel constatare la rigidezza di un corpo appena abbandonato dall'anima, il suo immediato sfiorire, la perdita di espressione, che il Petrarca raggiunge in qualche modo la cifra della produzione ascetica contemporanea. Pur restando ancorato ad un sistema di valori e ad una visione teologica cristiana, egli se ne distacca e reagisce alla visione drammatica del cadavere rigettando l'antinomia corpo-spirito, e cercando ostinatamente di non scegliere tra valori mondani e realtà sovranaturali.

Incontro con il corpo morto, sia esso un cadavere in disfacimento sia uno scheletro che si alza dal sepolcro ed ammonisce i vivi: la moda macabra non si esaurisce certo con la diffusione di questa

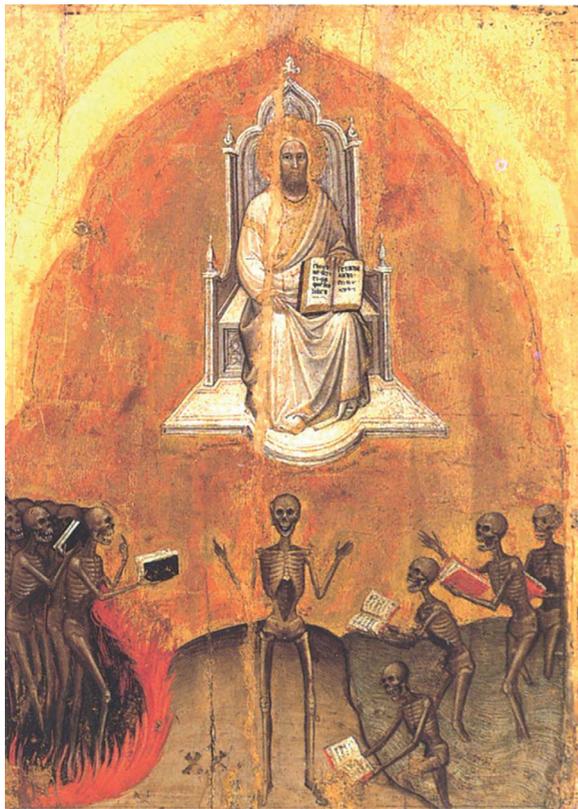
iconografia. Al contrario il macabro in Italia inizia a diffondersi anche in rappresentazioni figurative dove veniva celebrato il potere della morte e non più soltanto il drammatico appello alla caducità e vanità di tutto il mondo sensibile.

Negli anni cinquanta del XIV secolo Paolo Veneziano dipinge una Madonna dell'Umiltà (fig. 5), tipologia iconografica assai in voga dopo la peste nera. La particolarità del dipinto sta nell'immissione dell'elemento macabro all'interno di una popolarissima immagine devozionale. È la morte stessa, infatti, a presentare delicatamente il devoto all'immagine salvifica della Madonna. La tavola è certamente un *memento mori*, come ricorda il cartiglio

tenuto dall'ultimo angelo in basso sulla destra, ma potrebbe anche trattarsi di un ex voto. L'elemento macabro non comporta nessun aspetto terrorizzante. Lo scheletro accompagna l'uomo, inginocchiato ed a mani giunte, poggiandogli una mano sulle spalle. È la morte stessa a mostrare al devoto una strada di salvezza e di protezione.

L'elemento macabro invade completamente un altro dipinto del periodo.

Si tratta di una tavola di Jacobello Albergno, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 6). Cristo seduto in trono mostra il libro della vita e della morte. In esso Egli ha scritto i nomi dei reprobri e dei salvati, ed infatti vi si legge: «Chiunque scrivi su questo libro sarà danadi». Al di sotto del trono divino ecco apparire una morte ritratta nelle sembianze di uno scheletro completamente rinsecchito. Essa indica con un gesto delle braccia due gruppi separati di anime. Sulla sinistra, tra le fiamme, ecco apparire i reprobri che leggono in libri neri il proprio nome nella lista dei dannati. Sulla destra, immersi in un fiume di acqua, si trovano i salvati. Essi leggono su libri rossi il proprio nome nella lista di coloro che si sono conquistati un'eternità di beatitudine. Il pittore li ritrae quindi mentre si incamminano gaudenti. L'invenzione



6. Jacobello Albergno: *Cristo con il libro della vita*, seconda metà del XIV secolo, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Cristo seduto in trono mostra il libro della vita e della morte, con i nomi dei reprobri e dei salvati, e sul quale si legge «Chiunque scrivi su questo libro sarà danadi». Subito al di sotto dell'immagine, una morte raffigurata come uno scheletro completamente rinsecchito, mostra due gruppi separati di anime. Sulla sinistra, tra le fiamme, ecco apparire i reprobri, mentre sulla destra si trovano i salvati. L'invenzione del pittore veneziano sta nell'aver interpretato le stesse anime come altrettanti scheletri.



7. *San Francesco mostra «sora nostra morte corporale» sconfitta*, metà del XIV secolo, Assisi, San Francesco, chiesa inferiore.

Il santo stigmatizzato presenta uno scheletro appena uscito da una bara e che indossa ancora i brandelli di una veste. L'immagine è incoronata, ma l'oggetto è poggiato in maniera sbilenco sul teschio, a dimostrare che, per quanto amara sia la morte, essa è sconfitta dal santo *alter Christus* che qui ne offre una versione ed un'interpretazione addomesticata e sottomessa.



dell'artista veneziano sta nell'aver interpretato non soltanto la morte ma le stesse anime come altrettanti scheletri. Ancor più interessante è notare come l'impostazione globale del dipinto ricordi quella del Giudizio, con l'apparizione del Cristo in maestà e la separazione delle anime in reprobì ed eletti. La morte qui è un'emissaria divina, sottomessa alla volontà di Cristo, ed ha le funzioni dell'arcangelo Michele.

Una morte sottomessa appare anche in un affresco della chiesa inferiore di San Francesco ad Assisi (fig. 7). Il santo stigmatizzato presenta uno scheletro appena uscito da una bara e che indossa ancora i brandelli di una veste. Il gesto di Francesco vuole «decisamente rassicurare il fedele e, più in particolare, il devoto del santo che offre con le stimmate il tramite più sicuro e partecipa della sofferenza umana»²⁶. L'immagine della morte è incoronata, ma l'oggetto è poggiato in maniera sbilenco sul teschio, a dimostrare che, per quanto amara sia la morte, essa è sconfitta dal santo *alter Christus* che qui ne offre una versione ed un'interpretazione orrenda ma addomesticata, una visione mediata.

Il tema della morte regina ritorna in un bassorilievo marmoreo risalente anch'esso alla seconda metà del secolo XIV, ed oggi al museo di San Martino a Napoli (figg. 8-9). Nel 1361 un certo Franceschino de Brignale, forse un ligure di Brignole, scampò per la seconda volta ad un naufragio. I suoi compagni erano tutti periti, entrambe le volte. Per «grazia ricevuta» l'uomo fece scolpire un bassorilievo di notevoli dimensioni che, sino al 1862, era rimasto inglobato nella facciata del convento domenicano di San Pietro Martire a Napoli. L'opera dunque è un ex voto.

Vi appare la morte nelle sembianze di uno scheletro non perfettamente rinsecchito. Il teschio è ancora ornato di capelli, la cassa toracica è coperta di pelle inaridita, la mandibola sembra muoversi orrendamente. La morte sta infatti discutendo con un uomo che gli si trova di fronte.

Sono diversi i particolari che collegano quest'opera ai vecchi temi macabri dell'Incontro dei vivi e dei morti. In più ritroviamo il tema del Trionfo della morte che di qui a poco andremo ad analizzare. Sul capo la macabra effigie reca due vistosissime corone regali (probabilmente il riferimento ai due naufragi, ai due atti di grazia per l'uomo). La morte è nell'atto di andare a caccia: ha infatti un falco in pugno e, nell'altra mano, un logoro²⁷. In primo luogo bisogna dunque notare che, pur non avendo alcun rapporto iconografico con il senso ultimo della formula sveva adottata a Melfi e ad Atri, l'opera dà figura all'entità astratta della morte, servendosi di un passaggio, quello della caccia,

8. *Morte incoronata e Trionfo*, lastra marmorea ex voto di Franceschino de Brignale, 1361, Napoli, Museo di San Martino.

Commistione del tema del Contrasto tra il vivo ed il morto e del Trionfo della morte in questa lastra marmorea che vede un uomo tentare di corrompere la morte per aver salva la vita. L'iconografia, assai rara, identifica nella morte, qui doppiamente incoronata, una sorta di divinità da onorare e placare. È da notare che, pur trattandosi di un ex voto, non compare nella raffigurazione nessuna potenza celeste.



assai caratteristico di quella formula. Qui la morte è qualcosa di più degli scheletri ghignanti di Melfi o di Atri, eretti e pronti a parlare. Qui si tratta di una morte regina, di una potenza sterminatrice con la quale gli uomini devono fare i conti.

Il tema del contrasto è basilare per comprendere il significato dell'immagine, e l'interferenza del laicismo di origine sveva si coglie anche nel fatto che la morte compie il suo ufficio proprio come un cacciatore, anzi come un cacciatore cortese, con il falco ed il logoro. Con questi strumenti in mano la morte falconiera schiaccia sotto i piedi tredici cadaveri, di ogni età, sesso e rango sociale. Un uomo, forse lo stesso Franceschino de Brignale, offrendole una borsa gonfia di denaro, le chiede di risparmiarlo: «Tucto te volio dare se me lassi scampare» le dice offrendole un sacco pieno di monete. Ma la risposta è perentoria: «Se tu me potissi dare quanto se pote ademandare, no te scamparà la morte se te viene la sorte». Tra i due discorrenti un cartiglio ricorda:

Eo so la morte chi chacio sopra voi gende munedana, la

9. *Morte incoronata e Trionfo*, lastra marmorea ex voto di Franceschino de Brignale, 1361, Napoli, Museo di San Martino. Particolare del Contrasto.



malata e la sana, die note la perchacio. No fugia nesuno ine tana per scampare da lo mio lazio, che tutto lo mundo abraczio e tucta la gente umana. Per che nesuno se conforta ma prenda spavento che ò per comandamento de prendere a chi ven la sorte. Siave castigamento questa figura de morte e pensavie de fare forte in via de salvamento.

Sulla cornice compare invece la scritta:

Mille laude faczio a Dio Patre e a la Santa Trinitade che due volte me ave scampato e tucti li altri foro annegate. Franceschino fui de Brignale, feci fare questa memoria a le MCCCLXI, de lo mese de Augusto XIII indiccionis.

Se l'intonazione complessiva del monumento richiama chiaramente un esplicito *memento mori*, il senso che ne scaturisce è però quello della ineluttabilità ed al tempo stesso casualità della fine. La morte stessa «per comandamento» deve eseguire quella che appare come una vera e propria sentenza. Ma tutto ciò che ha una logica per Dio, per l'uomo appare sotto l'aspetto incerto



di un mondo governato dal caso, dal fato, dal «comandamento senza nome»²⁸ che sembra stare al di sopra di tutto. Come si è accennato, l'oggetto è infatti un ex voto, un progenitore delle migliaia di ex voto marinari che troveremo diffusi in tutti i santuari marini d'Italia. Ma non vi è illustrata né la scena di un miracolo, né la potenza santa (mariana o non) protettrice, ritratta nell'atto di intercedere per il devoto. È invece la morte, doppiamente incoronata, il centro della raffigurazione, una divinità cacciatrice, maligna quanto imperscrutabile, che si cerca invano di placare, magari corrompendola con doni.

Iconograficamente la lastra napoletana unisce il tema del Contrasto con la morte con quello, già presente nella penisola da qualche decennio, del Trionfo della morte. Essa appartiene ai tentativi plurimi di personificare la morte, che si diffusero in Italia intorno alla metà del Trecento, ma se ne differenzia completamente con un tratto del tutto originale e si distacca dai due modelli correnti: quello senese-pisano che raffigura la morte come una megera alata e munita di falce, e l'altro, che ritroviamo a Bolzano, a Subiaco ed a Palermo, dello scheletro a cavallo. Questi ultimi esempi appartengono al genere del Trionfo, di gran lunga il tema iconografico più diffuso in Italia.

La sensibilità italiana ed il Trionfo della morte

Attorno alla metà del XIV secolo i modelli iconografici iniziano a subire profondi cambiamenti. Uno scarto sensibile è infatti documentabile attorno agli anni trenta-quaranta del XIV secolo. Avendo come modello, oltre alla corposa letteratura ascetica, anche le opere degli umanisti italiani come Petrarca e Boccaccio, gli artisti della metà del secolo produssero opere nelle quali è ravvisabile un chiaro tentativo di dare nome ed immagine al personaggio della morte.

Se con il tema dell'Incontro dei vivi e dei morti si era voluto illustrare il dramma umano della scoperta del disfacimento fisico, già le opere che abbiamo testé analizzato testimoniano del bisogno da parte degli artisti di personificare questa forza selvaggia, negativa e distruttrice. Nel contesto della tradizione patristica e della sensibilità ascetica medievale, la morte è percepita come momento di passaggio verso la conclusione definitiva dell'esistenza suggellata dal giudizio, con la conseguente collocazione delle anime in una eternità di pene o di gloria.



Alla metà del Trecento la morte è diventata qualcosa di più di un fatale passaggio o di un emissario divino. Essa non incarna più soltanto l'aspetto giudicante e vendicativo del Dio Padre, ma si muove autonomamente nel suo voler distruggere la vita umana. Questa entità si liberò dei cicli della tradizione biblica o patristica per diventare motivo comune e popolare.

Al di là delle origini di siffatta iconografia, sia cioè essa debitrice dell'Apocalisse giovannea, di un testo letterario, o dipendente dal coacervo di forze coagulatesi attraverso l'esperienza della peste nera che imperversò in Europa proprio alla metà del secolo, è incontestabile che queste opere furono il frutto di una sensibilità marcatamente italiana che produsse quello che sarà il tema iconografico più frequente nella penisola: il Trionfo della morte.

Se non andiamo errati, allo stato attuale delle ricerche la sua prima rappresentazione pittorica è un'inserzione iconografica presente in una tavola attribuita ad Ambrogio Lorenzetti dal titolo posticcio di *Allegoria della redenzione umana* (fig. 10)²⁹, risalente agli anni trenta del XIV secolo. Qui la morte compare raffigurata più volte. La prima scena, in alto sulla sinistra del dipinto, ritrae la cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre. Una morte concepita come l'angelo ribelle delle contemporanee raffigurazioni senesi (nera

10. Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria della redenzione umana*, 1330 circa, Siena, Pinacoteca. Nel dipinto la scena si svolge seguendo tre scansioni temporali. Sulla sinistra è raffigurata la morte che fa la sua apparizione attraverso il peccato originale. Si tratta di un mostro nero, dalle ampie ali di pipistrello, armato di una falce simbolo della vendemmia apocalittica. Sempre sulla sinistra, in basso, la scena biblica di Caino e Abele raffigura il primo morto ed il primo omicida. Nella parte centrale del dipinto la scena si sposta nell'età presente, caratterizzata dalla venuta e Passione di Cristo. La grande morte alata uccide un gruppo umano, ma non risparmia lo stesso Cristo, sottomettendo il Dio incarnato alla medesima legge di natura. Sulla destra, infine, il Cristo giudice appare alla fine dei tempi. La morte è il suo sottomesso emissario e spinge i dannati all'Inferno.





e con le ali da pipistrello), ma con l'attributo della falce che richiama il tema della vendemmia apocalittica, accompagna la coppia cacciata dall'angelo. Essa è l'immediato frutto e serve da corteggio del peccato originale. Ma, al centro della raffigurazione, il mostro alato riappare per troncare la vita non soltanto di alcuni personaggi annientati ed ammassati al di sotto della croce, ma anche dello stesso Cristo. Un gruppo di poveri e di falconieri addita la scena al di sotto di un palazzo e di un paesaggio boschivo. L'ultima scena concerne il Giudizio finale, con il Cristo in maestà e la separazione dei reprobri dagli eletti. Il dipinto è concepito dunque seguendo tre livelli temporali: il tempo della caduta seguita al peccato originale e delle sue conseguenze, con la cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre e l'uccisione di Abele da parte di Caino (raffigurata nella parte bassa, sulla sinistra del quadro); l'età presente, dove si sviluppa il motivo del trionfo della morte e della redenzione dovuta a Cristo; e l'illustrazione della fine dei tempi, col giudizio e la separazione dei reprobri dagli eletti, dove la morte è presentata come ministra di Dio.

L'invenzione del Lorenzetti deve essere colta nel registro centrale, dove la morte falcia non soltanto un gruppo di persone ma lo stesso Cristo, in un'impostazione iconografica raramente ripresa in futuro. Questa sorta di mostro alato è infatti ritratto proprio al di sopra del Crocifisso, mentre il gruppo degli atterrati prende il posto che generalmente era del teschio raffigurante il progenitore Adamo. Il fatto poi che l'impostazione iconografica, il «movimento» del quadro, prenda le mosse dalla raffigurazione dell'ingresso della morte nel mondo, a seguito del peccato di Adamo ed Eva, indica che il problema della mortalità e del morire era percepito «sub specie universali». L'umanità è coinvolta collettivamente, in un dramma che non lasciava spazio a dimensioni individuali della morte e del morire.

Il tema del Trionfo della morte veniva ripreso pochi anni più tardi nell'eccezionale e notissimo affresco del cimitero monumentale di Pisa³⁰ (fig. 11). Le due opere sono quasi contemporanee a voler datare la tavola del Lorenzetti al 1338 ed attribuire a Buonamico Buffalmacco il secondo (in questo caso la datazione sarebbe da situare intorno all'inizio degli anni quaranta del XIV secolo³¹).

Il dipinto si presenta come una gigantesca predica figurata, che unisce il tema dell'Incontro dei vivi e dei morti e quello del Trionfo della morte³². Al centro della raffigurazione due putti mantengono un cartiglio che funge da prologo. Al di sotto, si svolge il primo tema, quello del Trionfo, che vede una





morte alata, ritratta come una vecchia megera armata della falce, che ha già atterrato il gruppo dei morti dipinti ai suoi piedi. Su costoro già si apre la battaglia tra demoni e angeli che si disputano le anime dei defunti, tema questo che si sviluppa poi nella parte alta dell'affresco.

Alcuni poveri, storpi, mendicanti, invocano la morte, ma questa si volge verso un gruppo di giovani e di dame che gustano la dolcezza della vita all'interno del «giardino delle delizie» o «dilettevole giardino». Questo motivo era stato già ampiamente utilizzato dal Boccaccio, prima ancora che nel *Decameron*, nel *Filocolo* (1331 circa) e nel *Ninfale fiesolano* (1340 circa). Ivi si descriveva il giardino dove belle donne e giovani fanno «graziosa festa» e con suoni e canti passano il tempo «con vari parlamenti» in un prato «bellissimo molto d'erbe e di fiori, e pieno di dolci soavità d'odori [...] dintorno al quale belli e giovani arbuscelli erano assai».

Il contrasto tra l'assalto della morte e la quiete del giardino delle delizie appare evidente ed il debito che il dipinto ha con gli scritti del Boccaccio sembrerebbe incontrovertibile. Ma un evidente scarto vi è tra l'opera letteraria e la rappresentazione figurativa. Quando Boccaccio descrive la forza distruttrice della morte, non utilizza mai immagini macabre e si tiene per così dire alla larga dalla pur diffusa letteratura ascetica e penitenziale dell'epoca. Il motivo del contrasto tra la dolcezza della vita mondana e l'irruzione della pestilenza viene affrontato anche nel *Decameron*, ma la descrizione dello spettacolo vede nel poeta un interprete particolarmente attento a non cadere nella retorica ecclesiastica. Il suo è uno sguardo razionalista e disincantato³³. Sembrerebbe infatti non interessargli affatto l'approccio apocalittico alla tematica ed è in lui estranea la volontà di agitare i temi del macabro e della putrefazione in funzione antimondana o contro gli amanti dei piaceri offerti agli esseri umani in questa vita. Ciò non toglie che il Boccaccio non si esima dal descrivere il sostanziale fallimento di ogni tentativo umano di arginare il male impersonato dalla peste. Nessun rimedio, né sanitario né tantomeno ecclesiastico, si opponeva con successo all'avanzare dell'epidemia. Il poeta osserva e trascrive con intenti «sociologici» gli atteggiamenti dei sopravvissuti di fronte alla catastrofe caratterizzata dalla morte di massa. Ma nulla concede a sviluppi ulteriori che avrebbero fatto rientrare la descrizione nei parametri della letteratura penitenziale preesistente. Così l'elemento che fa legare l'opera letteraria del *Decameron* all'affresco del Camposanto di Pisa resta essenzialmente il tema del contrasto tra la vita cortese e la forza distruttrice della morte.





11. Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della morte*, metà del XIV secolo, Pisa, Camposanto monumentale.

Il più famoso dipinto del genere si presenta come una vera e propria predica figurata. Sulla parte sinistra vengono raffigurati il tema dell'Incontro dei vivi e dei morti e le scene di vita eremitica. Al centro un gruppo di mendicanti invoca una morte alata che, volgendo altrove il suo interesse, piomba invece su alcuni giovani ritratti ignari di ciò che sta accadendo, mentre si trastullano nel giardino delle delizie. In cielo viene ingaggiata la lotta tra angeli e demoni per il possesso delle anime. Alcune di queste escono dalla bocca dei corpi ormai senza vita. Altre vengono spinte dai demoni dentro la montagna infuocata dell'Inferno.



12. Giovanni di Paolo, *Trionfo della morte*, metà del XV secolo, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. G.I.8, f. 162, Antifonario.

La morte alata, il cui corpo è ricoperto da una folta pelliccia, cavalca un destriero dal muso ossuto in un paesaggio ricco di vegetazione. La morte, infatti, entra all'interno del giardino delle delizie e colpisce un uomo che le gira la testa e congiunge le mani in atteggiamento pietoso. Ancor più chiaro è in questo dipinto il contrasto fra i tratti cortesi del paesaggio ed il personaggio della morte, un essere selvaggio ed orrendo.



Ma nel dipinto pisano questo secondo elemento acquista le valenze apocalittiche illustrate a partire dalla precedente tradizione iconografica dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti e dall'immissione dell'elemento *Dea Mors*.

Sotto la montagna dell'Inferno e al lato di scene di vita eremitica, che fanno da contraltare al giardino delle delizie, ecco che appare una sontuosa cavalcata di cavalieri e cacciatori ai quali si contrappongono i tre cadaveri ritratti nei diversi stadi della dissoluzione fisica, con il monaco che ammonisce gli astanti e ricorda loro di guardare dove finiscono i beni terreni, e quale sia il destino della carne.

Come si è già accennato, il dipinto è insomma una gigantesca predica figurata dove il tema del contrasto permette di attaccare con violenza, e quasi demonizzare, gli stili di vita cortese e cavalleresca. Qui siamo di fronte ad un monito profondo e deciso per prospettare ai fedeli i pericoli di una vita basata su valori essenzialmente mondani, ed uno stimolo per «apparecchiarsi», come si dirà nel Seicento italiano, ed affrontare la morte dopo una vita di penitenza. Sia nelle immagini che nelle scritte in volgare che le accompagnano, la morte appare quasi come una divinità. Essa è libera, potente, imprevedibile, pronta

a colpire chi non si cura di lei e a disdegnare coloro i quali la invocano. Essa celebra il suo trionfo sui ceti più alti delle città, della società, e demistifica e condanna il modello di vita cortese.

Il motivo dell'irruzione nel giardino delle delizie è bene espresso in una miniatura dell'antifonario della Biblioteca comunale degli Intronati a Siena³⁴ (fig. 12), opera dell'artista Giovanni di Paolo. Una morte dalle ampie ali da pipistrello, le zampe da rapace e la falce legata alla cintola, irrompe nella scena cavalcando un destriero dal muso ossuto e dalle fauci spalancate. Il paesaggio è ricco di vegetazione. La morte, infatti, entra all'interno del giardino delle delizie dal quale sono stati espunti i motivi legati all'allegria brigata ed alla presenza delle donne in conversazione. Essa colpisce un uomo solo, che le gira la testa e congiunge le mani in atteggiamento pietoso. Già un dardo è andato a bersaglio, mentre l'arco si tende per ripetere il colpo. Il contrasto fra i tratti cortesi del paesaggio ed il personaggio della morte, un essere selvaggio ed orrendo, si fa qui più acuto. In realtà l'uomo solo sta a simboleggiare l'intera umanità.

Ma più che nella miniatura questo tipo di rappresentazioni ebbe successo nelle grandi raffigurazioni a fresco. A partire dall'esempio del Camposanto di Pisa, il tema del Trionfo si diffonde infatti in tutta Italia già dalla seconda metà del Trecento. Esempi importanti li ritroviamo a Firenze, nella chiesa di Santa Croce, a Bolzano, ed in altri luoghi della penisola. A Lucignano, presso Arezzo (fig. 13), in un affresco risalente alla seconda metà del XIV secolo, la morte è raffigurata sempre come una vecchia megera, la morte strega, armata di falce e di arco, pronta a colpire due giovani dopo aver atterrato un gruppo che giace composto ai piedi del cavallo³⁵. Sulla sinistra dell'affresco riconosciamo ancora i mendicanti, gli storpi, i poveri che invocano la morte che invece volge loro le spalle. Un cartiglio le fa dire: «Io non bramo se non di spegner vita, e chi mi chiama le più volte schivo, giungendo spesso a chi mi torcie il grifo». In alto è lo stesso Gesù Cristo ad impersonare l'elemento moralizzatore e la spiegazione dell'immagine. In primo luogo si ribadisce un concetto già presente nell'*Allegoria della redenzione umana* di Ambrogio Lorenzetti. La morte è signora, regina del mondo, lo stesso Cristo le dovette sottostare: «O tu che leggi pon cura ai colpi di chostei ch'ocise me che so Signor di Lei».

Alla stessa epoca risale un affresco nella Scala Santa del Sacro Speco di Subiaco (fig. 14) dove però la morte inizia ad essere rappresentata come uno scheletro non perfettamente scarnificato, proposto a cavallo, armata questa

volta di una spada e dell'immane falce³⁶. Anche in questo caso la morte non si cura del gruppo dei diseredati, e dopo aver atterrato un gruppo di persone si rivolge alla coppia di giovani in conversazione. Uno di questi ricorda molto le precedenti raffigurazioni dell'Incontro dei vivi e dei morti per l'immissione dell'elemento del falco a sottolineare la caccia, l'etica cortese e cavalleresca.

La raffigurazione della morte a cavallo è riconducibile al quarto cavaliere dell'Apocalisse, ma il tema giovanneo si è qui ormai reso del tutto autonomo. Le chiare connotazioni ascetiche e penitenziali si fondono con le ormai emergenti istanze laiche. La rappresentazione del Trionfo della morte prende il posto di quella del Giudizio finale e diventa così una realtà più che una necessità, un flagello che può al tempo stesso invitare alla penitenza o al vivere più intensamente. La morte, come è stato detto, «è una potenza attiva ed a sé stante». Già a Pisa il tema del Trionfo della morte era concepito nell'ambito di



13. Bartolo de Fredi, *Trionfo della morte*, seconda metà del XIV secolo, Lucignano (Arezzo), chiesa di San Francesco.

È Cristo ad illustrare la scena che si svolge nel *Trionfo della morte* di Lucignano. È Lui infatti a sottolineare il potere della morte sulla terra: «O tu che leggi pon chura ai colpi di costei ch'iose me che so signor di lei». Come nel dipinto del Lorenzetti, anche in questo caso si sottolinea che il figlio di Dio dovette sottostare alla legge di natura che vuole ogni essere umano mortale.

14. *Trionfo della morte*, seconda metà del XIV secolo, Subiaco (Roma),
Sacro Speco, scala santa.

Una morte scheletrica ma dalla folta capigliatura, montando un cavallo che invece conserva le fattezze dell'animale vivo, colpisce con la spada un giovane. Il particolare del falcone, che denota l'appartenenza alle classi sociali alte, avvicina l'iconografia a quella dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti.



una raffigurazione più ampia che comprendeva anche il Giudizio finale. Nel corso del XV secolo questo legame tra le due rappresentazioni si indebolisce per scomparire del tutto alla fine del secolo. Soltanto in età postridentina si sentirà il bisogno di reinserire il tema della morte in quello più generale dei *Novissimi* dell'uomo. Si veda, ad esempio, la più alta rappresentazione figurativa del tema mai raggiunta in Italia: il *Trionfo della morte* già al palazzo Sclafani a Palermo³⁷ (figg. 15 e 16). In origine gli affreschi dell'ospedale palermitano, risalenti al 1446, erano due, uno era appunto il grandioso *Trionfo della morte*, mentre l'altro, definitivamente perduto all'inizio del Settecento, raffigurava appunto un Giudizio finale³⁸. L'impostazione generale dell'affresco riflette canoni ormai consolidati. Una morte, sorta di scheletro non completamente rinsecchito, con le ossa che squarciano la pelle, è ritratta nell'atto di

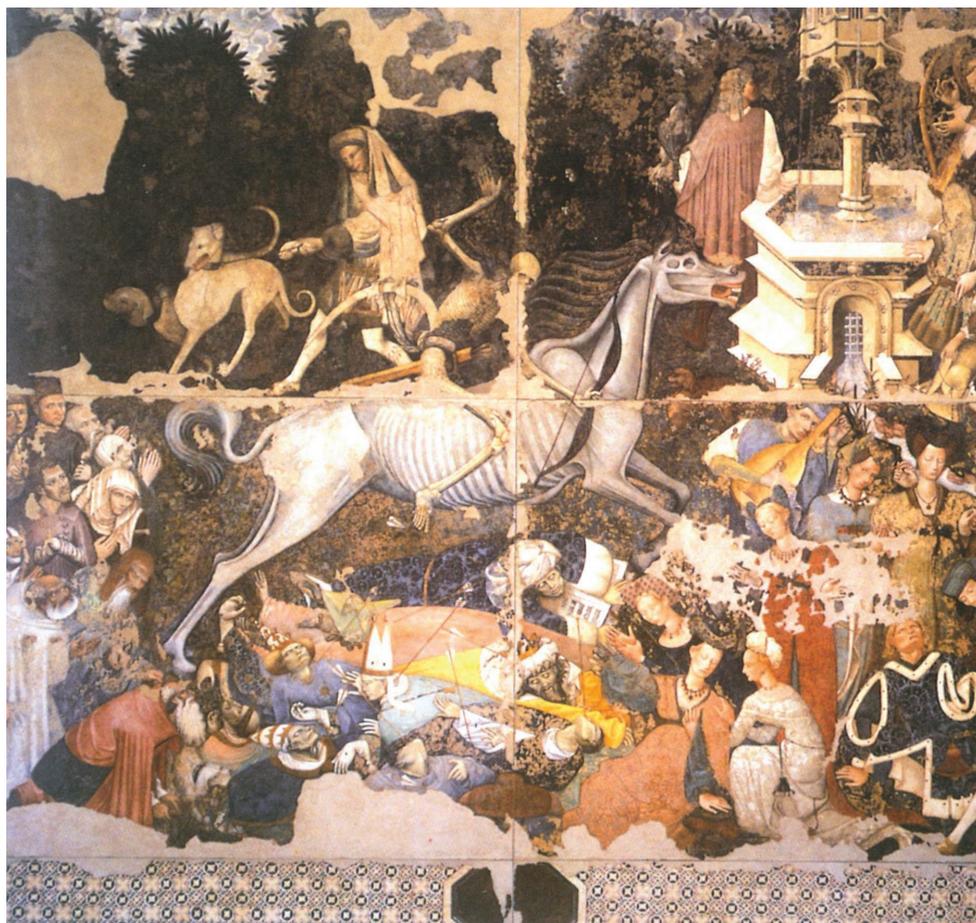


15. Maestro del Trionfo della morte, *Il Trionfo della morte*, 1440 circa, Palermo, Galleria regionale della Sicilia, particolare.





scoccare una freccia contro un gruppo di dame e di signori che dimorano nel giardino delle delizie con una compostezza ed una malinconia non mai prima raffigurata. La morte, con la solita falce legata alla cintola, cavalca un cavallo anch'esso rinsecchito e dalla testa che raggiunge una forma quasi cubista, come se si trattasse di una vera e propria allucinazione³⁹. Essa volge le spalle al gruppo dei mendicanti e diseredati, che la invoca, mentre opprime un gruppo di morti tra i quali vediamo ben rappresentati papi, vescovi, religiosi, ma



16. Maestro del Trionfo della morte, *Il Trionfo della morte*, 1440 circa, Palermo, Galleria regionale della Sicilia.

L'ignoto artista concepisce il tema del Trionfo incentrando la raffigurazione sull'eccezionale *equus pallidus* cavalcato da una morte che ha appena scoccato un dardo che colpisce una delle figure ritratte nel giardino delle delizie. All'apocalittica visione viene sovrapposto il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti, che si riduce però alla sola citazione del cane che indietreggia terrorizzato.

anche l'imperatore e un notevole musulmano. La morte colpisce sin dentro il giardino e pervade di un senso di mestizia tutta l'«allegra brigata». Corpi scomposti si frappongono ad immagini di piena umanità. Una damigella trattiene il corpo esausto della sua signora, colpita da un dardo; un giovane tiene la mano di un moribondo, e le stesse dame che ascoltano la musica esprimono un profondo senso di melanconia e la percezione di un presagio infausto. Essi sono personaggi uccisi dalla morte, ma non condannati. In loro intatto, e quasi esaltato, rimane il piacere terreno e l'amore per la vita.

Il Trionfo della morte prende il posto del Giudizio finale nell'eccezionale affresco di Clusone, risalente alla fine del XV secolo (1485), dove l'impostazione generale dell'opera d'arte unisce i temi macabri della Danza, dell'Incontro dei vivi e dei morti e quello del Trionfo della morte⁴⁰ (fig. 17). La grande morte regina ha ormai preso il posto del Cristo che appare alla fine dei tempi. È lei la signora del mondo ed annuncia la fine inesorabile per tutti. Se si analizza il tema del Trionfo bisogna notare come un'iconografia così originale risenta di una certa sensibilità nordica legata al compiacimento per la raffigurazione del disfacimento fisico. La morte che troneggia mantenendo alti i cartigli con le scritte ammonitrici è situata, con soluzione iconografica credo unica, al di sopra di una sepoltura aperta, nella quale sono raffigurati alcuni corpi in disfacimento. Questo elemento contraddice in parte il senso stesso del Trionfo, che vuole interpretare l'attimo della tragedia collettiva, ma rifugge dal rappresentare i tempi della morte sul corpo. Con la presenza di questo elemento l'artista ha tentato di fondere la sensibilità macabra legata al tema del *Cum apertam sepolturam* e dell'Incontro dei vivi e dei morti con l'immagine di una morte che uccide, distrugge e livella. Il tema dell'Incontro, cui fa riferimento il sepolcro aperto, è qui ridotto alla citazione dei cavalieri che vengono inglobati nella scena del Trionfo, partecipando alla dinamica dell'irruzione della morte attraverso la raffigurazione del cavaliere colpito dalla freccia. Ai due lati del grande scheletro, infatti, due emissari macabri colpiscono gli astanti con un arco a tre frecce ed uno schioppetto (fig. 18). I cavalieri sono ritratti con alle spalle una siepe che cinge il giardino delle delizie dove alcune dame si accorgono in ritardo dell'irruzione della macabra effigie. Ai lati della tomba, dove sono raffigurati i corpi di un papa e di un imperatore, un gruppo di alti dignitari tenta di corrompere il mostro incoronato e gli offre in dono alcuni esempi della ricchezza di questo mondo (fig. 20). Come nella lastra marmorea napoletana, è qui raffigurato il tentativo operato da parte dei

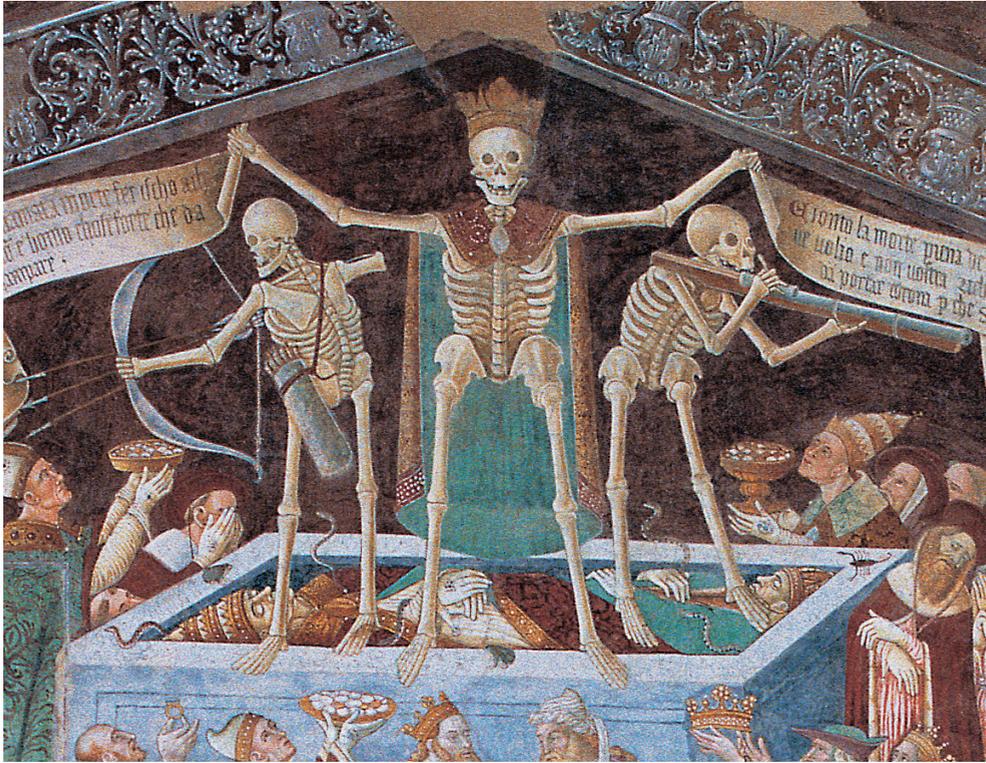


17. *Trionfo della morte e Danza macabra*, 1484, Clusone, Oratorio dei Disciplini.

L'affresco della facciata principale dell'oratorio dei disciplini di Clusone riassume i tre più diffusi temi macabri del periodo: il grande Trionfo della morte occupa senza dubbio un posto privilegiato, mentre il motivo della Danza macabra viene collocato nella parte bassa del dipinto. Sulla sinistra, praticamente inglobata nel Trionfo, ecco la scena dei tre cavalieri, citazione parziale ed imperfetta del tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti.



18. *Trionfo della morte*, 1484, Clusone, Oratorio dei Disciplini.
Particolare della Morte incoronata.



viventi di corrompere la morte, ma i cartigli che questa dispiega non offrono alcuna speranza. «Ognia omo more e questo mondo lassa / chi ofende a Dio amaramente passa» recita il primo, mentre una scritta al di sopra della danza macabra ricorda che chi serve il Signore con «buon cuore» non deve aver paura di partecipare al ballo, non deve temere ma essere cosciente che «chi nas[c]e elli convene morire». A differenza del Trionfo – dove si celebra il senso collettivo della morte e del morire – la Danza macabra, un tema di origine franco-tedesca diffuso in Italia soltanto nell’arco alpino, è la rappresentazione della morte individuale. A Clusone un gruppo di scheletri esce da un’architettura prendendo a braccetto alcuni viventi caratterizzati sessualmente e secondo il proprio grado e funzione sociale. I diversi personaggi sono indotti dagli scheletri ad una danza lenta e quasi processionale (fig. 19). Sono individuabili, dalla sinistra, la donna vanitosa, ritratta con lo specchio in mano, il disciplino intento a flagellarsi, l’operaio con il suo sacco sulle spalle e la canna del

pellegrino, l'oste con il recipiente per il vino, il pubblico ufficiale, l'usuraio, il letterato, il giudice. Sono personaggi «quotidiani», mentre i potenti di questa terra, i re, gli imperatori, i papi e gli alti dignitari ecclesiastici compaiono nel registro sovrastante del Trionfo della morte.

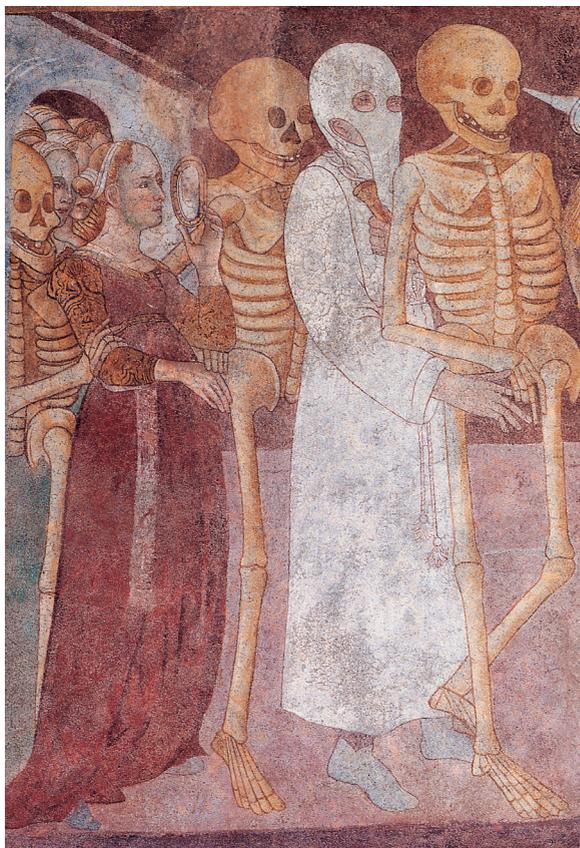
Secondo lo schema iconografico del Giudizio universale, la parte bassa del dipinto, che ha maggiormente sofferto di ampie cadute di intonaco e di rimaneggiamenti architettonici della facciata, doveva raffigurare la separazione dei reprobati dagli eletti. Di questa non resta oggi che l'enorme bocca dell'Inferno, dove un demone sta spingendo alcune anime nude e definite sessualmente.

Con l'affresco di Clusone, che è datato all'ultimo quarto del XV secolo, siamo giunti all'apogeo ed alle prime avvisaglie del declino di questo tema iconografico, almeno nella pittura a fresco. Il dipinto si situa dunque alla fine di una parabola iniziata nella seconda metà del XIII secolo e testimonia il vigore con il quale furono concepiti e sviluppati i temi macabri nella penisola italiana.

Pur constatando che l'affermazione del macabro non appartiene per intero alla cultura ecclesiastica ed alle forme più estreme del suo ascetismo e della sua arte predicatoria, non si può non mettere in rilievo che tutte queste rappresentazioni artistiche sin qui descritte erano generalmente utilizzate dagli ordini religiosi (e segnatamente dai padri predicatori e dagli ordini mendicanti) o da quelle confraternite laiche caratterizzate dalle diverse forme di vita penitenziale.

19. *Danza Macabra*, 1484, Clusone, Oratorio dei Disciplini.

Particolare con la figura del disciplino e della donna vanitosa.

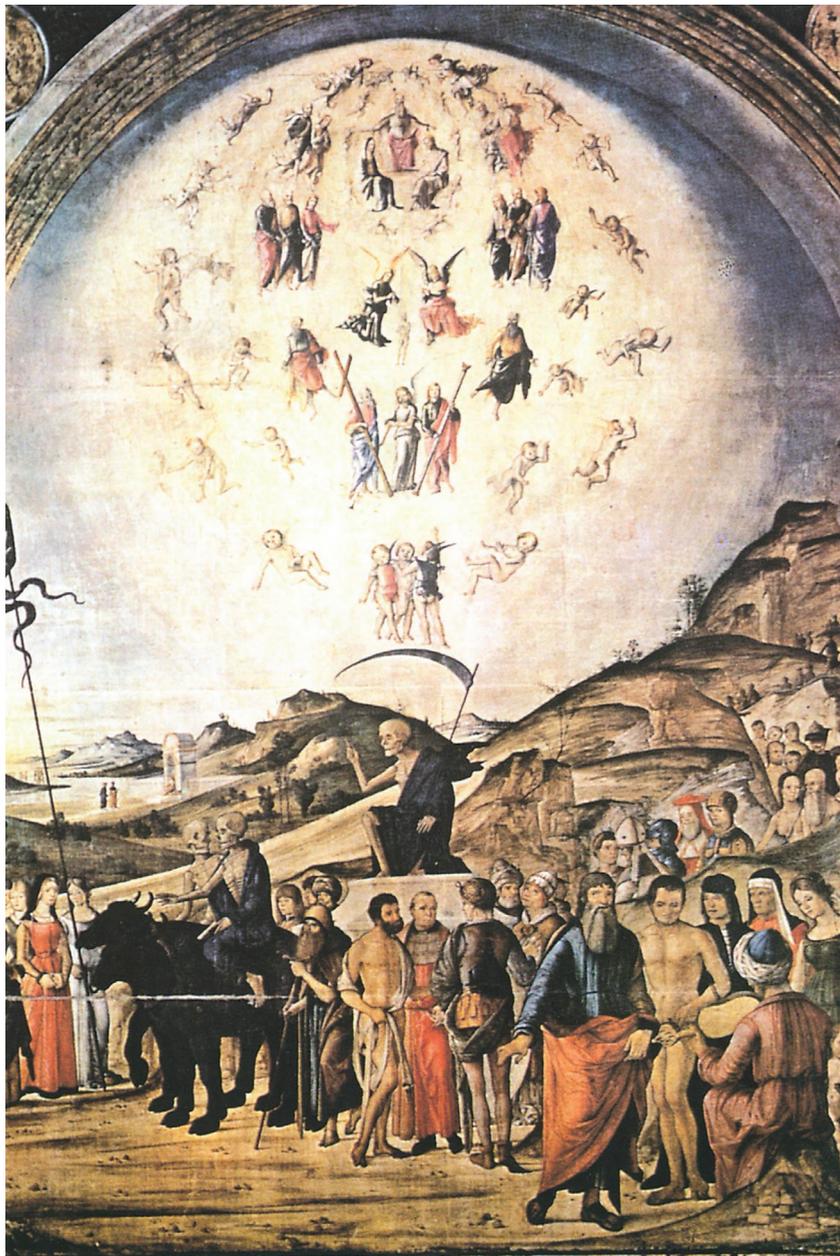


20. *Trionfo della morte*, 1484, Clusone, Oratorio dei Disciplini.
Particolare con i potenti del mondo che tentano di corrompere la Morte.



Tra gli ultimissimi anni del Quattrocento e la metà del Cinquecento si dà luogo, nella pittura a fresco, alle ultime raffigurazioni del Trionfo della morte. Esse hanno progressivamente perso la forza e l'incisività dei dipinti quattrocenteschi e confluiscono in una visione della morte completamente cristianizzata o, all'inverso, esprimono un senso corale della lotta dei vivi con i morti.

In un dipinto di Lorenzo Costa nella chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna (fig. 21), il tentativo dell'autore, o del committente, è quello di unificare il Trionfo della morte ad un significato più vasto. La morte scende lentamente, seguita processionalmente da uno stuolo di persone, e condotta da due bufali neri, secondo la tradizione dei *Trionfi* petrarcheschi, guidati da due scheletri. Nulla è più concesso al senso di dramma e di tragico dovuto all'irruzione dell'evento atroce ed inevitabile. La morte, composta e quasi pensosa, indica verso l'alto il cielo nel quale è raffigurato il Dio Padre in maestà con i padri della Chiesa contornati da putti mentre accolgono l'anima del defunto. Essa non è più un'entità autonoma, ma rimanda al Creatore con una compostezza sottolineata dall'assenza di cadaveri sulla sua strada. Il dipinto perde così la forza delle raffigurazioni che lo avevano preceduto, per acquistare modalità che possiamo definire «clericali», da un lato più moderate e rassicuranti, dall'altro più esplicitamente cristiane.



21. Lorenzo Costa, *Trionfo della morte*, 1490, Bologna, chiesa di San Giacomo Maggiore.
 Il tema del Trionfo della morte viene qui completamente snaturato. I possenti bufali trainanti il carro della morte, che tradizionalmente irrompono sulla scena, nel dipinto del Costa diventano mansueti animali che introducono una composta processione. La stessa immagine della morte, la cui forza brutale e selvaggia è ormai completamente annullata, è ritratta come una figura devota che indica emblematicamente l'assunzione dell'anima del morto nel cielo empireo.

Nell'ampio affresco della chiesa di Sant'Arcangelo, nei pressi di Potenza (fig. 22), il Trionfo vero e proprio viene a sfaldarsi, e ci si ritrova di fronte ad una disordinata lotta di uomini e di scheletri che potrebbe ricordare una sorta di danza macabra senza alcun senso del sarcasmo e dell'ironia, ma piuttosto incentrata su di una battaglia di ogni vivente con un morto. Il concetto generale e l'operazione complessiva accusano un'evidente decadenza del tema, anche se intatta ed anzi sensibilmente accentuata è la capacità terrorizzante del



22. Giovanni Todisco, *Trionfo della morte* (?), 1545, Sant'Arcangelo (Potenza), chiesa di Santa Maria di Orsoleo.

Piuttosto estraneo alla sensibilità italiana questo tardo affresco che interpreta il tema del Trionfo come un assalto che un gruppo di morti opera ai danni dei viventi. La lotta è individuale e ricorda un vero e proprio corpo a corpo in un campo di battaglia. L'immagine classica del Trionfo cede il passo ad un'idea di impari lotta che i viventi ingaggiano con i morti e si avvicina così alle più violente rappresentazioni nordiche della Danza macabra.

contrasto del vivo e del morto. Ma si tratta di ben altro rispetto alla potenza vincitrice della *Dea Mors*. Non di morte infatti parla l'affresco ma dell'aggressione di alcuni morti ad un gruppo di viventi. Non si può pertanto non riflettere sulla regione di provenienza dell'affresco, e sulle ragioni che permettono proprio in quelle zone di concepire un modello che si discosta così tanto dall'iconografia tradizionale italiana. Vale pertanto la pena di rammentare che soltanto quindici anni più tardi un'indagine inquisitoriale porterà a galla una serie impressionante di credenze sul ritorno dei morti e sulla minaccia che essi rappresentavano per i vivi⁴¹.

I *Trionfi* del Petrarca: la morte lenta ed inesorabile

Soprattutto per ciò che concerne il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti, al di là della sua discussa origine, non c'è alcun dubbio che esso fu utilizzato in funzione anticavalleresca ed anticortese per imporre, attraverso immagini cruente ed orripilanti, i valori cristiani che scaturivano dalla meditazione della morte. Ma già a partire dall'inizio del XV secolo in Italia il tema dell'Incontro non era più di moda, mentre si cercava di evitare la rappresentazione delle spoglie mortali in *transi*. Più ci si inoltra nel XV secolo e maggiormente si può costatare il vero e proprio successo dello scheletro completamente rinsecchito, la cui utilizzazione testimoniava il bisogno di rifarsi ad una simbologia meno repellente.

Anche se resta indiscutibile l'efficacia del macabro sul piano della predicazione e della meditazione, non c'è alcun dubbio sul fatto che questo tipo di raffigurazioni, come detto, erano cariche di un'intrinseca ambivalenza. E ciò vale tanto più per le raffigurazioni del Trionfo della morte, dove si assiste al connubio del modello iconografico apocalittico giovanneo con quei filoni che più risentivano della tradizione umanistica in merito.

A considerare il tema del Trionfo della morte, infatti, il Quattrocento italiano è caratterizzato, oltre che dalle grandiose opere a fresco, progettate e compiute per essere fruite in forma collettiva, anche dalle miniature che ornano i manoscritti dei *Trionfi* di Francesco Petrarca. Ed è significativo notare che, con le miniature petrarchesche, venga perseguito un gusto rappresentativo strettamente collegato piuttosto con la cultura e la letteratura profana che non con la predicazione degli ordini mendicanti.

23. Cerchia *Magister vitae Imperatorum*, *Trionfo della morte*, XV secolo, Città del Vaticano, BAV, cod. Barb. Lat. 3943, f. 170v.

La grande morte avvolta in un mantello nero strappa il capello della vita a Laura. Al di sotto compaiono le tre Parche e a destra e sinistra i poveri, che invocano la morte, ed il gruppo degli atterrati, i potenti del mondo distrutti assieme ai loro beni terreni.



Iconograficamente poi con l'illustrazione dei *Trionfi* del Petrarca si introduceva un nuovo elemento, quello della morte che sormonta un carro trascinato da bufali, che scardinava la vecchia impostazione apocalittica rappresentata dall'irruzione del cavallo pallido cavalcato dalla morte trionfatrice.

Le stesse miniature, pur seguendo cliché ormai ben consolidati, diventano altrettante interpretazioni personali del tema, e prima che si imponga la raffigurazione del carro, si può notare una sorta di incertezza nello scegliere le forme iconografiche più adeguate. Nel *Trionfo della morte* attribuito a Stefano da Verona, e datato 1414, il tema sembrerebbe ancora completamente cristianizzato⁴². Due cavalli nervosi ed eleganti trainano un carro con sopra sei personaggi seduti come negli stalli di un coro. Il primo a sinistra è Laura, mentre al centro appare l'angelo della morte che la conduce assieme ai suoi compagni nello stuolo delle anime beate. L'atmosfera, caratterizzata da un



paesaggio solitario dove spicca un cielo azzurro, è pervasa da una profonda compostezza e da un indubbio senso religioso. L'angelo della morte, che già aveva fatto la sua comparsa in alcune miniature di qualche anno antecedenti, sostituisce la macabra effigie, lo scheletro, o la vecchia megera, con la quale si era rappresentata sino ad allora la morte. Esso non vuole destare né ripugnanza né tantomeno meditazione sui fini ultimi. È, al contrario, una visione delicata e rassicurante, una sorta di teologia da cielo aperto, senza raffigurazione di violenti ammazzamenti o tormenti infernali.

Assai più vicino all'impostazione pisana è invece il *Trionfo della morte* miniato da un artista afferente alla cerchia del *Magister vitae Imperatorum*, risalente sempre alla prima metà del XV secolo⁴³ (fig. 23). Qui si nota subito lo spirito profondamente ascetico del miniatore (o del committente), che divide il tema iconografico in quattro comparti. La figura centrale è la morte altissima che, con biondi capelli fluenti ed avvolta in un mantello nero, si china delicatamente su Laura e le strappa il capello della vita. La donna è infatti ritratta sul punto di distendersi e morire. A sinistra, in basso, vi è un'accolta di poeti, pontefici, sovrani, uomini di legge, alcuni ancora vivi, altri già atterati e spirati, tutti contrassegnati da attributi che denotano la loro condizione sociale. A destra, come nell'affresco pisano, e in quello dell'Orcagna a Firenze, il gruppo dei miserabili invoca la morte. Nel registro sottostante ecco poi apparire le tre Parche (Loto, Lachesi, Atropo), una sorta di suggello pagano della morte che non offre alcun appiglio per una lettura cristiana del tema.

Nel *Trionfo della morte* del Maestro fiorentino, in un codice petrarchesco della Biblioteca Nazionale di Firenze (fig. 24)⁴⁴, compaiono quattro bufali con i travolti sparsi per terra. Soltanto la figura di una donna che assiste sembra non essere stata toccata dal lugubre convoglio. La morte, ferale e scheletrica secondo la moda italiana, conduce una vera e propria processione. In un paesaggio arido e spoglio, unico riferimento cristiano sono gli angeli ed i demoni che portano le anime alle loro rispettive dimore eterne.

Il motivo iconografico dei bufali trainanti il carro della morte è stato variamente interpretato. Liliane Guerry vi vede un'inserzione iconografica orientale: il bufalo come animale psicopompo immesso in una raffigurazione incentrata sulla morte. Altri vi hanno visto gli animali che rimandano all'atto sacrificale: il bufalo come simbolo dell'immolazione.

Sia nella letteratura che nell'arte ben presto i bufali vengono sostituiti con la figura dei tori e poi ancora con quella, assai più pacifica, dei buoi.



24. Maestro fiorentino, *Trionfo della morte*, Firenze, Biblioteca Nazionale, cod. Pal. 192, f. 22r.

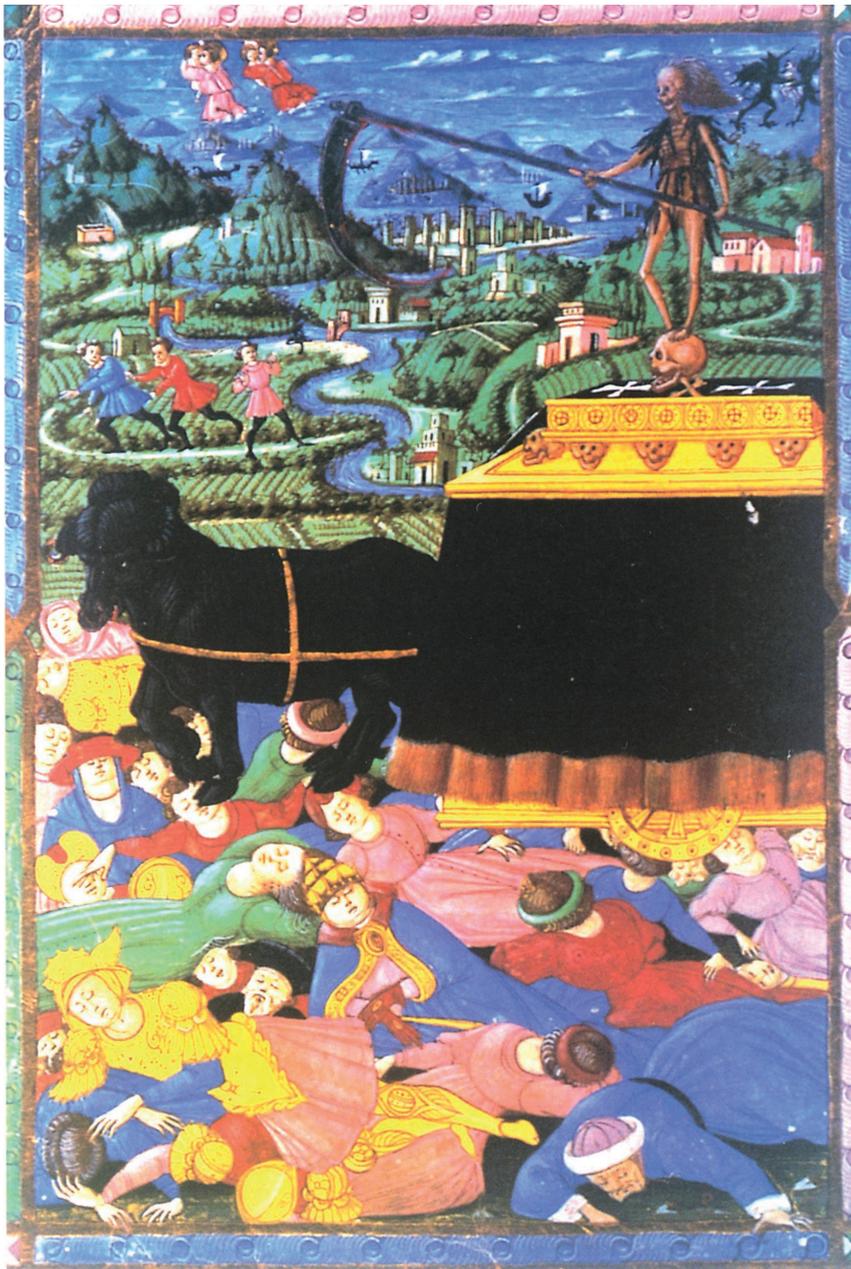
Un carro trainato da bufali neri è guidato dalla morte, che atterra un gruppo di personaggi. In alto demoni ed angeli portano le anime alle loro rispettive dimore eterne.



Comunque sia, anche nella forma «degenerata» del bue, il significato dell'allegoria rimane invariato, anche se si registra una attenuazione del tono violento di alcune rappresentazioni. Ma anche il bue rappresenta la forza irresistibile che avanza implacabilmente con il carro che tutto travolge. Bisogna poi ricordare che i carri funebri delle esequie del tardo Trecento erano sempre tirati da buoi, ed è possibile che l'iconografia abbia origine dall'osservazione di un vero e proprio corteggio funebre. L'animale non compariva infatti nell'opera letteraria dei *Trionfi* del Petrarca. La morte, al contrario, cavalca un bufalo nell'opera di Pierre Michault *Il passo della morte* della metà del XV secolo⁴⁵.

Quello che comunque cambia, con la scelta di sostituire i cavalli o il cavallo con i buoi o bufali, è la volontà di offrire un'idea di lentezza e di pesantezza all'andamento del carro. Accanto all'immagine della morte a cavallo, impegnata in un galoppo rapido e fulminante come lo scoccare delle sue frecce, qui si vuole offrire una nuova dimensione simbolica. Un animale pesante, che avanza lentamente ma senza mai arrestarsi, non lasciando nulla al caso, con l'ostinazione calma propria di ciò che è ineluttabile. Negli illustratori del Petrarca quindi la lentezza rituale è quella che meglio esprime il tema del Trionfo: sono i bufali a trainare, con passo lento, progressivo ed ostinato, il carro trionfale della morte.

Ancor più schietta è l'iconografia del *Trionfo della morte* nel codice petrarchesco composto da un artista napoletano (fig. 25) ed oggi alla Bibliothèque



25. Miniatore napoletano del 1456, *Trionfo della morte*, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. ital. 545, f. 30v.

Tre uomini spaventati fuggono all'arrivo del carro trionfale della morte. Questa si presenta in equilibrio sopra un teschio e brandisce un'enorme falce. Una fiumana di morti viene calpestata dall'avanzare del lugubre convoglio. Sullo sfondo un paesaggio ridente contrasta con l'orribile visione.



26. Francesco d'Antonio del Chierico, *Trionfo della morte*, XV secolo, Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 905, f. 171v.

La morte, posizionata in equilibrio su di una candida arca funebre, nella mano destra stringe la falce, mentre con la sinistra solleva un teschio. Le ampie ali rosse contrastano con il nero dei bufali che trainano il carro. Dalla miniatura scompaiono i riferimenti cristiani alle anime che raggiungono le loro rispettive dimore accompagnate dagli angeli o dai demoni. Nel descrivere la morte, l'artista ha immaginato infatti di trovarsi in presenza di una potenza che sfugge a riferimenti propriamente religiosi.

Nazionale di Parigi⁴⁶. Qui lo scenario è ricco di collinette verdeggianti, villaggi turriti, laghi, corsi di acqua, imbarcazioni. La morte entra in una scena assai densa di vita. Con una falce lunghissima, in bilico su di un cranio e ricoperta malamente di strisce di panno, essa fa un ghigno beffardo in direzione di tre giovani che cercano di sfuggirle. Al di sotto del carro compare il solito gruppo degli atterrati, dei morti caratterizzati socialmente (papi, re, principi). Il nero del carro stride con i colori del paesaggio e dell'abbigliamento degli atterrati, massa scomposta pressata dal convoglio.

Nel *Trionfo della morte* del codice 905 della biblioteca Trivulziana di Milano⁴⁷ (fig. 26), l'artista, Francesco d'Antonio del Chierico, interpreta il soggetto come una morte grigia, con grandi ali rosse da pipistrello, completamente scheletrica: una vera elegantissima icona. Essa ha un aspetto maiestatico che gioca con il contrasto tra lo statuario candido dell'arca funebre, sovrapposto al carro, i bufali nerissimi che lo trainano, ed il rosso delle ali. Anche in questo caso si perde ogni riferimento religioso, non c'è più traccia delle anime mentre la morte non rimanda più a nulla se non a se stessa.

Più complessa ed affollata la scena del carro del *Trionfo della morte* miniata da Francesco di Giorgio, oggi alla Biblioteca Nacional di Madrid⁴⁸, e risalente al 1475 (fig. 27). Qui la morte è alla sommità dell'apparato, sotto un baldacchino sontuoso, retto da quattro candelabri dorati fissi al suolo che fungono anche da cornice per la rappresentazione. Nel piano superiore compare un'accolta di sovrani, preti, alti dignitari laici ed ecclesiastici. Nel piano inferiore un altro raggruppamento umano con, al centro, una regina, un guerriero ed un religioso. Un giovinetto è addirittura al di qua della balaustra; si riconosce anche una delle tre Parche, Cloto. La morte, con la falce abbassata, fa da pendant con i due bufali quasi immobili, mentre tre soltanto sono i personaggi atterrati, raffigurati senza connotazioni sociali. Quello che doveva essere il trionfo della forza livellatrice sui potenti della terra, feroce ed indiscriminata, diventa qui il trionfo di un gruppo familiare. Sono loro a sostenere il suo passaggio, a suggellare e sottolineare il suo potere, e quindi quasi ad impadronirsene e ad impersonarlo.

Se, come si è avuto modo di sottolineare, il Trionfo della morte nelle grandi rappresentazioni a fresco non valica, se non raramente, il limite del XV secolo, i *Trionfi* petrarcheschi avranno una vita più lunga. Tra il 1530 ed il 1570 l'immagine che verrà utilizzata per illustrare le edizioni petrarchesche acquista indubbie caratteristiche dinamiche⁴⁹. L'andamento lento e quasi

processionale dei buoi si perde quasi definitivamente. Lo spettatore si trova di fronte a bestie inferocite che irrompono violentemente nella scena, ricordando le apparizioni dell'*equus pallidus* tardotrecentesche.

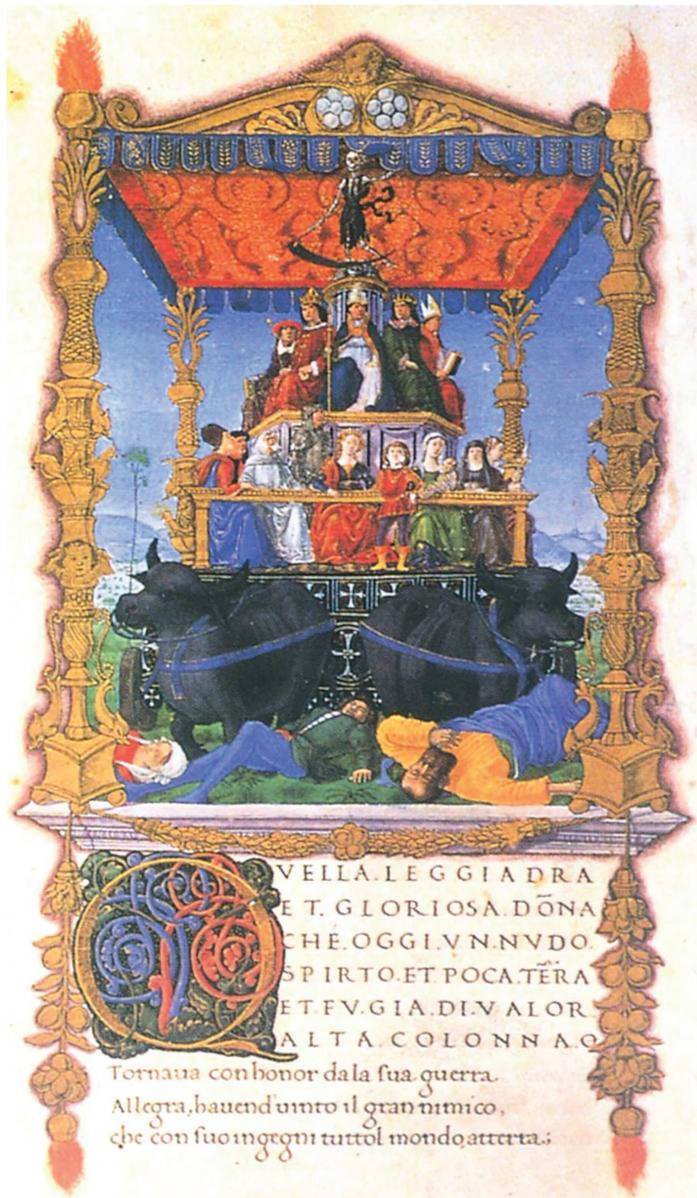
Già nella prima incisione che accompagnava un incunabolo della *Predica dell'arte del ben morire* di Girolamo Savonarola, i bufali sono resi con un inconsueto spessore drammatico. Sono animali nervosi ed irritati, guidati da una morte che porta la grossa falce sulle spalle annunciandosi con un gesto della mano⁵⁰. Ma già nell'edizione dei *Trionfi* del Giolito, datata 1543, e più ancora in quella del 1547, gli animali si lanciano all'assalto dei vivi, atterrandone un gran numero con una violenza e velocità mai prima espresse. Infine, nell'edizione veneziana del 1573 delle *Rime* del Petrarca, i bufali sono raffigurati con le zampe anteriori vistosamente alzate, i muscoli tesi ed irrigiditi, in preda ad una corsa furiosa, mentre la morte, con la falce abbassata e pronta alla «mietitura», è ritratta leggermente inchinata in avanti, a dirigere, opponendosi al vento, l'andamento veloce del carro.

La morte cristiana e la reazione antiumanistica di fine Quattrocento

È stato ampiamente dimostrato che l'orizzonte puramente religioso non esaurisce il bagaglio e gli strumenti culturali per interpretare appieno il sentimento di dolore e di paura degli umanisti italiani di fronte alla morte⁵¹. Non sempre, infatti, nel Quattrocento italiano, una regolata vita cristiana, con l'implicita saggezza di accettare supinamente le avversità della vita che avrebbero apportato innegabili vantaggi spirituali, riesce a sostenere e dare una spiegazione esaustiva della sofferenza e della morte. Abbandonare le cose del mondo non offre all'umanista italiano del XV secolo alcun appiglio per rinfrancarsi dal senso di finitudine della propria esistenza e dal sostanziale pessimismo di fondo della propria visione del mondo. Coluccio Salutati afferma, ad esempio, che:

Qualsiasi cosa si ami in questo mondo, o si possieda mentre si vive con il corpo, incorre nel castigo della vanità ed è vanità essa stessa, in quanto quel che si ama o si possiede sulla terra è intriso di timore e di amarezza; mentre lo si stringe sfugge di mano e svanisce sotto gli occhi di chi lo guarda⁵².

Perplessità ed indecisione derivano certamente da un forte senso di impotenza di fronte ai «travagli del secolo»: i disagi, le malattie, gli affanni



27. Francesco di Giorgio, *Trionfo della morte*, 1475 circa, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. vitr. 22, n. 1, f. 166v.

Completa l'iconografia del *Trionfo della morte* miniato da Francesco di Giorgio. La morte campeggia infatti su di un gruppo di alti dignitari, sovrani, preti, una regina, un guerriero. Ma tutti sono passeggeri e non vittime del carro della morte. Un giovinetto si sporge oltre la balaustra del carro trainato da due bufali. Il gruppo degli atterrati è esiguo, mentre la morte, con la falce abbassata, risulta essere quasi un personaggio di secondo piano. Il suo ruolo serve infatti a mettere in risalto il potere trionfante di una dinastia o di un gruppo familiare.



e la morte spingono la sensibilità umanistica verso lidi dove l'esperienza della cultura classica non riesce a colmare il vuoto di un cristianesimo in piena crisi. La prospettiva di fede, di trascendenza e di orizzonti offerti dalle ultime realtà cristiane, si coniugavano non sempre senza disfunzioni con il bisogno di un'eternità offerta dalla cura per il lignaggio, dai sistemi parentali che legavano l'individuo alla propria famiglia, alla casata, allo stato. La stessa dottrina del disprezzo del mondo segue una doppia esigenza, cristiana e umanista al tempo stesso, e che si condensa nel prospettare una valutazione consistente in quei valori totalmente umani, abbandonati nella prospettiva della salvezza cristiana. I valori mondani vengono così promossi nel loro ordine e si cerca incessantemente di coniugarli con le prospettive etiche e religiose. Rinunciare ai beni della terra e della vita vissuta nel consorzio umano significava infatti in qualche modo dar loro spazio ed una certa dignità morale. E questo lascito fomenta un senso di indecisione già presente nelle riflessioni del Petrarca.

Questo incessante tentativo di coniugare sapere classico e religione cristiana non sempre apporta esiti positivi, anche se talvolta la prospettiva religiosa veniva completamente obnubilata. È certamente vero che la massima proverbiale che recitava «chi bene vive bene muore» poteva portare a rigettare il consorzio umano e addirittura a scegliere la strada della vita religiosa, e del monastero, oppure offriva spunti di riflessione a coloro che avevano presente come il ben morire significasse soprattutto:

Mettere ordine, con prudenza e raziocinio, non a questo episodio o a quel periodo, ma a tutta la vita fino al termine. Per quanto concerne la morte, dunque, è importantissimo per l'uomo saggio che non emerga nulla di ambiguo o non definibile nelle proprie cose dopo il transito, ma al contrario come egli in vita provvede a tutto con prudenza, così deve anche risultare dopo la morte.

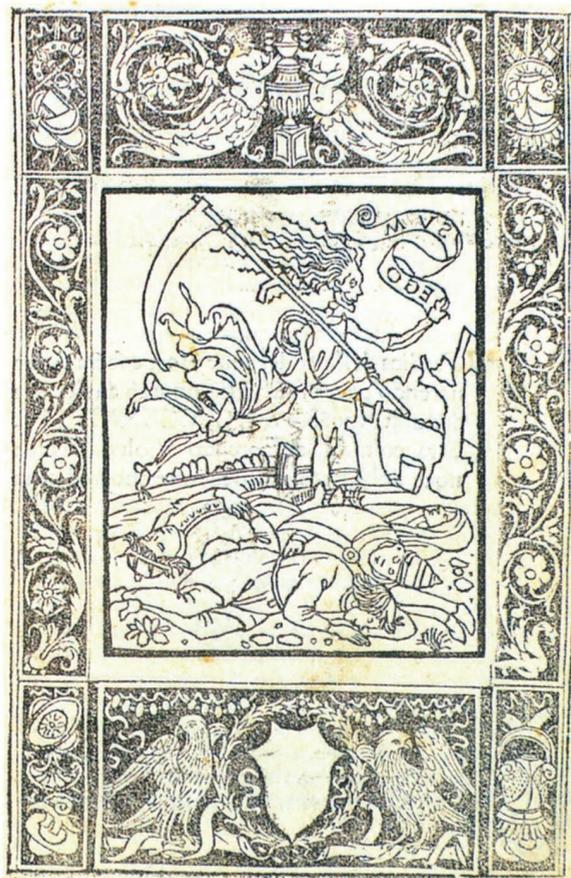
Queste parole dell'umanista Pier Paolo Vergerio⁵³ ben illustrano uno stato d'animo ampiamente condiviso. Retorica e pietà, nostalgie per una cultura classica ed un sostanziale paganesimo e attenzione teologica caratterizzano gran parte delle attitudini umanistiche nei confronti della morte. L'ansia per qualcosa che sovrastava trova raramente l'interprete capace di uniformare in un pensiero senza sbavature senso classico della morte ed aspettative cristiane. Purtuttavia è certamente vero che la presenza religiosa cristiana si laicizza anch'essa progressivamente e alcuni edifici sacri e monumenti funebri dell'epoca

testimoniano dell'estrema ambiguità che ormai ha raggiunto il simbolo cristiano, percettibile attraverso l'esiguità della presenza della croce e dei simboli di fede e l'abbondanza di simbologie ed iconografie pagane. Si tratta in alcuni casi di una caduta del senso religioso tradizionale tale da affidare alla cultura classica l'onere di sostenerla. A questo stato di cose vi fu una reazione del cristianesimo tradizionale verso la fine del secolo.

Il già citato affresco di Potenza, così cupo e violento, con una morte che scompare per lasciare il posto ad un gruppo di morti che aggrediscono i vivi, non appartiene certo alla comune sensibilità italiana. Esso è però un'inquietante conclusione dello straordinario ciclo di affreschi ed opere dedicate al Trionfo della morte in Italia, ampiamente utilizzato nella penisola tra il XIV ed il XV secolo. La flessione del tema, alla fine del Quattrocento, è concomitante con il successo di un libretto devoto nel quale lo scheletro e le altre raffigurazioni macabre avevano uno spazio meno cospicuo. Si tratta di un'operetta dal titolo *Arte del ben morire*, circolata nella prima metà del secolo in poche copie manoscritte, ma che, a partire dalla diffusione della stampa, può essere considerata come un vero e proprio best seller europeo. Il breve opuscolo ascetico-spirituale, le cui prime edizioni erano scritte in latino, ebbe diverse edizioni in volgare. In alcuni di questi libretti al testo venivano giustapposte delle piccole incisioni con le scene degli ultimi istanti di vita di un uomo, le tentazioni da lui subite, le susseguenti «bone inspirationi» per poterle affrontare e sconfiggere⁵⁴. Erano dieci incisioni che raffiguravano le cinque tentazioni del morente e le cinque «buone ispirazioni». Lo scritto era introdotto in genere da un'immagine devota, talvolta quella di una confessione, e si concludeva con l'immagine del momento del trapasso, con l'anima che usciva dalla bocca del defunto. Vera «cristallizzazione della morte cristiana», l'*Ars moriendi* puntava dunque sulla descrizione degli ultimi istanti di vita dell'uomo. Nelle edizioni quattrocentesche, sia nel testo sia nelle incisioni, la morte vi compare mentre bussa alla porta del moribondo, attanagliato dalle tentazioni in fin di vita, oppure mentre si colloca ai piedi del letto dell'agonizzante. Ma è piuttosto all'uomo ritratto nei suoi ultimi istanti di vita (l'«uomo al punto», come si dirà nel XVII secolo) che l'operetta è dedicata, o meglio al vivo per fargli immaginare quali saranno i suoi ultimi drammatici istanti di vita. Si offrono così al lettore dei consigli per sortire un «felice transito».

Certamente influenzato da questo filone letterario ormai in netta ascesa alla fine del XV secolo, nel mese di novembre del 1496 Girolamo Savonarola

fece una delle sue prediche apocalittiche intitolata appunto *L'arte del ben morire*⁵⁵. La predica venne raccolta da un suo discepolo e mandata alle stampe pressoché contemporaneamente. Essa era accompagnata da alcune incisioni in legno tra le quali innanzitutto figurava un'iconografia che si avvicinava a quella del camposanto di Pisa. Una donna scheletrica ed armata di falce vola su di un gruppo di umani caratterizzati socialmente, portando un cartiglio con su scritto «ego sum»: è il Trionfo della morte (fig. 28). Al di sotto della figura sospesa nell'aria compare il gruppo degli atterrati, i cadaveri di coloro che sono stati investiti dalla sua forza distruttrice. La morte atterra quattro personaggi, un principe con la corona in testa, un vescovo mitrato, un contadino ritratto con il suo abito corto e stretto in vita, ed una donna. L'artista che ha concepito l'incisione, se nella raffigurazione della morte ha preso a modello la dea alata del camposanto di Pisa, stilizzandone ancor più i tratti ed eliminando le ali, nel ritrarre i personaggi atterrati ha voluto condensare l'immagine stessa della società, con la sua triade simbolica del principe, del vescovo e del contadino, ai quali veniva affiancata la donna⁵⁶.



28. *Ego sum*, in Girolamo Savonarola, *Predica dell'Arte del ben morire*, Bartolomeo de' Libri, Firenze 1496, f. 1r.

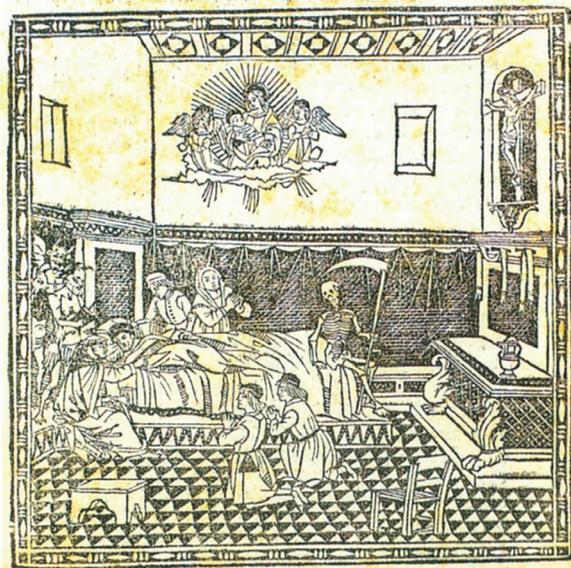
Uno scheletro alato plana, con la sua falce, sopra un gruppo di personaggi atterrati. La morte reca in mano un cartiglio con la scritta *Ego sum*, a sottolineare la sua sovranità sulla terra.

Nello stesso incunabolo troviamo alcune incisioni assai simili a quelle delle contemporanee *Arti del ben morire*. Alla carta 12r, nella stanza da letto di un moribondo, si affollano al suo capezzale

alcune potenze infernali. Un demonio è ritratto proprio a capo del letto, mentre cerca di tentare l'agonizzante. La morte «sta allo uscio e picchia per entrare dentro». Ed infatti un'immagine scheletrica e dalla folta capigliatura batte alla porta brandendo la falce. In una terza incisione nella stanza affollata la morte scheletrica siede ormai compostamente sul letto del morente (fig. 29). Ha la falce perpendicolare alla terra ma non sembra più minacciare nessuno. È artefice ed al tempo stesso spettatore del passaggio estremo. A consolare il moribondo tormentato dai

29. *La buona morte*, in Girolamo Savonarola, *Predica dell'Arte del ben morire*, Bartolomeo de' Libri, Firenze 1496, f. 14r.

Come nelle *Ars Moriendi*, i demoni inducono alla disperazione l'uomo, ma il confortatore gli indica la morte e, dietro questa, l'immagine salvifica di un Crocifisso.



demoni appare un frate che gli addita la morte. È attraverso di lei, ai piedi del letto, che il moribondo potrà pienamente godere della vista del crocifisso, che campeggia nell'illustrazione al di sopra di un altare, e consolarsi in vista del «felice transito».

Immagini quotidiane di un trapasso ed immagini simboliche si mescolano nell'incisione del testo savonaroliano e rimandano ad un'altra illustrazione che illumina l'operetta (fig. 30). Questa volta si tratta più esplicitamente di raffigurare, attraverso il tema macabro, la scelta di fronte alla quale si trova il cristiano, «o quasù» e «o quagiù» sono le scritte che compaiono nell'incisione dove un giovane signore, visibilmente spaventato, si confronta con la morte ritratta sempre come uno scheletro dalla fluente chioma, che addita al giovane le due realtà che gli si spalancano davanti e delle quali essa è incessante messaggera. Nella parte inferiore dell'immagine viene infatti raffigurato l'Inferno, mentre in quella superiore il Paradiso. L'uomo osserva con timore le realtà infernali mentre la morte addita il cielo. Essa si configura quasi come una buona consigliera, capace di raddrizzare come in un'anamorfosi le

immagini sensibili ed indicare al cristiano le scelte più consone a guadagnare la felicità eterna. Ma, soprattutto, la morte torna ad essere inserita in una ottica completamente cristiana, e rientra nel novero dei *Novissimi* dell'uomo. È attraverso la sua «amara medicina» che l'uomo si trova di fronte all'eternità dualista di grazia o di tormenti: la sua meditazione è diventata il più utile strumento di salvezza.

Il tema, che ebbe un discreto successo durante il Cinquecento, ci permetterà di verificare uno dei momenti del passaggio, nelle ultime decadi del XVI secolo, ad un'ulteriore fase della rappresentazione artistica della morte.

Il trattato del domenicano ferrarese rinnovava dunque la tradizione dell'*Ars moriendi*, rinvigorendo però temi macabri quasi del tutto estranei alla sensibilità che aveva concepito siffatta operetta devota. Nel caso del libretto savonaroliano il macabro non era soltanto un'inserzione iconografica, ma pervadeva tutto lo spirito dell'opera. Egli si rifà alla dicotomia mondano-spirituale e consiglia, infatti, di utilizzare, per una corretta lettura della realtà, gli «occhiali della morte». Guardare le cose *sub specie aeternitatis*, confrontarsi quotidianamente con le ultime realtà cristiane, sondare la fragilità umana attraverso la meditazione di immagini macabre.



30. *O qua su o qua giù*, in Girolamo Savonarola, *Predica dell'Arte del ben morire*, A. Tubini, Firenze 1500, f. 6v.

La morte, uno scheletro dalla folta capigliatura, è il messaggero delle ultime realtà cristiane. Essa mostra ad un giovane spaventato le due possibilità di vita eterna: l'Inferno ed il Paradiso. Attraverso la meditazione della morte, attraverso gli «occhiali della morte», ognuno ha la possibilità di apparecchiarsi in tempo secondo quei valori spirituali che favoriranno la salvezza dell'anima.

Dunque piglia questa regola: va spesso a vedere sepolire i morti, va spesso alle sepolture, guarda spesso coloro che muoiono [...] E se tu pure se' molto fragile, dovresti farti dipingere la morte in casa, e etiam portane in mano una morticina d'osso, e guardala spesso [...] Se vuoi dunque fare bene e fuggire il peccato, fatti una forte fantasia della morte. Questi sono gli occhiali che io dico: fa che la morte sia impressa sempre nella fantasia, e in ogni opera tua ricordati della morte⁵⁷.

Il domenicano consiglia dunque di tenere a portata di mano «una morticina d'osso et guardarla spesso», di farsi dipingere un qualche tema macabro, di esporlo nella propria dimora, e di fornirsi di una qualche immagine macabra di piccolo formato, facilmente trasportabile, in modo da poterne far uso quotidianamente ed in modo agevole. La morte, preventivamente edulcorata di ogni riferimento pagano, diventa il motivo di meditazione quotidiana dell'uomo.

La tradizione delle *Ars moriendi* in Italia avrà una lunga storia. Dagli anni trenta del Cinquecento, infatti, il discorso sulla morte si fa più frastagliato e la meditazione viene applicata ad un *corpus* tematico decisamente più ampio. Di fronte alla morte l'uomo veniva descritto sempre in costante pericolo, assediato dai rischi di cadere nel peccato, ma con la possibilità di utilizzare l'infallibile arma della confessione sacramentale. Così, da Piero Barozzi⁵⁸ a Pietro da Lucca⁵⁹, da Bartolomeo d'Angelo⁶⁰ a Roberto Bellarmino⁶¹, nel corso del Cinquecento e dei primi anni del secolo successivo il testo si arricchisce sino a diventare non più la descrizione delle «ultime cose», ma un metodo per meditare la morte nel corso di tutta una vita. Il macabro veniva utilizzato invece per accompagnare testi di larga diffusione quali la *Lauda della morte*, il *Contrasto con la morte*, il *Contrasto del vivo e del morto* o la *Historia della morte*. Il testo di quest'ultima opera, un piccolo opuscolo dalle diverse edizioni cinquecentesche, veniva accompagnato da grossolane stampe nelle quali appariva ora una morte a cavallo mentre atterra un papa ed un re, e di fronte alla quale veniva raffigurato un uomo che alza le braccia in segno di vivo spavento; ora mentre cavalca un bufalo imbizzarrito o ancora raffigurata attraverso l'immagine di tre guerrieri armati e dalla impressionante testa di morto⁶². Si tratta di un *corpus* letterario dalla larghissima diffusione, che vedrà innumerevoli edizioni sino alle ultime decadi del XIX secolo e che servirà da base per la compilazione di piccoli libri o fogli volanti ripubblicati poi nel XVIII secolo.

Incertezze e prolungamenti cinquecenteschi

Tra la fine del Quattrocento e le prime decadi del secolo successivo, l'uomo italiano di cultura alta, a differenza dei suoi coetanei francesi e tedeschi, percepì dunque in maniera più netta il dissidio tra le concezioni umanistiche della gloria e della sopravvivenza umana, che potremmo definire «laiche», ed il senso della morte cristiano. Entrambe le concezioni venivano fomentate da una produzione macabra di un certo rilievo. Il modello di morte che risultava dalla frequentazione dei classici greci e latini poneva all'intellettuale ed ai letterati della penisola, con maggiore evidenza, il problema della coscienza di visioni del mondo talvolta in netto contrasto, ed i rimedi per presentare un piano della vita umana che uniformasse sapere classico e dogmi cristiani.

Seguendo la tradizione sorta sui trionfi e le meditazioni del Petrarca le due strade di una composizione e dirittura mondana della vita ed il bisogno inalienabile di un esito cristiano dell'esistenza viaggiano parallele, senza che una personalità sia stata capace di fornire un pensiero in grado di amalgamarle ed offrire una sintesi del sapere classico, della percezione del piacere, della bellezza e della gloria terrene, proiettando questi modelli nella visione del mondo ultraterreno cristiano. Il bisogno di rassicurazioni sul destino dell'anima, che non conciliava certamente le due visioni dell'esistenza umana, sottoponeva irreparabilmente la visione classica della vita alla dottrina cristiana. Il drammatico traguardo segnato dal giudizio divino, l'anelare alla beatitudine celeste ed il terrore per le pene infernali, avevano posto gli umanisti italiani quattrocenteschi di fronte ad un dissidio sostanzialmente irrisolto.

Questo equilibrio tra le due visioni del mondo, già di per sé instabile e precario nella prima metà del Cinquecento, appare chiaramente in crisi alla metà del secolo.

Non si trattava soltanto del venir meno di una visione mondana e pagana della sopravvivenza di fronte a valori meramente cristiani, ma, all'interno di questi ultimi, una frattura apparve a partire dalle apocalittiche prediche del Savonarola tra una corte romana additata come l'avversaria della religione e il vero cristianesimo. Una risultante chiara di questo processo fu certamente il potere che venne riconosciuto nella religione come realtà diffusa, aderente ai diversi momenti della vita dell'uomo e della vita collettiva. Mai come nella prima metà del XVI secolo anche al livello più basso della compagine sociale,



e soprattutto per la scoperta della potenza del dettato riformato della salvezza attraverso la fede, ci si pose la questione della religione. Essa si presentava come traguardo di un itinerario personale di fede, o come l'istituzione ecclesiastica romana. In entrambi i casi veniva disarticolato e messo in crisi il vecchio mondo rinascimentale legato al pensiero classico⁶³.

Tra il 1538 ed il 1539, in un'operetta di epistole ed epigrammi, il letterato napoletano Giano Anisio⁶⁴ affrontava l'argomento della religione. Alla luce dell'ineluttabile trapasso che ogni essere umano coscientemente avrebbe dovuto affrontare, egli confronta le diverse sette religiose e riconduce il discorso al proprio timore della morte, ponendo in primo piano il problema della scelta della religione come regola di vita che avrebbe consentito di affrontare serenamente la propria morte. Il quadro entro il quale l'Anisio inserisce i suoi ragionamenti vale da solo a mostrare quanto ci sia di nuovo e quanto di tradizionale nel modo di affrontare il problema della morte: secondo il suo racconto, addormentandosi mentre stava leggendo scritti degli antichi, gli si erano affacciati in sogno, contrastando tra loro, pensieri di stampo epicureo e cristiano, suscitati dalle immagini dei grandi dell'antichità, scomparsi nelle nebbie del tempo. Si erano avanzate a questo punto le promesse della religione, di ogni religione o setta, concordi nel prospettare, di fronte all'ineluttabilità della morte, premi e pene eterne, e la scelta finale si era delineata senza incertezze: occorreva seguire la religione, come scelta di minor rischio rispetto a quella di un conseguente epicureismo, e tra tutte le religioni si doveva scegliere quella cristiana, le cui norme ben si adattavano nella loro santità alle esigenze della società umana.

Non c'è alcun dubbio che le scelte di identificare con la compagine ecclesiastica romana la religione, o di prospettare il problema alla luce delle teorie del cielo aperto e dell'infinita misericordia di Dio, senza bisogno di mediatori terreni o celesti, avrebbero posto gli uomini e le donne della metà del secolo XVI di fronte ad inconciliabili visioni del mondo e della vita. Ma sia in campo riformato che in quello cattolico appare evidente che il modello rinascimentale del compromesso tra cultura classica e cristianesimo appariva irrisolto, desueto ed ingombrante. Ed anche a chi aveva dedicato la vita allo studio dei grandi maestri del passato, come nel caso di Antonio Minturno e Giovanni Battista Bacchini, tra i massimi commentatori del Petrarca nel primo Cinquecento, si presentava il dilemma di come far tornare i conti della propria esistenza terrena in vista del fatale esito e dell'imminente giudizio



divino. Già in una lettera degli anni quaranta del XVI secolo⁶⁵, Antonio Minturno faceva propria con veemenza tutta la tradizione rinascimentale nel tentativo di conciliare il senso della gloria terrena ed eternità di salvezza cristiana:

Con ciò sia ch'io adori l'una come divina, e l'altra honori come più che humana [...] alla quale aspirar si dee, et ogni humana diligentia, forza et opera drizzare, nel cielo e nel divino cospetto diposta. Non però è da spregiarsi questa altra, che può torre a morte et a sepolchri i mortali, et eternali nella memoria di quelli, che poi verranno.

Secondo il Minturno, la gloria e la fama che la poesia può dare all'uomo è il riflesso della gloria cristiana, della salvezza. Ma nella risposta che a questa lettera dà un altro letterato dell'epoca, Giovan Battista Bacchini, vi appare tutta la voluta presa di distanza dal modello umanistico:

È il vero, dolcissimo amico, ch'l proponimento, si come dite, era santo e buono; & che per quella via ci sariemo potuti salvare, quando seguito ne fusse il disiato effetto: Ma come n'eravamo noi certi? Che benchè l'uomo proponga di fare alcuna opera; non di meno all'alto fattore e proveditore di tutto poi sta il disporre; et il comune nemico è presto sempre a guastare ogni buona impresa: e la morte altresì ci soprasta, della quale già non si può sapere, ne il dì ne l'hora: la quale in che egli si troverà. Et quanto malagevole sia che l'huomo stia preparato di continuo nella vanità del mondo, sallo colui che ben considera e pensa, e legge sovente quello di che il Signore n'ammonisce nel Sacro Evangelio. O Dio chi potrà giamai schifare tanti lacci, che per tutto ha teso il cru del nemico per tirarne alla sua infelice e disaventurata schiera⁶⁶.

Nessun compromesso dunque, tra gloria terrena e gloria celeste, nessun compromesso tra la fama, che l'uomo acquista attraverso l'opera letteraria, e la salvezza cristiana, che soltanto una vita di meditazione della morte può offrire. Nessun compromesso, infine, tra amore terreno ed amore di Dio. A tal riguardo in una lettera di un altro commentatore del Petrarca, Andrea Giovanni Gesualdo, si confrontano le due specie di amore, e si finisce per riconoscere soltanto in quello divino, coltivato nella solitudine del chiostro e nell'abbandono di tutte le vanità mondane, una suprema dignità. Ed a nulla valgono le rimostranze del Minturno («Ma, lasciando da parte le ciance, e parlando per dovero, per Dio non si può senza bigio, o bianco, o nero cappuccio entrare in Paradiso?»⁶⁷): il Gesualdo infatti da fervido commentatore del Petrarca passerà di lì a poco alla compilazione di un corposo trattato sui *Novissimi* dell'uomo⁶⁸.



Ad una visione del mondo ancora ampiamente influenzata dai temi della tradizione classica, si contrapponevano due modelli non più conciliabili di morte cristiana. Nel 1550 il gioielliere Alessandro Caravia compose un'operetta dialettale dal titolo *La vera antiga de castellani, canaruoli e gnatti, con la morte de Giurco e Gnagni in lengua brava*⁶⁹. In essa si contrapponevano una morte nella quale il cristiano si affannava a placare un Dio irato ed un'altra nella quale si metteva in luce l'abbandono del moribondo nelle braccia di un Dio misericordioso. Da un lato la stanza dell'ammalato si riempie di frati attenti a carpire ed indirizzare le ultime volontà dell'uomo, dall'altro ci si appella alla «immensa e ineffabile» misericordia di un Dio «che ne ha compraò con sangue eterna vita». E se il fedele cattolico si affanna ad accumulare sul piatto della bilancia della giustizia divina le proprie opere buone e le elargizioni pie fatte in vita, l'evangelico muore nella fede che «per el sangue de Christo se giustifica / chi sé christian e no per altro niente»⁷⁰. Opere o fede: la contrapposizione di questi due principi di vita si ripresentava al momento del trapasso, e la morte rappresentava quindi il momento più alto per manifestare le proprie credenze religiose.

Ma la breve stagione dell'evangelismo italiano e dell'infiltrazione ereticale nella penisola venne repressa a partire dai decenni centrali del secolo e sostanzialmente non ebbe nessun seguito già alla fine del Cinquecento. Ed è la stessa battaglia antiereticale a far rientrare gli umanisti italiani nel «porto quiete» di Santa Madre Chiesa, mentre coloro che erano stati più attenti alle novità teologiche ed alle suggestioni morali d'oltralpe rigettarono, con tutto l'apparato ecclesiastico, anche il rituale tradizionale legato alla morte ed ai morenti. Alla teologia del cielo aperto e della infinita misericordia di Dio, che immetteva il cristiano in uno stato di lieta attesa della morte, si affiancava un disinteresse per le sorti del corpo e per le cerimonie ecclesiastiche ad esso applicate. Nel 1552 alcune donne capuane, infettate dal morbo ereticale, risposero al sacerdote che le redarguiva e prospettava loro, dopo la morte, le pene infernali: «Noi finimo presto cossì come finimo questa tela, che morendo tutte e doie andamo in Paradiso». Ed ancora: «Veco lloco [Vedo là] quisto horto, e quando moro me atterro [seppellisco] lloco»⁷¹. Era una visione del mondo che rigettava un'immagine della morte come biforcazione di eternità paradisiache o infernali. Restava però intatta l'ammonizione savonaroliana di meditare spesso la morte attraverso le immagini, e questo si rivela essere un tratto comune del periodo, utilizzato indifferentemente dai cattolici e dai riformati.





31. Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane con memento mori*, Roma, Galleria Borghese.
Agli inizi del XVI secolo si diffonde la moda di farsi ritrarre con espliciti riferimenti macabri. In Italia in generale il tema viene proposto con una certa moderazione, senza gli eccessi dell'arte nordica. Non si cercano, insomma, soluzioni ad effetto, ma riferimenti talvolta defilati, un arredo discreto del ritratto.



Già nel primo Cinquecento italiano erano apparsi, nella ritrattistica contemporanea, riferimenti sempre più espliciti a simbologie macabre. Il teschio o le ossa comparivano talvolta nel verso del dipinto o, più spesso, all'interno della raffigurazione stessa. Nel primo caso la raffigurazione è al tempo stesso una meditazione per colui che viene effigiato, che si immagina così in futuro, e monito per lo spettatore, al quale viene offerta un'immagine ad effetto. Il dipinto, nel suo rovescio, offriva la possibilità di afferrare il senso nascosto della vita, il suo *nihil*, la sua inevitabile conclusione, la sua orribile immagine futura. Qui il tema del contrasto è ancora assai pregnante, e sembra di osservarvi le annotazioni del Savonarola sul modo di guardare la realtà «non per lo dritto ma per lo roverso», spogliando le cose sensibili dagli affetti terreni, e meditandole attraverso la visione problematica della loro finitezza. Coperta da temi allegorici e simbolici talvolta oscuri, o esplicitata in maniera evidente, la rappresentazione macabra, alla metà del Cinquecento, inizia dunque ad essere utilizzata in maniera più continua, esplicitata con simbologie funerarie che anticipano la vera e propria esplosione del gusto macabro alla fine del secolo. Ma ancora nelle prime decadi del Cinquecento, queste rappresentazioni restano legate ad un senso individuale del termine della vita, ed un oscuro ed ambiguo valore da assegnare alla stessa.

Illuminante ci appare il ritratto di un «gentiluomo, probabilmente il condottiero Mercurio Bua, dipinto da Lorenzo Lotto, ed oggi alla Galleria Borghese di Roma (figg. 31 e 32)⁷². La mano appoggiata su di un tavolo nasconde alcuni petali ed un piccolo teschio in avorio. I petali sono già un esplicito rimando alla caducità delle cose umane, in questo caso



32. Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane con memento mori*, particolare, Roma, Galleria Borghese. Un piccolo teschio in avorio compare tra i petali accanto alla mano dell'ignoto gentiluomo.

ribadite e sottolineate dal piccolo manufatto. Si tratta ancora di un'immagine non ingombrante e dal significato, sia pur esplicito, tutto sommato discreto. Una sorta di presenza a latere, da leggere affianco all'imponente raffigurazione ritrattistica, ma che si fa strada, nel corso del secolo, con un vigore nuovo. In un altro ritratto di Lorenzo Lotto, questa volta alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, la simbologia della *vanitas* è esplicitata ancora una volta dai petali adagiati su di uno scrittoio, ma sempre con un riferimento leggero se non nascosto. Quella caratterizzata da una presenza «moderata» del macabro sarà la tipologia ritrattistica più diffusa, in area italiana, alla quale bisogna però affiancare la rara tipologia più marcatamente esplicita. Nel ritratto di giovane di Andrea Previtali, così come in quello di Girolamo Casio di Giovan Antonio Boltraffio, il macabro viene utilizzato come vero e proprio contrappunto della raffigurazione, quasi come risvolto della medaglia e considerazione dell'altra faccia della realtà. Tibie e teschi non compaiono nella raffigurazione, ma nel retro della stessa, una sorta di doppio ritratto, che spinge la lettura complessiva dell'opera nel capovolgimento del senso della bellezza e della vita in una meditazione della morte, nella coscienza della propria finitezza, e nell'ostentazione di una lettura di tipo spirituale, che fa emergere i temi penitenziali tardomedievali nel contrasto e nell'impatto tra l'immagine di un uomo nel fiore degli anni ed il teschio nel verso del dipinto.

Si diceva però che simili tipologie iconografiche, assai frequenti in area nordica, sono piuttosto rare in Italia, dove l'oggetto macabro è meditazione sul trascorrere inesorabile del tempo e sulla *vanitas* di realtà puramente terrene. Nel ritratto che Giovanni Cariani fece a Venezia per un gentiluomo norimberghese (fig. 33), questi viene ritratto mentre, alzati gli occhi da uno scritto, guarda malinconicamente verso lo spettatore. Sul parapetto sul quale l'uomo appoggia un braccio sono stati raffigurati un piccolo teschio ed una clessidra, mentre lo scritto che tiene tra le mani recita: «Natura produxit tardius. Pictor figuravit extemplo» (La natura produsse lentamente. Il pittore rappresentò all'istante). Il senso del dipinto è quindi tutto nella considerazione drammatica del tempo che passa, mentre sia la vita che l'arte ne restano soggiogate. Un cartiglio in basso, sulla destra, recita infatti: «Mors naturam destruit, tempus artem» (La morte distrugge la natura, il tempo l'arte). Etica della moderazione, messa in guardia contro i pericoli derivanti dal concepire la propria esistenza soltanto in funzione dei beni terrestri, volontà di meditare quotidianamente la morte: sono temi che iniziano a diffondersi nel Cinquecento italiano. Si tratta



33. Giovanni Cariani, *Ritratto di gentiluomo norimberghese*, 1536 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 6434.

Negli occhi spalancati di questo anziano gentiluomo norimberghese, che viene raffigurato mentre, interrotta la lettura, si volge verso lo spettatore, affiora una sensibilità attenta alla meditazione sulla morte e sul trascorrere del tempo. La scritta in basso sul foglio che questi ha tra le mani lascia intendere che ciò che l'artista ha ritratto in pochi momenti la natura lo ha prodotto lentamente (*Natura produxit tardius. Pictor figuravit extemplo*). La scritta è da mettere in relazione con gli oggetti della *vanitas*, un teschio ed una clessidra, appoggiati al parapetto, e con un secondo cartiglio, in basso sulla destra del dipinto, che recita: «*Mors Naturam / Destruit / Tempus Artem*».

certamente di un *memento mori*, del risultato di una corrente intellettuale neo-stoica e collegata alla tradizione patristica del disprezzo del mondo e della riflessione malinconica sul trascorrere inesorabile del tempo.

La morte nel sistema dei *Novissimi* e nella meditazione quotidiana

Durante il Rinascimento italiano l'accettazione del dolore e della morte poteva dunque assumere, di volta in volta, l'austero abito di tipo stoico, rimandare ad una visione epicurea della vita, o cogliere l'intimo nesso tra percezione della propria finitezza e l'insopprimibile bisogno di rivolgersi ad un senso della vita tutto terreno. L'esempio della morte degli eroi cristiani, il fulgido paramento di una estetica della morte, si coniugava poi con l'accettazione supina e talvolta fiduciosa della provvidenza e del giudizio divini. Ma al di là di una certa continuità nei temi, e della crisi del sistema umanistico di pensiero, è innegabile che, a partire dal 1560 circa, è in atto una profonda mutazione culturale e nella sensibilità.

Già con la metà del secolo XVI si assiste in Italia al declino del tema del Trionfo, mentre si continuano a pubblicare operette e fogli volanti che avranno larga diffusione anche nel XVII, XVIII e XIX secolo. È il successo del motivo del Contrasto, quello più strettamente legato con una tradizione letteraria medievale, e che, per la sua semplicità ed immediatezza, pervade tutto il lungo iter storico che stiamo analizzando. Il tema del Trionfo venne ripreso, nel primo Cinquecento, nella Firenze medicea dove noti furono i carri trionfali fatti da Piero di Cosimo e così descritti dal Vasari:

Era il trionfo un carro grandissimo tirato da bufali tutto nero, e dipinto d'ossa di morti e croci bianche, e sopra il carro una morte grandissima in cima con la falce in mano, et avea in giro al carro molti sepolcri. Et in tutti quei luoghi che il trionfo si fermava a cantare, s'aprivano ed uscivano alcuni, vestiti di tela nera sopra i quali erano dipinte tutte le ossature di morto nelle braccia⁷³.

Nella seconda metà del secolo, più che nei trionfi, il macabro inizia a svilupparsi nelle scenografie funebri e nei monumenti sepolcrali. Ai carri della morte vengono ad essere sostituiti eccezionali catafalchi ed un particolare addebbio delle chiese dove si accoppiano i trionfi delle virtù del defunto alle raffigurazioni macabre. A dispetto della proliferazione di questi temi iconografici



nelle grandi raffigurazioni a fresco e nella miniatura, la sensibilità macabra non aveva infatti quasi mai toccato l'arte funeraria rinascimentale. In alcuni rari casi essa venne utilizzata attraverso l'immagine del teschio, talvolta accoppiato a simboli dell'eternità. Così appariva, ad esempio, nelle tombe scolpite da Bernardo Rossellino per Maria d'Aragona, nella chiesa di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli, o in quella di Domenico Bertini da Galliciano, scolpita da Matteo Civitali nella chiesa cattedrale di Lucca. Ancor più raramente, nell'Italia del Rinascimento, il macabro si spingeva sino a raffigurare alcuni elementi che rimandavano all'idea della decomposizione. È il caso del sepolcro Altoviti, scolpito da Benedetto da Rovezzano nella chiesa dei Santi Apostoli a Firenze, dove due teschi vengono raffigurati con una coppia di serpi che ne trapassano le mascelle⁷⁴. Il teschio era già apparso talvolta in alcune tombe del primo Cinquecento. A Roma, sul sepolcro del cardinale Scarampi in San Lorenzo in Damaso, scolpito nel 1505, compare una testa di morto cinta da una corona di lauro. A partire dalla fine del XVI secolo questi motivi, appena abbozzati nel primo Cinquecento, si diffondono sia nell'arte funeraria vera e propria che nelle effimere scenografie approntate per le cerimonie funebri. La teatralizzazione delle sequenze del corteo funebre prima e del cerimoniale religioso poi sono esemplari di una civiltà che, nello «spettacolo della morte»⁷⁵, inserisce anche il motivo terrificante.

A partire dalla fine del XVI secolo ed almeno fino alla metà del XVIII, quando si fa avanti una morale legata alla semplicità come virtù anche dei potenti, si impone il grandioso cerimoniale funebre barocco. A tal proposito i vecchi motivi medievali del terrore per la morte improvvisa, del potere sovrano della morte su questa terra, di una escatologia fatta di premi o di pene, vengono ampiamente utilizzati durante queste cerimonie nelle quali si affrontano i grandi temi legati alla gloria del defunto e quelli cristiani delle ultime realtà umane. In tale contesto i simboli macabri sono gli assoluti padroni della scena.

A Roma, nel 1572, nelle esequie fatte sempre in San Lorenzo in Damaso in onore di Sigismondo Augusto, re di Polonia, la chiesa era completamente addobbata con giganteschi scheletri, alcuni armati della falce, altri ritratti mentre lanciavano qualche oscuro messaggio ai viventi⁷⁶. Nel 1574, per i funerali del duca Cosimo de' Medici, la scenografia presentava un gruppo di scheletri, appoggiati alle loro falci, che fungevano da contraltare sottomesso alla raffigurazione del trionfo della gloria del duca⁷⁷. «Egli vive e vivrà per



sempre» recitavano infatti alcuni cartigli apposti alle raffigurazioni macabre. Più che morte atterrata, qui ci si trova di fronte ad una composizione che utilizza la morte come «lievito necessario» per esaltare la figura e la memoria del principe ed il suo eternizzarsi attraverso la discendenza ed il lignaggio, così come per le sue opere e virtù.

Senza alcun dubbio furono i gesuiti ad esprimere un incessante interesse per la decorazione macabra nelle cerimonie funebri contemporanee. Nel 1630 a Roma si celebrò una messa di suffragio per i loro benefattori. In quella occasione venne concepita una complessa scenografia macabra dove la morte veniva più volte raffigurata. Essa appariva insieme con il seguito del peccato originale, nel momento in cui Adamo ed Eva colgono il frutto proibito. Quattro grandi scheletri vennero raffigurati mentre alzavano sopra le loro teste i simboli della potenza mondana (una tiara, una corona, un trofeo d'armi ed un corno dell'abbondanza pieno d'oro), irridendo, secondo lo schema della morte trionfatrice, i signori del mondo e la loro vanità. Altri scheletri, ritratti nel loro sudario, portavano delle torce ardenti. Ma tutta la scena aveva un principio, ai piedi del catafalco, nella figura di San Gregorio che liberava le anime del Purgatorio, ed una conclusione nella grande statua della immortalità che campeggiava dall'alto del catafalco. La morte trionfatrice era essa stessa sottomessa, come nella sequenza dei *Trionfi* petrarcheschi, alle glorie dell'eternità cristiana.

La morte trionfante dei catafalchi barocchi, così come la possiamo ammirare nelle stampe che accompagnano la descrizione delle esequie, trattiene qualcosa dunque del vecchio trionfo quattrocentesco. Essa campeggia ora alla sommità ora alla base dei catafalchi, ricordando talvolta le impostazioni iconografiche dei vecchi trionfi. Ma il suo ruolo è ormai un altro. Se si sviluppano decisamente le sue funzioni di immagine didascalica e moraleggiante, il senso legato alla sua forza inesorabile e selvaggia, impersonata dalla sua irruzione improvvisa nella scena di vita, è completamente abbandonato.

In queste scenografie barocche possiamo cogliere quella che si dimostrerà di gran lunga l'illustrazione funebre più diffusa, lo scheletro completamente rinsecchito e la testa di morto.

Da dove derivava questa nuova moda ed un rinnovato gusto macabro? Il successo di questi motivi iconografici derivava da fattori diversi: in primo luogo esso è da addebitare alla nuova spiritualità barocca, e soprattutto alle nuove forme di meditazione della morte⁷⁸. Già il Mâle aveva individuato nella

diffusione degli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola il vero strumento di immissione di questa nuova moda macabra⁷⁹. Attraverso brevi meditazioni, il santo ricordava che sommo bene è il raggiungimento di una tranquillità dell'animo attraverso la indifferenza verso le cose del mondo:

Dobbiamo stare indifferenti circa tutte le cose create [...] di maniera che, dal canto nostro, non cerchiamo più la sanità che l'infermità, né anteponiamo le ricchezze alla povertà, l'onore al disprezzo, la vita lunga alla breve. Ma conveniente cosa è tra tutte l'eleggere e desiderare quelle che ci conducono al fine⁸⁰.

La meditazione della morte sarà il mezzo più adeguato per il raggiungimento dello scopo principale: abbandono degli affetti mondani e ricerca di una strada di salvezza. Seguendo il suo consiglio, il confratello avrebbe dovuto immaginarsi sul letto di morte, abbandonato dai parenti e dai medici, in procinto di esalare l'ultimo respiro. Un'incisione che accompagnava il testo raffigurava la camera del moribondo secondo l'antica tradizione delle *Ars moriendi*. Nella stanza vi compaiono il sacerdote con il crocifisso in mano seguito da un angelo e da un confratello che impartisce la benedizione e legge l'ufficio per gli agonizzanti. Ai piedi del letto, in atteggiamento devoto due religiosi assistono alla scena, accanto ad un demone che attende l'esito del transito. La morte, uno scheletro dalla falce abbassata, appare sulla soglia della porta, mentre alza un drappo che ne svela la presenza. I toni del discorso ignaziano si incupiscono quando egli punta sulla meditazione del disfacimento fisico, utilizzando il bagaglio letterario sul *transi* che la tradizione medievale aveva saputo concepire. Importanza primaria è data dunque alla meditazione sulle sorti del corpo. L'uomo:

Inorridirà per la gagliarda rappresentazione del sepolcro pieno di fetore, dove il corpo, cacciato fuor di casa dai più cari, sarà rinchiuso per esser cibo dei vermi, acciocché, con la sua putredine e corruzione, non infetti il mondo⁸¹.

La visione del corpo morto, rilanciata da Ignazio, verrà utilizzata per tutto il corso del XVII secolo e, come vedremo, riproposta nei medesimi termini nell'ultima grande arte del ben morire, l'*Apparecchio alla morte* di sant'Alfonso Maria de Liguori, pubblicata in pieno Settecento.

In un dipinto di Pietro della Vecchia, si illustra il momento della conversione del futuro santo Francesco Borgia (fig. 34). Costui è raffigurato

mentre viene aperta la bara contenente le spoglie mortali di Isabella del Portogallo. Il dipinto è una rilettura del tema medievale dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti. Qui naturalmente manca il senso dell'azione del



34. Pietro della Vecchia, *San Francesco Borgia davanti alla bara con il cadavere di Isabella del Portogallo*, 1660 circa, Brest, Musée des Beaux-Arts.

L'immagine orrenda della putrefazione del corpo, del disfaccimento fisico di una potente del mondo, non serve soltanto a meditare sulla transitorietà e vanità dei valori puramente umani. Essa è monito capace di convertire un'anima. In questo caso lo choc provocato dalla visione della corruzione fisica fa prendere la decisione al futuro santo di entrare nella Compagnia di Gesù. I valori sono assai simili a quelli forniti dalla meditazione medievale della morte. L'estremo ascetismo non comporta una eremitica fuga dal mondo ma, al contrario, è sprone per un maggiore impegno nella realtà sociale.

tempo sulle spoglie mortali, con i tre gradi di disfaccimento fisico che appaiono ai cavalieri. Ma è molto simile l'atteggiamento di paura e di orrore che la visione suscita sul futuro santo, e sugli altri astanti. Un sacerdote allarga le braccia per lo stupore, in una impostazione assai simile a qualche raffigurazione medievale, mentre un uomo che ha appena alzato il sudario è costretto a turarsi il naso per il fetore. Il cadavere della donna è cristianamente composto, ma due elementi ricordano l'ineluttabile fine che fanno le spoglie mortali e le glorie del mondo. Se infatti la corona con la quale la donna era stata sepolta è caduta dalla testa, gli effetti della putrefazione sono visibili proprio sul volto storpiato in un'espressione innaturale ed orrenda. Non c'è dignità umana nella rappresentazione della morte, ma una volontà di mostrarne il suo lato violento e selvaggio. Soltanto un elemento rischiarava la scena, ed è la luce

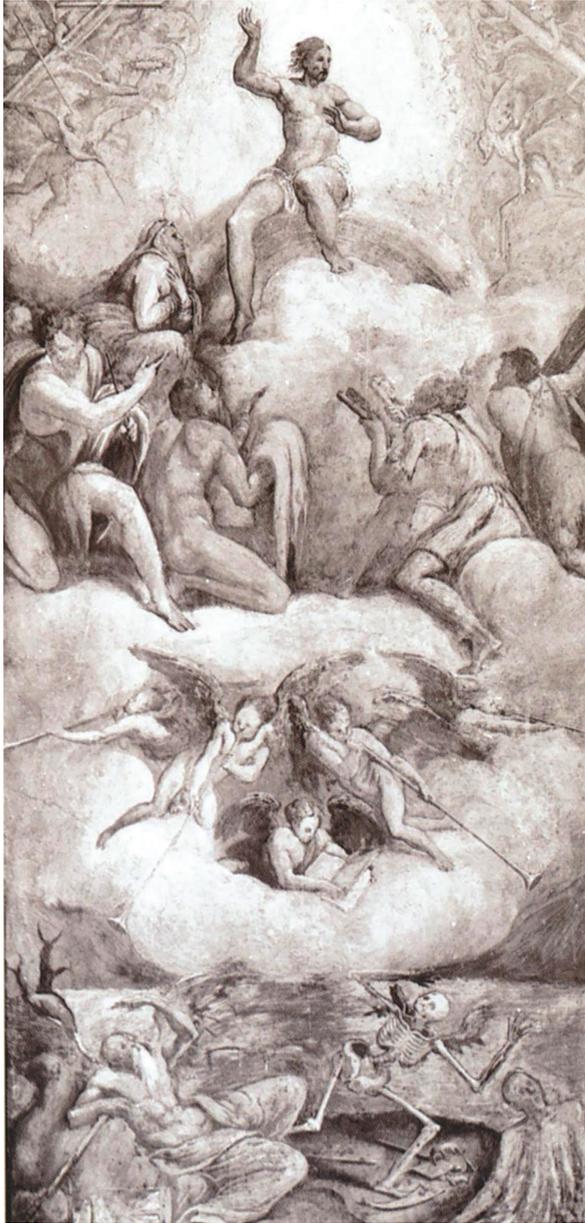
divina al di sopra della testa di Francesco Borgia, che è foriera della conversione dell'uomo. La scelta di abbracciare la vita religiosa nella Compagnia di Gesù non comporta un abbandono del mondo. Non sarà un convento di clausura la risposta alla visione della vanità di ogni realtà sensibile, ma un maggiore impegno, sociale e missionario, per esportare la propria ideologia religiosa e favorire nuove conversioni.

Accanto alla meditazione del disfacimento fisico, il teschio era consigliato come strumento insostituibile per considerare le ultime realtà umane. Esso diventerà lo strumento privilegiato nella predicazione: il bisogno di colpire, toccare le corde più sensibili dell'auditorio, con forme concrete e realiste, sembrerebbe essere all'origine della sua utilizzazione, nelle chiese della penisola, sia durante la predicazione apocalittica e nella liturgia pasquale o nell'ufficio dei morti, sia nelle esequie private. Colpire l'immaginazione popolare diventa uno dei principali espedienti per un clero ed una Chiesa che si vuole sviluppare ed espandere.

Il bisogno di avere immagini forti coincide inoltre con una certa permanenza, o riscoperta, dei temi macabri medievali. Un vero e proprio revival non tanto dei temi, quali la Danza, l'Incontro o il Trionfo, quanto della decorazione macabra, del particolare, dell'oggetto o della scenografia che però si slega dai grandi temi medievali e viene riproposta in tematiche ed apparati più complessi. L'iconografia medievale si scompone in tratti distintivi che, se ne fanno perdere il senso generale, restano talvolta collegati ad alcuni elementi peculiari.

A partire dall'ultima decade del XVI secolo un fenomeno è certamente emergente ed appare in tutta evidenza. Il discorso teorico sulla morte si clericalizza, mentre i laici intervengono assai raramente sul tema. Sul termine clericalizzazione bisogna naturalmente intendersi. Ancora negli anni sessanta e settanta del Cinquecento il genere della preparazione alla morte era appannaggio di una numerosa cerchia di letterati e di un nutrito numero di religiosi. Questi ultimi però (si pensi ad esempio al *Ricordo del ben morire* del domenicano Bartolomeo d'Angelo) erano ancora infarciti di cultura classica e dell'impostazione che del problema avevano dato Petrarca, Piccolomini, Salutati e Capranica. A partire dagli anni novanta del Cinquecento le preparazioni alla morte non soltanto hanno un successo editoriale di notevole portata, ma espungono dal discorso tutti quei riferimenti classici o umanistici, e si rifanno essenzialmente alla tradizione biblica o patristica ed all'esperien-

35. Roviale Spagnolo, *Trionfo dell'eterno*, 1550 circa, Napoli, Castel Capuano, Cappella della Sommaria. Anche nel dipinto di Roviale la morte ha perso ormai il suo ruolo di signora del mondo. La sua falce è spezzata, il suo atteggiamento terrorizzato. Il Giudizio finale è qui interpretato come trionfo dell'Eterno sulla morte e sul tempo.



za fornita dalle compagnie di giustizia e della Buona Morte. Per «clericalizzazione» della cultura intendiamo quindi un complesso di fenomeni che portò alla produzione artistica e letteraria d'opere concernenti la morte che poneva i temi sin qui trattati in una logica leggibile immediatamente in un ordine non tanto genericamente religioso, ma piuttosto marcatamente cristiano-cattolico.

Con la nuova impostazione ignaziana, le tematiche della meditazione della morte vengono quindi ad essere riformulate, generalmente inglobandole nell'antico tema dei *Novissimi* dell'uomo⁸². Collocandole in quel contesto, esse venivano immediatamente sottoposte al tema del Giudizio. Si veda, ad esempio, il Giudizio finale di Pedro de Roviale, alias Roviale Spagnolo, artista presente in Italia alla metà del Cinquecento, che fu impegnato per una serie di dipinti presso la cappella della Sommaria a Napoli (fig. 35). Anche se si segue l'impostazione iconografica



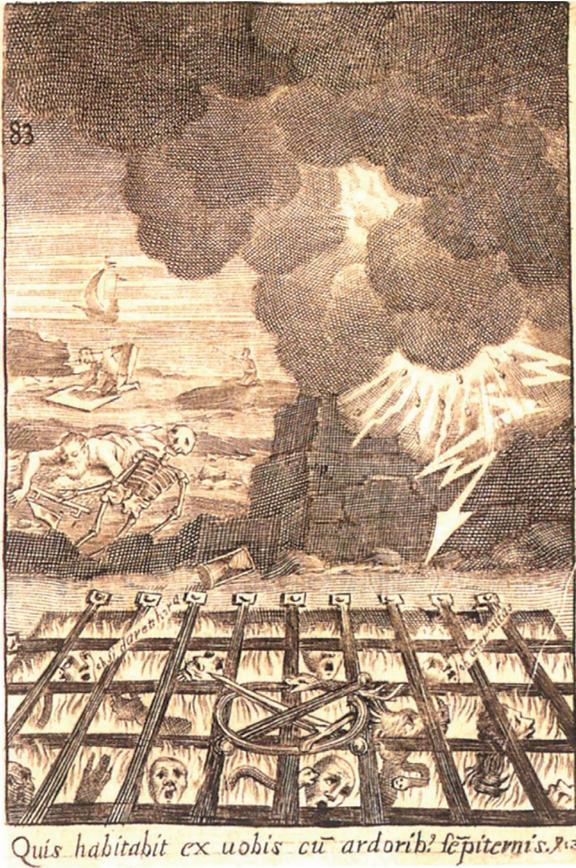
michelangiolesca, qui il tema è però interpretato come un vero e proprio Trionfo della Divinità o dell'Eterno, con il Cristo in gloria, e le immagini di una Morte alata e del Tempo atterrati e sconfitti. La prima alza lo sguardo terrorizzato verso il Cristo giudice, piegando la figura stecchita in segno di remissione, mentre la sua falce giace ormai a terra spezzata. Il suo potere e quello del tempo, che adotta un simile atteggiamento, sono ormai giunti alla fine: è la «morte atterrata». La Signora del mondo alla quale lo stesso Cristo dovette sottomettersi per la legge di natura che vedeva in ogni uomo un mortale, è scalzata ed annientata dal Creatore nel giorno del giudizio. Nel dipinto di Roviale si punta più sulla rappresentazione del momento della potenza divina svelata, che assoggetta alla fine dei tempi tutte le altre forze che avevano governato la vita degli esseri umani. Si è ormai assai lontani dalle rappresentazioni tardomedievali del tema. Anche nel già citato dipinto di Ambrogio Lorenzetti *Allegoria della redenzione umana*, presso la Pinacoteca di Siena (fig. 10), la morte vi appariva alla fine dei tempi. Essa però era impegnata a servire il Signore, spingendo le anime dei dannati all'Inferno. In questo caso l'obbiettivo principale dell'artista è quello di rappresentare la potenza del Salvatore, il Cristo giudice che torna per porre fine al mondo ed alle sue leggi.

La morte è ancora sconfitta in un'altra illustrazione che accompagnava le edizioni degli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio (fig. 36). Anche in questo caso la scena è completamente invasa dal tema del Giudizio, anche se il Redentore si manifesta soltanto con un lampo che fuoriesce da una spessa e minacciosa nuvola. La morte è defilata ed in secondo piano, «atterrata» come nel dipinto di Roviale, con la falce spezzata. A differenza del dipinto napoletano, qui è un altro elemento a occupare gran parte della incisione. In primo piano ecco infatti una graticola dalla quale, nella parte bassa dell'illustrazione, si intravedono le anime dannate e le fornaci dell'Inferno. La morte, inerme e spaventata dal trionfo della divinità e della giustizia, ha terminato il suo compito. Ma la realtà che viene a sostituirla non è meno drammatica: le pene infernali sono infatti la morte eterna dei peccatori.

Nel 1587 il pittore Jacopo Ligozzi, artista attivo alla corte medicea di Francesco I, dipinse un quadro dal titolo *Allegoria della redenzione umana* (fig. 37). Ai piedi della croce appare la Vergine che piange il Cristo morto adagiato sulle sue gambe. Alle sue spalle la morte ed il peccato sono incatenati al legno, ormai sconfitti dal sacrificio del Salvatore. Ma la morte non rinuncia

ad una funzione didascalica e moraleggiante, ed impugna, con la mano stecchita, una clessidra.

Come si può notare, nel corso del Cinquecento, ed ancor più agli inizi del XVII secolo, i temi savonaroliani vengono ripresi e reinterpretati. La



36. *L'Inferno*, in Ignazio de Loyola, *Esercizi Spirituali*, edizione Torino 1724, p. 83.

La morte atterrata lascia qui il posto al trionfo dell'Eterno e del Giudizio finale. Negli *Esercizi Spirituali* di Ignazio di Loyola la morte viene reintegrata nel sistema dei «Novissimi dell'uomo» (Morte, Giudizio, Inferno, Paradiso), perdendo il suo valore a sé stante, in una visione delle ultime realtà che non concedeva più nulla alla meditazione «laica» propria dell'età rinascimentale. La rappresentazione della morte eterna, il carcere dell'Inferno, ha ormai sostituito la simbologia della morte trionfatrice sul mondo.

morte mantiene la sua funzione didattica e il ruolo di indicatore delle ultime realtà cristiane. Di fronte all'immagine della morte, come nella stampa «O quassù o quaggiù» che accompagnava il testo della predica savonaroliana, il cristiano può scegliere tra una eternità di beatitudine oppure di dannazione. E qui si nota tutto il divario con il periodo immediatamente precedente, caratterizzato questo da turbamenti religiosi, immagini violente della morte, ma anche da innegabili influenze che una teologia del cielo aperto poteva offrire. Alla fine del Cinquecento l'alternativa salvezza-dannazione sostituisce un'immagine della fede come liberazione immediata dal peccato, dalla carne e dalla morte. La riproposta massiva del tema dei *Novissimi* dell'uomo ha cancellato gradualmente aneliti e suggestioni riformate ed eterodosse. L'istanza sovratemporale concessa all'uomo



37. Jacopo Ligozzi, *Allegoria della redenzione umana*, 1585 circa, (Courtesy of Sotheby's).

La morte di Cristo sottomette il peccato e la morte, qui raffigurati incatenati al legno della Croce. Il peccato ha ai suoi piedi il serpente infernale, mentre la morte non rinuncia a mostrare il simbolo del trascorrere inesorabile del tempo, la clessidra.

si rifletteva naturalmente nelle scelte immediate, laddove opzioni «mondane» equivalevano irrimediabilmente all'eternità di dannazione.

Questa logica porterà in breve, soprattutto dopo la diffusione dell'*Arte del ben morire* di Roberto Bellarmino, a concepire la propria vita come una progressiva esperienza di preparazione alla morte. Alle pratiche della confessione sacramentale, alla oculata scelta di un consigliere e direttore spirituale, si univa una volontà di mortificazione anche fisica che scandisse con atti rituali le fasi della penitenza. Scipione Paolucci descrive, con accuratezza, alcune pratiche penitenziali che trovavano i loro momenti più significativi nell'esercizio spirituale individuale e nelle processioni. Il gesuita parla di «notabili [...] anzi eccessive [...] strane invenzioni e dolorose asprezze delle penitenze»⁸³ che «eccedono in genere di mortificazioni, oltre che di tormento»⁸⁴. I nobili, senza mantello, ornamenti o fregi, ma, coperti corpo e capo di cenere, con «cenci logorosi» andavano processionalmente portando corone di spine, corde al collo «et in mano ossa, o teschi di morti», confessando ritualmente i peccati. All'utilizzazione dei simboli macabri per le processioni facevano riscontro le pratiche macabre negli esercizi spirituali. A L'Aquila la congregazione mariana dei gesuiti, composta essenzialmente da nobili, si riuniva il giorno dedicato alla Vergine, il sabato, per le pratiche penitenziali che consistevano essenzialmente nel riflettere attraverso oggetti visibili e «carnali» sulla morte, sul Giudizio e sui *Novissimi* dell'uomo⁸⁵.

Siamo di fronte ad un senso di diffuso ascetismo che non era certamente prerogativa clericale: si pensi, per fare un solo esempio, alla profonda vicinanza fra i trattati seicenteschi dell'*Arte del ben morire*, e le disposizioni con le quali lo scultore Gian Lorenzo Bernini immaginava ed organizzava i suoi ultimi istanti di vita⁸⁶. La meditazione della scena del suo trapasso lo impegnò per buona parte della sua vita, secondo l'impostazione ignaziana. Ricordava il suo biografo, Filippo Baldinucci:

Teneva egli sempre fisso un vivo pensiero della morte intorno alla quale faceva bene spesso lunghi colloqui col padre Marchesi [...] e con tal desiderio aspirò sempre mai alla felicità di quell'estremo passo, e che per questo solo fine di conseguirla durò quarant'anni continovi a frequentar la divotione che a tal effetto fanno i padri della Compagnia di Gesù in Roma⁸⁷.

Scegliere in tempo un direttore spirituale, disporre con oculatezza la scenografia della camera nella quale doveva avvenire il trapasso, compilare



le disposizioni testamentarie ed organizzare la veglia funebre: ogni singolo atto non fu lasciato al caso. E non meraviglia dunque che fu proprio il grande scultore, già a partire dalla fine degli anni venti del XVII secolo, ad immettere nei monumenti funebri l'elemento dello scheletro. Esso, come abbiamo notato, era già stato ampiamente utilizzato nelle scenografie funebri, ma è con Bernini che fa la sua comparsa «eterna» e non effimera nei monumenti sepolcrali. Nella tomba progettata per Urbano VIII (fig. 38), terminata nel 1644, la statua del papa troneggia benedicente sulla sommità del monumento funebre. La sua espressione di fermezza è racchiusa tutta nell'atto di salutare solennemente, impartendo benedizione e comando. In basso, ai due lati, l'artista raffigurò le virtù della Carità e della Giustizia. La prima, con gli occhi levati al cielo, la spada con la lama rivolta verso l'alto, è ritratta in atteggiamento meditativo e di ricerca di un ordine soprannaturale, mentre la seconda è tutta incentrata sulle faccende di questo mondo, e sorride al bambino ai suoi piedi, nell'atto di avvolgere con il mantello un altro che tiene in braccio. Tra le due statue ecco apparire una morte alata e vestita con una mantellina che le copre il capo, ritratta stesa sull'arca funebre e curva sul libro della vita, aperto – tra le tante – alla pagina con il nome del papa.

Diversa e per certi aspetti opposta l'impostazione del monumento funebre che il Bernini scolpì per Alessandro VII (fig. 39). Qui vivace si fa il contrasto tra la compostezza ed il fervore con il quale è raffigurato il papa, ritratto in ginocchio, le mani congiunte, l'espressione assorta ed imperturbabile, e la morte alata che esce violentemente dal sepolcro⁸⁸. Sebbene il simulacro scheletrico non permetta di ricostruire la tensione della muscolatura, si riesce a mettere comunque in evidenza l'impeto con il quale la morte irrompe sulla scena, e la violenza con la quale solleva il gigantesco drappo che celava l'entrata del sepolcro, per ostentare una clessidra. La morte giunge all'improvviso, alza il suo braccio stecchito impugnando l'oggetto ma trova il papa fermo, sereno ed «apparecchiato» dopo una vita di meditazione sui fini ultimi.



38. Gian Lorenzo Bernini, *Monumento funebre di Urbano VIII*, 1627-1647, Città del Vaticano, San Pietro.

La statua del papa troneggia benedicente sulla sommità del monumento funebre. In basso, ai due lati, vengono raffigurate le immagini della Carità e della Giustizia. Al centro una morte alata e vestita con una mantellina che le copre il capo è ritratta stesa sull'arca funebre e curva sul libro della vita, aperto – tra le tante – alla pagina con il nome del papa.



39. Gian Lorenzo Bernini, *Monumento funebre di Alessandro VII*, 1672, Città del Vaticano, San Pietro.

Il papa, ritratto in atteggiamento di preghiera, sormonta le statue di quattro virtù. In basso, dalla porta del monumento funebre esce una morte che, alzando un poderoso drappo marmoreo, mostra il braccio stecchito con la mano che impugna una clessidra. Essa appare all'improvviso, avvisando che l'ultima ora è scoccata, ma trova il papa «apparecchiato» dopo un'intera vita dedicata alla preparazione all'estremo passo.

Purgatorio e gusto macabro

Una morte atterrata compare anche nel piano inferiore di un dipinto di Giovan Tommaso Guarino, nella chiesa del Purgatorio di Spinazzola, in Puglia (fig. 40). La Madonna di Monserrato campeggia nella raffigurazione, che ha nel registro mediano i santi Pietro, Leonardo e Francesco. Più sotto una morte incoronata è distesa essa stessa tra i simboli del suo trionfo: teschi incoronati e che calzano i simboli dei poteri regali ed ecclesiastici. Si tratta di una «morte atterrata», secondo l'impostazione ignaziana, alla quale viene però contrapposto, nel registro inferiore destro, un gruppo di anime purganti. In effetti, se la morte è ormai l'amara medicina che rimanda ad un aldilà di pena o di redenzione, un vero cambiamento tematico lo si può cogliere nella massiccia intrusione dell'elemento iconografico del Purgatorio accanto alle raffigurazioni dello scheletro con la falce, personificazione della morte.



40. Giovan Tommaso Guarino, *Madonna di Monserrato e SS. Pietro, Leonardo e Francesco*, Spinazzola, chiesa del Purgatorio.

Il tema del Trionfo viene qui reinterpretato per forzare la vecchia iconografia alle nuove esigenze culturali e semantiche. Nell'ultimo registro in basso sulla sinistra la morte regina è atterrata assieme ai simboli del potere mondano da lei stessa distrutti. Sulla destra un gruppo di anime purganti invoca aiuto.

teschi incoronati e che calzano i simboli dei poteri regali ed ecclesiastici. Si tratta di una «morte atterrata», secondo l'impostazione ignaziana, alla quale viene però contrapposto, nel registro inferiore destro, un gruppo di anime purganti. In effetti, se la morte è ormai l'amara medicina che rimanda ad un aldilà di pena o di redenzione, un vero cambiamento tematico lo si può cogliere nella massiccia intrusione dell'elemento iconografico del Purgatorio accanto alle raffigurazioni dello scheletro con la falce, personificazione della morte.

I rapporti tra l'emergenza e la affermazione della nozione di «Purgatorio», il senso del macabro e la preparazione alla morte bellarmiana mettono in luce qualcosa di più di un parallelismo tra credenze e prassi religiose. Fino alla fine del XVI secolo la visione del Purgatorio, che

significava, al tempo stesso, immagine folclorica e teologica del luogo ultraterreno di purificazione, e immagine pietistica di penitenza e di devozione ruotante attorno al concetto di giudizio, non ebbe risvolti macabri. In altre parole l'impostazione iconografica, che pur toccava i terribili accadimenti delle affezioni su questa terra, del giudizio e dello stato delle anime nell'aldilà, non valicò mai il confine tra la rappresentazione dei morti come anime e la descrizione della morte come decomposizione fisica o scheletro. Se il giudizio particolare e la penitenza fatta in terra avevano, storicamente, strettissimi contatti con l'idea della morte, questa rimaneva paradossalmente distante dalle rappresentazioni iconografiche del Purgatorio. Un'immagine ed un'idea (quella della penitenza) collegate con una realtà ultraterrena non offrivano spunti per simili tipologie iconografiche. Se la morte era assente, i morti venivano descritti come corpi nudi, prima caratterizzati socialmente e poi distinti per sesso ed età.

La situazione muta completamente già alla fine del XVI secolo. Il macabro irrompe in maniera esponenziale nelle raffigurazioni del Purgatorio. Qualche avvisaglia si era già avuta nella prima metà del secolo. In un codice miniato degli inizi del XVI secolo, il libro d'ore di Ferrante d'Aragona (fig. 41), il cui miniatore potrebbe essere riconosciuto in Pedro Machuca, al foglio 136r appare un'interessante commistione di elementi inerenti al Purgatorio con una raffinata simbologia macabra. Nella parte bassa del foglio trova posto una morte rappresentata un po' paradossalmente nell'atteggiamento col quale venivano raffigurati i defunti in una certa tipologia funeraria del pieno Rinascimento. Lo scheletro, perfettamente rinsecchito, è infatti steso su di un fianco, con il cranio poggiato sul braccio destro in pensosa meditazione. Per rendere più verosimile l'immagine della morte, raffigurata in un atteggiamento quanto mai raro, l'ignoto miniaturista le appoggia la falce sul fianco sinistro. Nello scomparto superiore in un grande braciere ecco sette figure nude, immerse completamente nelle fiamme, dove si riconoscono le anime del Purgatorio.

L'immissione di questo elemento, del tutto assente nella simbologia macabra quattrocentesca, segna un cambiamento nella sensibilità collettiva, che ha origine dalla frattura religiosa dell'Occidente cristiano. Nel corso del Seicento la rappresentazione della morte veniva a significare non tanto una forza a sé stante, un emissario divino o una potenza distruttrice, quanto un vero e proprio morto. Ciò indica che l'interesse si è spostato sul pensiero dei defunti

legato al sistema penitenziale e di carità. Non è un caso che su di un cartiglio della miniatura alle spalle dello scheletro si legge: «Operemus Bonum dum Tempus Habemus». L'immagine lega quindi chi la osserva ad una duplice prospettiva penitenziale. Se infatti restano inalterati i vecchi retaggi delle forme tardomedievali di meditazione della morte, la posizione dello scheletro e la frase impressa sul cartiglio invitano all'espletamento degli obblighi di tipo caritativo legati alla memoria dei defunti.

L'interesse della miniatura risiede, infatti, nel riquadro superiore dove sono ritratte, in un grosso calderone infuocato, sette anime purganti «cruciate» da fuoco e fumo che lambiscono i corpi. Le anime sono sessuate e senza attributi che ne specificano l'appartenenza sociale. Esse sono corpi nudi ed il loro atteggiamento è una vera e propria summa delle posizioni che, nei dipinti della prima metà del Cinquecento, assumeranno le anime purganti.

Il diretto accostamento dei due elementi del macabro e del Purgatorio induce a pensare che, già nella prima metà del XVI secolo, una sensibilità stesse affermandosi, e con essa l'idea della presenza costante dei morti accanto alla immagine ideale della morte. Il trionfo del «gusto macabro», alla fine del Cinquecento e per tutto il secolo successivo, è legato dunque anche alla dimensione del Purgatorio e alla concezione della chiesa come ossario. Nella chiesa del Purgatorio ad Arco, a Napoli, al di sotto di un dipinto di Massimo Stanzione che raffigura una Madonna del Suffragio, lo scultore bergamasco Cosimo Fanzago scolpì un bassorilievo raffigurante una morte incappucciata ed alata alla quale vennero giustapposti dei gruppi di ossa incrociate. Ai lati dell'altare si raffigurarono, sempre in marmo, due grossi teschi alati.

In tutta Italia, a partire dagli anni settanta del Cinquecento, si edificano chiese sotto il titolo «dei morti», del «Purgatorio», di Santa Maria del Suffragio e via dicendo. In esse il gusto del dettaglio macabro trabocca, e si percepisce un senso quasi astratto della cura per l'intaglio che comporta anche la ripresa di alcuni motivi rinascimentali.

I collegamenti tra il macabro ed il Purgatorio sono, in un certo senso, il prolungamento e lo sbocco del tema della meditazione della morte, meditazione che veniva portata all'eccesso dalla predicazione penitenziale ma le cui linee erano già chiare e definite nel primo quarto del secolo XV. D'altra parte il dovere della meditazione, e, se vogliamo, della sofferenza così come veniva presentata dalla predicazione e dai manuali ascetici portava



41. *Anime del Purgatorio e scheletro*, nel *Libro d'ore* di Ferrante (Ferdinando?) d'Aragona, inizi del XVI secolo, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. SQ. LVI D19, f. 136r (riproduzione).

A partire dalle prime decadi del XVI secolo in Italia si inizia ad utilizzare il macabro nelle raffigurazioni dell'aldilà purgatorio. L'accostamento porterà, nel periodo barocco, ad identificare il teschio o lo scheletro con l'anima purgante. Nell'immagine qui riprodotta la morte è ritratta nell'atteggiamento tipico dei defunti concepiti come figure giacenti nei monumenti funebri rinascimentali.



all'apertura di due strade ben definite riguardanti non soltanto la retorica della predicazione, ma inficanti gli stessi atteggiamenti mentali e culturali. Se la meditazione della morte era, nelle intenzioni degli ecclesiastici, necessaria per la completa comprensione della propria condizione di mortali, se cioè conteneva in sé le regole della edificazione del *bono vivi-bono mori* attraverso l'amara medicina dello sguardo sulle ultime verità dell'uomo, d'altro canto questa cultura della sofferenza mutava la piena responsabilità della propria vita in piena irresponsabilità, nell'infanzia della pietà e del pianto. Questa immagine pietistica, ormai distaccata dal suo piano originario, veniva offerta dallo stato delle «povere anime purganti». Esse, autonome nel culto e nella devozione, erano l'immagine della sofferenza immediata di tutto il popolo cristiano. Erano, insomma, l'immagine di pietà che simboleggiava al tempo stesso l'aldilà regressivo dell'infanzia ed il presente reale della povertà e della sofferenza.

Se, nella seconda metà del secolo XVII, in Italia il teschio restava oggetto privilegiato di meditazione della morte, esso confluiva anche tra gli strumenti utilizzati della retorica ecclesiastica per descrivere l'aldilà purgatorio. Questo collegamento del teschio all'anima del Purgatorio, che era certamente simbolico nella predicazione, veniva recepito come reale ed al di fuori di ogni metafora dalla popolazione bassa. Tra il Cinque e il Seicento il macabro diviene quindi strettamente connesso con le rappresentazioni dell'anima del Purgatorio. Nella ristrutturazione o edificazione delle chiese, il teschio veniva utilizzato per indicare espressamente l'anima del morto. Il realismo raggiunge così l'estremo della parabola iniziata alla fine del secolo precedente. Il teschio richiamava gli obblighi espliciti del suffragio, e veniva utilizzato nelle questue a favore delle anime. Ne sono testimonianza le manifatture lignee della seconda metà del secolo XVII raffiguranti il cranio a grandezza naturale, rifinito anche nei particolari. Sovente i teschi presentano, nella bozza parietale, un manico di ferro ed una fessura per la introduzione delle monete, e nella parte occipitale uno sportellino per il loro recupero. Le elemosine dei fedeli venivano offerte durante gli uffici liturgici oppure, più probabilmente, nelle processioni o nelle funzioni delle sacre ceneri.

Questa ossessiva produzione macabra nella prima metà del XVII secolo non può non testimoniare un cambiamento di prospettiva nella mentalità dell'epoca, con un incupimento dei temi inerenti alla redenzione del genere umano e all'idea religiosa di sopravvivenza dell'anima.





Con l'utilizzazione delle raffigurazioni macabre, o del teschio, nella predicazione gesuitica, teatina e, soprattutto, cappuccina, i motivi penitenziali si avvicinano alla visione degli spazi sacri come veri e propri ossari.

Le chiese diventano così, espressamente, cimiteri e luoghi di culto dove il peso dell'aldilà si fa incombente. Tutto ciò non poteva non avere un riflesso sui «costumi» religiosi della popolazione.

Ma l'aspetto più rilevante è quello del motivo, tipicamente barocco, di identificare la testa di morto, il teschio o l'intero scheletro con l'anima del Purgatorio, quasi che ogni morto fosse di per sé un'anima purgante. In questa visuale completamente cattolicizzata dei temi macabri quattrocenteschi, in questa virata visibilmente percepibile sia nella letteratura che nella produzione artistica, il senso della novità appare in tutta la sua evidenza nell'edificazione di intere chiese dedicate ai morti.

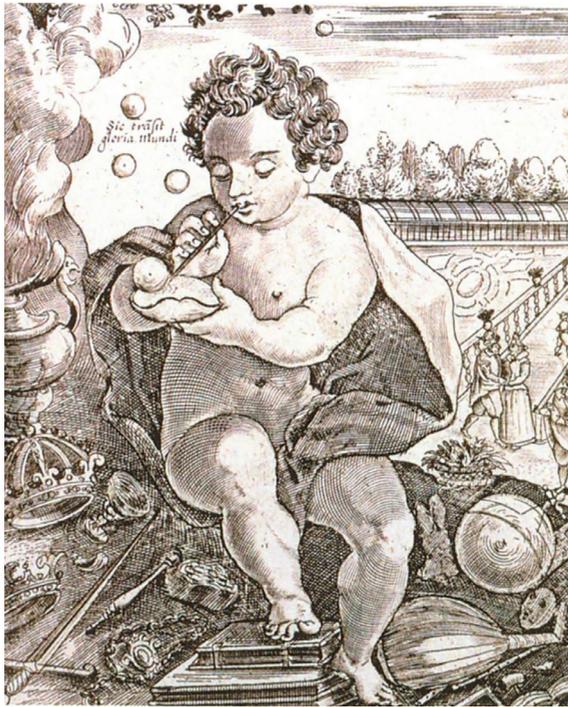
Humana fragilitas: i temi della *vanitas* nel barocco italiano

Si è già avuto modo di constatare come, a partire dalla fine del Cinquecento, il discorso sulla morte sia quasi di esclusivo appannaggio del clero. Ciò non toglie che la meditazione sulla *vanitas* e sul *nihil*, per l'ambiguità che lo stesso tema comportava, attirò più di una generazione di artisti e letterati.

Nel Cinquecento italiano si diffonde dunque, già nella prima metà del secolo, una nuova raffigurazione che è al tempo stesso un potente *memento mori* ed una lucida riflessione sul passare del tempo e sugli effetti che ciò provoca sugli esseri umani e sulle cose. Le cosiddette *vanitas* sono composizioni che nascono all'interno delle raffigurazioni delle nature morte, rappresentazioni della fragilità e della vacuità del mondo umano, con i suoi desideri, speranze, illusioni e piaceri, messi in contatto o in contrasto con l'ineluttabilità della morte⁸⁹. Un vero e proprio genere pittorico, dalle diversificate e multiformi composizioni, e dalla straordinaria fortuna sei-settecentesca.

Alla metà del secolo XVI l'intarsiatore Giovanni da Verona concepì una tarsia per il convento di Monteoliveto a Siena. Illustrando uno stipo aperto di un armadio, l'artista lasciava intravedere, nella mensola superiore, un teschio isolato che campeggia in maniera simmetrica rispetto alla raffigurazione di una clessidra⁹⁰. Negli stessi anni Sebastiano Bencivenni rinnova il motivo in una tarsia del coro del duomo di Todi, immettendo la raffigurazione del





42. *Homo Bulla*, Milano, Raccolta Bertarelli.

Grande diffusione seicentesca ebbe l'immagine del putto che gioca con le bolle, chiaro riferimento alla vanità e fragilità della vita umana. Ecco quindi apparirne altri riferimenti: gli strumenti musicali, le corone, il fumo. Accanto al volto del putto una scritta («sic transit gloria mundi») si contrappone alla scena cortese raffigurata sullo sfondo.

allude al tema dell'incontro dall'Amore (putto alato) e della Morte – si sostituisce il putto appoggiato al teschio, mentre lo guarda, lo utilizza come cuscino, o lo prende in mano. Queste interpretazioni differenti di un unico modello iconografico alludono alla *vanitas* attraverso la contrapposizione tra l'immagine dell'infante ed il simbolo funereo. Il motivo era sovente utilizzato, già dalla metà del XV secolo, come ornamento, con implicazioni legate alla *dilectio*. Nel XVII secolo particolare favore incontrò invece il motivo del putto con teschio e clessidra, dove si interpreta il tema della *vanitas* sottolineando gli estremi della vita umana congiunti dalla dimensione del tempo. Infine, oltre al diffuso putto addormentato sul teschio, che indica l'unione del sonno-sogno e della morte, più raramente viene impiegata una figura allattante con putto e teschio, indicanti, in una estrema laicizzazione del tema della

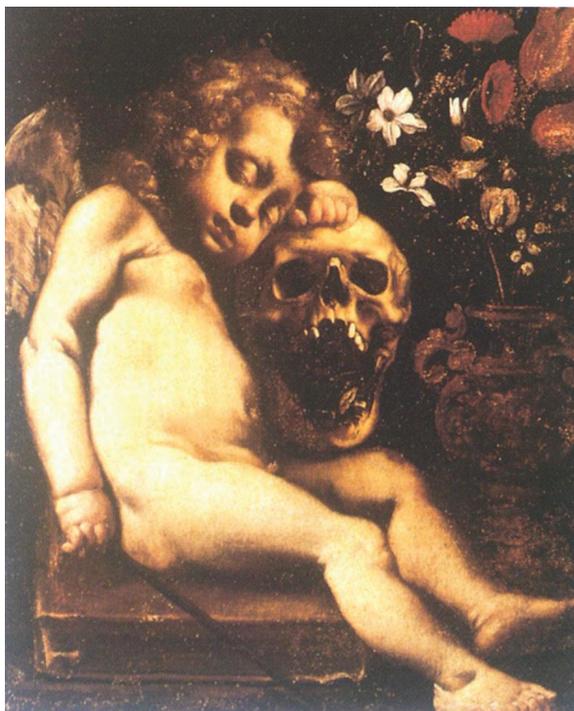
teschio accanto a due libri ed all'ostensorio, nel primo piano di una immagine prospettica che aveva, sullo sfondo, il frontale di una chiesa. Lo stesso motivo lo ritroviamo in un pannello in tarsia, oggi ubicato al museo del Louvre, dove fra Vincenzo delle Vacche, sempre alla metà del XVI secolo, proponeva una raffigurazione che descriveva uno stipo di un armadio aperto dal quale si intravedevano, posti in un maniera disordinata, alcuni libri ed una clessidra, posti in relazione con un teschio.

Ritroviamo questo simbolo nel tema iconografico del putto con il teschio, o ritratto mentre gioca con bolle di sapone⁹¹. Al tradizionale putto alato con teschio – che

Madonna allattante, il motivo della *vanitas* ed il ciclo della vita umana⁹².

Tra i primi esempi di questa nuova iconografia deve essere ricordato il retro della medaglia umanistica creata nel 1458 da Giovanni Boldù⁹³. Ma sino alla fine del XVI secolo queste immagini sono piuttosto rare. È soprattutto nel pieno Seicento che diventano alla moda sia nella versione del putto con teschio che in quella del bambino che gioca con le bolle di sapone.

In una stampa del primo Seicento (fig. 42) si vede il bambino che gioca con le bolle di sapone in un contesto ricco di simbologie della vanità. Corone, strumenti musicali, fumo: «Vanitas vanitatum et omnia Vanitas» recita una scritta riprendendo il tema biblico, «ecco il fanciul ch'indarno s'industria, el faticar nulla li vale». Come il suo gioco, la vita non è altro che *nihil*, e questa parola appariva, in un'altra stampa contemporanea, nella bolla che il fanciullo aveva creato con la sua cannuccia. Questa volta egli è seduto su di un teschio al quale sono ancora attaccate ciocche di capelli. «Quis Evadet» recita la scritta, «vano è 'l disegno e l'opra d'huom mortale». Ed ancora, in una bella stampa seicentesca tratta da un dipinto di Guido Reni, troviamo il putto addormentato sul teschio, con accanto una clessidra e la scritta «Dalla cuna alla tomba è un breve passo». Ancor più esplicita la simbologia in un quadro di Luigi Miradori (fig. 43) della metà del XVII secolo. Qui un putto alato è addormentato seduto sopra alcuni libri mentre si appoggia ad un teschio dall'invadente mascella aperta. La presenza



43. Luigi Miradori, *Putto con teschio*, metà del XVII secolo, Cremona, Museo civico.

Il putto, addormentato su di un libro, è ritratto appoggiato ad un cranio dalla mandibola vistosamente aperta. Il libro, che rimanda all'idea di resurrezione, e i tulipani, fiori dell'annientamento, alludono proprio al contrasto tra infanzia, morte e resurrezione.

44. Scuola italiana, *Cristo Bambino addormentato su teschio e con i simboli della passione*, metà del XVII secolo, Gardone Riviera (BS), Collezione Hilky Mayr-Hinterkircher.

Nel corso del XVII secolo in Italia il motivo del putto con il teschio viene affiancato dal tema iconografico del Cristo Bambino addormentato su di un cranio. Se si conserva intatto il senso offerto da un'immagine che contrapponeva infanzia e morte, per il Cristo fanciullo il teschio è prescienza della Passione. Il motivo dunque acquista inequivocabili connotazioni cristiane.



dei tulipani, i fiori dell'annientamento, e dei libri, che rimandano all'idea di resurrezione, lasciano intendere che la vita dell'uomo è sospesa tra le idee di nascita, morte e resurrezione.

Sempre in pieno Seicento si diffonde poi un'immagine devota del putto con il teschio (fig. 44). Essa rappresenta il Bambin Gesù disteso addormentato sul cranio, con accanto i simboli della Passione, la corona di spine, i chiodi, la croce. L'immagine si presta ormai ad un'interpretazione affatto differente, essendo quella una vera e propria prescienza della Passione.

Meditare la morte, sconfiggere il richiamo ai beni mondani, essendo le cose terrene «pitture di nuvole nell'apparire sparite, farine impastate di privazioni, bugie colorite di verisimili, spiriti volatili nell'essere, non fissi nel durare, ombre»⁹⁴.

In ultima istanza che cosa è l'uomo? Essenzialmente fragilità:

Non è vero che l'umana fragilità qual pianta d'autunno ad una scossa di vento si fronda, qual fior di fieno ad un'afa di caldo risecca, qual lucerna sepolcrale all'aria aperta si estingue, qual vaso di creta mal cotto ad un urto si spezza⁹⁵?

Non c'è alcun dubbio che le *vanitas* posseggono in sé un forte monito religioso che, al di là della presenza di oggetti che simboleggiano la morte, come il cranio, esse rinviano spesso alla divinità, alla pratica delle virtù ed alla penitenza. Si veda, ad esempio, il bel dipinto di Domenico Feti, *Melanconia*, risalente al 1614 circa (fig. 45). I debiti che questa immagine ha con l'omonima opera del Dürer sono evidenti⁹⁶. Una donna sta inginocchiata davanti ad un blocco di pietra, con una mano alla fronte e l'altra che cinge un teschio sul quale poggia lo sguardo. Come nel dipinto dell'artista tedesco, l'ambiente pullula di simboli delle attività umane e della vanità. Così, accanto alla squadra, alla tavolozza con i pennelli, al modello per sculture, ecco i libri, la clessidra ed un cane. Tutte le attività umane sono vane: questo il messaggio che ci arriva e che non



45. Domenico Feti, *Melanconia*, 1614 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

La melanconia del Feti permette al tormento già impersonato dalla simile immagine düreriana di trovare un oggetto preciso di meditazione. È la vanità di tutte le cose, il pressante senso della morte e della caducità delle arti umane, il *nilhil* della vita. Ma la melanconia del Feti propone il soggetto anche come stridente contrasto tra l'immagine di una donna dall'aspetto voluttuoso e significativamente bello ed il teschio con gli altri oggetti della *vanitas*. La melanconia diventa immagine di penitenza.



46. Giovanni Benedetto Castiglione, *Melanconia*, metà del XVII secolo.

«Ubi inletabilitas, ibi virtus» (dove c'è mestizia là c'è la virtù) recita la scritta che campeggia su di un'incisione di Giovanni Benedetto Castiglione. I motivi tipici della *vanitas* e della melanconia si intrecciano ed il teschio diventa l'oggetto principale di meditazione in un paesaggio dove appare il motivo romantico delle rovine.

esaurisce il senso complessivo dell'opera. Se in Dürer infatti la melanconia era una donna dall'aspetto afflitto che medita tutta racchiusa in sé un *quid* senza immediato riscontro, ora la donna di Feti trova un chiaro oggetto della sua meditazione: il teschio. Così l'immagine della melanconia si tramuta in immagine della penitenza. L'accento è quindi posto sulla morte, ed attraverso di lei, sulla resurrezione, l'«evento», garantito da Cristo, che è anche sicurezza metastorica di redenzione dell'uomo, il fine a cui tutto dovrà convergere.

Ancor più esplicita l'incisione di Giovanni Benedetto Castiglione (fig. 46), *Melanconia*, dove alle reminiscenze düreriane ed alle suggestioni di Domenico Feti si aggiunge la scritta «Ubi inletabilitas, ibi virtus» (Dove c'è mestizia là c'è virtù) che diventa un vero e proprio manifesto di un costume, una morale ed un atteggiamento mentale.

Ma la *vanitas* non può essere ascritta soltanto ad un sentimento religioso. Come rappresentazione allegorica del tempo e della morte, essa

offre diverse chiavi interpretative. Il senso che le *vanitas* esprimono in età barocca non è solamente l'apertura sistematica sulle due realtà eterne, di salvezza e di dannazione. Qui si può infatti constatare tutto il divario che si è reso ormai incolmabile con l'età medievale. La meditazione sul tempo e sulla morte poteva portare altresì alla constatazione di un niente verso il quale l'uomo era incessantemente sospinto, e dirottare i vecchi temi religiosi medievali verso orizzonti tra i quali poteva stare anche l'irreligione, l'incredulità o l'ateismo. Il monito morale suggerito dalle *vanitas* (ed il comportamento etico che ne derivava) era conseguenza di uno sguardo oggettivo sulle cose, che risentiva dei concomitanti studi sulla natura e sul corpo umano. Le *vanitas*

rispondono dunque ad una funzione prioritaria, quella di esprimere per immagini ciò che è una realtà oggettiva in sé e, contemporaneamente, un teorema religioso indimostrabile che continua a tediare l'universo mentale dell'uomo barocco. La riflessione che ne consegue non rimanda quindi soltanto a questioni religiose ma alla problematica innescata dal *nihil* e dalla sua rappresentazione.

La riflessione sui temi della *vanitas* è presente anche nel ritratto *post mortem* che il pittore Francesco Curradi fece nel 1611 per la famiglia di un giovane precocemente deceduto (fig. 47). Rispetto ai ritratti cinquecenteschi,

47. Francesco Curradi, *Ritratto di giovane uomo*, 1611, Stuttgart, Staatsgalerie.

Più che *memento mori*, nel dipinto viene messo in rilievo il rammarico per la scomparsa prematura di un giovane, qui raffigurato in un ritratto *post mortem*. Risalta quindi il sentimento di melanconia religiosa ed una nostalgia per la dolcezza della giovinezza e per la bellezza di una vita brutalmente interrotta. Mentre una mano del giovane poggia sul teschio, l'altra si allarga e sottolinea, attraverso la delicata figura dell'uomo, lo stretto rapporto tra la vita, la morte ed una presenza tanto dolce quanto effimera.





dove si sentiva maggiore l'influenza savonaroliana, nell'Italia del XVII secolo il riferimento macabro si fa più esplicito. Il pezzetto d'osso, il piccolo teschio d'avorio dei dipinti di un Lotto e di un Cariani divengono raffigurazioni più realiste e l'oggetto-effigie e ricordo diventa la pittura di una vera testa di morto con l'ostentazione, sempre elegante ma non più discreta, dell'oggetto. Nel ritratto in questione la figura dell'uomo viene posizionata tra il cranio, sul quale questi poggia una mano, ed il braccio aperto, e ne risulta una volontà di rappresentare il legame stretto e drammatico tra la vita e la morte da un lato ed una presenza umana effimera, tanto dolce quanto fragile. La meditazione della morte si unisce, in questo caso, con un senso di desolata mestizia, poiché l'oggetto di meditazione non è soltanto l'astratta *vanitas*, ma la memoria concreta del congiunto scomparso. Il motivo del rimpianto, tanto più sottolineato quanto più delicato appare l'aspetto del giovane, offre del tema un'interpretazione caratterizzata da forti sentimenti di malinconia religiosa.

Man mano che ci si inoltra nel XVII secolo, la *vanitas* acquista talvolta valenze sempre più profonde che sfociano se non proprio nella burla, certamente in un certo tratto farsesco. Nel ritratto del medico Luigi Ceccarelli (fig. 48), che il pittore Salvator Rosa dipinse alla metà del XVII secolo, il tema viene affrontato a partire da una sensibilità che con la morte ha preso non soltanto una confidenza quasi ossessiva, ma che sapientemente ne utilizza l'immagine con una buona dose di distacco e con una certa carica ironica. Il giovane ritratto, del quale viene messa in evidenza l'espressione sicura e sferzante, affianca al suo volto un cranio quasi potesse trattarsi di una maschera calzabile o di un immediato contrappunto. Anche i particolari, come il dente mancante del giovane, ed il suo dito che sfiora la dentatura del cranio, spingono l'effetto complessivo verso un misto di consapevolezza della propria finitudine e di gioco, ironico e macabro ad un tempo.

È il teschio a diventare non soltanto tipologia iconografica comune negli spazi sacri, ma quasi arredo comune negli interni borghesi. Come elemento di *vanitas* e di meditazione della morte, esso coinvolge anche la raffigurazione della santità. Alla fine del Cinque e per tutto il Seicento si assiste infatti al trionfo del santo in meditazione, ritratto con tutte le caratteristiche della tradizione ascetica e penitenziale. Nella tradizione iconografica rinascimentale alcune figure, come, ad esempio, san Girolamo, erano ritratte nel loro studio, immerse nella meditazione delle Sacre Scritture, circondate da oggetti che evocavano l'ascendenza ecclesiastica, come il cappello cardinalizio, e da alcuni





48. Scuola italiana (Salvator Rosa?), *Ritratto di giovane uomo con teschio* (Luigi Ceccarelli?),
metà del XVII secolo, Douai, Musée de la Chartreuse.

L'avvicinamento del teschio al viso, quasi fosse una maschera da calzare, offre al dipinto una lieve
ma concreta e precisa connotazione ironica e burlesca.



tratti fondamentali della propria agiografia, come il leone mansueto⁹⁷. Alla fine del XVI secolo nello studiolo compare il teschio, elemento inconfondibile di meditazione della *vanitas* e chiaro *memento mori*. Quello che fu simbolo del progenitore Adamo, posto ai piedi della croce con il sangue redentore che gli cola nelle fauci, diventa l'attributo insostituibile dell'iconografia nelle raffigurazioni della santità controriformata. Così l'immagine del santo risente di una vera e propria trasformazione in atto. Lo studio delle Sacre Scritture, nel quale è immerso l'eroe cristiano, ha come punto di riferimento il motivo macabro. Anche in un'altra iconografia, quella di san Girolamo penitente, si inizia nel Cinquecento a sostituire l'immagine del santo che si batte il petto con una pietra, con quella nella quale la penitenza è soprattutto meditazione della morte. E se già alla fine del Quattrocento nei dipinti con san Girolamo penitente iniziava ad essere immesso il tema macabro, è in pieno periodo postridentino che esso diventa il fulcro della rappresentazione. La penitenza non è più un atto fisico di macerazione della carne. E se il suo corpo viene riproposto rinsecchito e provato, questo è il risultato, tutto mentale, della meditazione.

L'arte della Controriforma crea invece una vera e propria seconda iconografia di san Francesco, ed in questo caso stridente appare il contrasto con l'età precedente. Tra Cinque e Seicento viene completamente rigettata un'immagine del santo legata ad una sua visione al tempo stesso soave e potente, in sintonia con i *Fioretti*. I temi concernenti le Sante Conversazioni, le illustrazioni dei vari momenti della sua vita, le prediche agli animali ed il felice transito del santo vengono progressivamente abbandonate e Francesco inizia ad essere rappresentato come un asceta smunto e scarnito⁹⁸. I vecchi attributi tardomedievali, che puntavano sulla povertà, le stimmate, il colloquio con gli animali, la chiesa, diventano, nell'iconografia del santo in penitenza, sostanzialmente due: il crocifisso ed il cranio. È soprattutto quest'ultimo a caratterizzare la nuova immagine che respinge quella, affabile e dolce, dell'età precedente. Il Francesco in meditazione davanti alla testa di morto – si veda, a titolo di esempio, il *San Francesco* di Guido Reni nella chiesa dei Girolamini a Napoli – viene ritratto in atteggiamento contrito ed estatico, arso da un profondo senso di misticismo sconosciuto agli autori quattrocenteschi. È soprattutto l'arte spagnola del periodo a sviluppare e diffondere il tema, ma l'Italia, che pure fu la culla di un'iconografia dolce e delicata, non rimase certo indenne dalla nuova sensibilità. Eliminando tutti i riferimenti aneddotici, pittoreschi,

legendari o popolareschi, si puntò su di un'immagine composta e lugubre dove trionfa il tema del *memento mori* e della meditazione della morte.

Per certi versi opposto è il percorso dell'iconografia della Maddalena che, a differenza del santo delle stimmate, era già stata raffigurata come santa penitente, dal corpo emaciato e reso debole dall'impronta ascetica. È proprio questo attributo iconografico che, in età barocca, verrà abbandonato e quasi completamente ribaltato. La penitente dell'età quattrocentesca diventerà, in pieno barocco, una donna che mantiene intatte e quasi mette in risalto tutte le caratteristiche fisiche della peccatrice. Viene così messo in evidenza il contrasto tra il corpo femminile, delicato e sensuale, e gli attributi ed oggetti della penitenza, il teschio ed il crocifisso. Nella Maddalena dipinta attorno agli anni sessanta del XVII secolo da Elisabetta Sirani (fig. 49), sorprende l'aspetto della donna, raffigurata all'interno di una grotta mentre posa delicatamente la mano sinistra sul teschio che ha sulle gambe ed accosta un flagello al seno candido. Si tratta di colei che si accosta alla penitenza perché è ancora una peccatrice⁹⁹. Il contrasto tra il peccato e la penitenza è sottolineato infatti dalla distanza stridente tra un'immagine femminile sul cui corpo nudo discendono straordinari capelli biondi, e che nulla concede alla visione ascetica del mondo, e l'ambiente cupo, con gli attributi macabri e religiosi che donano al dipinto un tono di intrinseca ambiguità.

C'è però un altro aspetto della cultura seicentesca che deve in questa sede essere messo in rilievo. Si tratta dell'usanza di porre, al di sotto degli altari delle chiese italiane, in teche di cristallo, i corpi scarnificati o mummificati dei santi. Non erano soltanto i risvolti di una fervida pietà popolare né di una rigida regola che si conservava all'interno di qualche monastero. Per citare un solo esempio, si ricorderà qui che Filippo II aveva raggruppato, in San Lorenzo all'Escorial, una collezione di 7422 reliquie tra cui ben dodici corpi santi integri, probabilmente mummificati e sotto teca di cristallo, oltre a 144 crani di santi. Nella sua cappella privata troneggiavano i dodici corpi sui quali erano state poste o le corrispondenti effigi dei santi o i simboli della salvezza cristiana. Ed accanto alle dodici salme le 144 teste di santi organizzavano la scenografia macabra¹⁰⁰. Ma non si trattava soltanto della privata devozione di un re. La certezza del potere del corpo santo spinge la sensibilità barocca ad intensificare siffatte rappresentazioni che proponevano all'adorazione dei fedeli vere e proprie raffigurazioni macabre. L'immagine simbolica veniva posta in immediato contatto con la rappresentazione sacra, e l'icona o l'effigie con il



49. Elisabetta Sirani, *Santa Maddalena nel deserto*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

In un'atmosfera pervasa da motivi macabri l'immagine della penitenza si unisce spesso a quella della meditazione della morte. Ma alle immagini della morte e della *vanitas* si contrappongono, per contrasto, immagini di evidente sensualità. Nel dipinto della Sirani, Maria Maddalena non vi appare effigiata attraverso il tormento di un corpo in penitenza, ma nello splendore incontrastato della sua fisicità tutta terrena. La contrapposizione tra gli emblemi della religione e della penitenza ed un corpo giovanile di fragrante bellezza si fa stridente a sottolineare tutta l'ambiguità del soggetto.





corpo, cioè il cadavere mummificato o scarnificato del santo. Ciò permetteva di ribadire uno stretto contatto tra corporeità, fisicità dei resti mortali e condizione dell'anima nell'aldilà. Il cadavere del santo emana profumi soavissimi, esprime la condizione dell'anima nel Paradiso, in stato di perpetua redenzione; esso è provvisto di poteri miracolosi, e sovente, durante le traslazioni, è scoperto incorrotto.

Ma è la decorazione macabra ad esplodere nella seconda metà del secolo. Se le chiese barocche utilizzano pietre preziose e materiale pregiato, materiali «eterni» per riempire ogni spazio degli interni sacri, a partire dalla metà del XVII secolo la decorazione utilizza talvolta vere e proprie ossa umane, come nella chiesa dei Cappuccini a Roma. Lo spazio sacro che normalmente manteneva un minimo di separazione tra il luogo della liturgia ed il sottostante ossario, viene qui completamente invaso dalla decorazione macabra.

In un universo del tutto cristianizzato il discorso clericale sulla morte permette, come abbiamo notato, che il senso laico della morte possa non soltanto sussistere ma incrementare lo spessore speculativo grazie proprio alle differenti utilizzazioni dell'iconografia macabra e dell'ambiguità del suo messaggio.

Non meraviglia dunque che accanto alla proliferazione dei corpi santi esposti nelle chiese, delle rappresentazioni macabre legate all'iconografia sacra, al Purgatorio, ed alla raffigurazione dei *Novissimi*, un ricco filone letterario e figurativo, pur impiegando una simbologia assai simile non diventi immediatamente sovrapponibile agli schemi mentali propriamente religiosi.

Nella speculazione letteraria si perde il senso del trascorrere del tempo, come ancora la meditazione cinquecentesca sul tema aveva concepito. Il tempo sembrerebbe essere un passato già morto ed un futuro inconoscibile e non ancora vivo. Il presente si configura come un momento «prima fuggito che conosciuto». Il concetto porta ad esprimere il senso del *cotidie morimur*. Così il panorama delle *vanitas* si affolla di simboli del tempo, la clessidra, l'«oriuolo a polvere» che rimandava sia al trascorrere del tempo sia alla polvere, al *pulvis es*. Essa è il simbolo realistico delle infinite molecole del tempo che si tramutano in niente, piccole «anatomie» del tempo, ed insieme indicatore della polvere alla quale l'uomo è destinato a tornare. La zona del restringimento nel corpo della clessidra è l'attimo fugace che funge da spartiacque tra passato e futuro.



50. Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Et in Arcadia ego*, Roma, Galleria Nazionale di arte antica. Palazzo Corsini, inv. 1440.

Citazioni di temi medievali e riformulazioni moderne in questo quadro del Guercino, dove il vecchio motivo dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti viene risolto nella scoperta fatta da parte di un gruppo di pastori nel paesaggio mitico di Arcadia (che ha sostituito il tema medievale del Giardino delle delizie) di un teschio corroso da un topo. La scritta «Et in Arcadia ego» (anch'io in Arcadia) risente di una cultura classica, e serve da monito all'idea di una vita completamente immersa nei piaceri e nella semplicità di una natura rigogliosa.



Quei pochi granelli di sabbia sono, per un istante, ciò che viene considerata la nostra vita. Ed ancora, accanto alla clessidra, ecco l'orologio ad acqua, simbolo di un tempo che si fa evanescente e di una vita inafferrabile, con un'unica certezza che risulta essere l'amara morte.

Sono temi, questi, che si susseguono nel corso di tutto il XVII secolo ed oltre e dove il motivo medievale dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti e quello del Trionfo vengono ripresi e riproposti con simbologie alquanto differenti. Nel famoso dipinto di Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino,

Et in Arcadia ego, risalente al 1618, si assiste ad una riuscita commistione tra l'iconografia medievale ed un marcato senso della *vanitas* tipicamente seicentesco (fig. 50). Il dipinto raffigura due pastori che, appoggiati ai loro bastoni, contemplan un teschio in un paesaggio boschivo. Il cranio è posizionato su di un piedistallo in pietra, una sorta di rovina o monumento funebre. Una mosca gli si è posata sopra, mentre un topo gli sta rodendo la mascella. Un bruco, che simboleggia la mutazione, gli striscia vicino, e dall'alto di un albero un uccello osserva la scena. Sul piedistallo appare una scritta emblematica e misteriosa: *Et in Arcadia ego* (anch'io in Arcadia) che si riferisce evidentemente al teschio, a sottolineare che nel paesaggio bucolico è presente anche la morte. L'incontro dei pastori con il cranio in una ambientazione boschiva non può non far pensare al tema medievale dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti. Certo, rispetto all'iconografia tradizionale poco è rimasto, ma il concetto che si vuole esprimere mi sembra sia ancora intatto. Nella verdeggianti e lussureggiante natura l'uomo incontra l'oggetto che lo riconduce alla meditazione della morte. Il riconoscimento della *vanitas* non comporta un ravvedimento ed una conversione. A scoprire il macabro oggetto non sono signori o cavalieri, ed il bosco nel quale avviene il ritrovamento non è il giardino delle delizie. Le stesse simbologie della putrefazione, come il ratto e la mosca, sono per così dire stemperate dal simbolo del mutamento, il bruco, e della perpetuità indicato dalla pietra. Il risultato più che di terrore è di soffusa malinconia, una sorta di tristezza che accompagna la meditazione sulla fragilità della vita dell'uomo.

Humana fragilitas è per l'appunto il titolo del dipinto di Salvator Rosa, risalente al 1656 (fig. 51). Lo spunto venne al pittore da un sonetto del filosofo Ricciardi, «Rosa, il nascere è pena, il vivere è fatica, et il morir necessità fatale», ed ancor più dalla perdita del figlioletto, morto di peste quello stesso anno. Ma un dolore anche così atroce non spinge l'artista a collocare il dramma in un contesto religioso. Una gigantesca morte alata aiuta premurosamente con la mano un bambino a scrivere: «Conceptio culpa, nasci pena, labor vita, necesse mori». Questi è seduto in grembo a una donna che ricorda la *Melanconia I* di Dürer. È una donna giovanissima, dalla chioma inghirlandata, ritratta mentre segue pensosa le operazioni del bambino. Tutt'intorno è un vero repertorio di simbologie che alludono alla vanità e fragilità della vita umana. Dalla sfera di vetro sulla quale siede la donna alla statua del dio *Terminus*, dalla civetta al bambino che gioca con le bolle di sapone, dalla stele



51. Salvator Rosa, *Humana fragilitas*, 1656 circa, Cambridge, Fitzwilliam Museum. Il tema venne ispirato al pittore da una canzone che gli dedicò l'amico e filosofo Ricciardi: «Rosa, il nascere è pena, il vivere è fatica, et il morir necessità fatale». Da un lato si sente riecheggiare la melanconia di Dürer, dall'altro una concezione stoica della vita, piena di riferimenti all'implacabile passare del tempo, all'ineluttabilità della morte, alla vanità di tutte le cose. Una gigantesca morte alata aiuta un infante a scrivere, su di un cartiglio: «Conceptio culpa, nasci pena, labor vita, necesse mori».



con i geroglifici che indicano le fasi della vita alla candela accesa: una complessa simbologia si sviluppa in un'atmosfera cupa che non offre però alcuna possibilità di abbandonarsi all'orrore. Esso è infatti contenuto dal gesto paterno della morte e dal senso di nostalgia, rammarico e cordoglio che avvolge la figura dell'infante e che viene tradotto in una visione profondamente pessimistica della vita dell'uomo.

Cristianesimo ed etica borghese: la morale illustrata

Nella produzione artistica di inizio Settecento l'utilizzo di simbologie macabre resta certamente ancorato ai diversificati riflessi dell'esperienza religiosa, anche se attraverso quelle tematiche la morale borghese offriva un messaggio che non si esauriva nell'etica e nell'insegnamento cristiano. Si veda, per fare un solo esempio, come il tema dell'*Et in Arcadia ego*, misto a reminiscenze ancora più antiche, venga riproposto da Giambattista Tiepolo in un'acquaforte che faceva parte dei *Capricci* incisi negli anni quaranta del XVIII secolo (fig. 52).

Un gruppo di mendicanti, addossati sul cippo di un sepolcro, osserva con attenzione una morte seduta ed abbigliata con una mantellina ed un cappuccio. In primo piano un cane drizza il pelo all'orribile visione, mentre la morte legge un libro che tiene aperto tra le mani. Il gruppo dei mendicanti ricorda da lontano quello dei grandi Trionfi della morte tre-quattrocenteschi. In questo caso il gruppo non volge lo sguardo verso l'alto, dove si apriva la scena del mostro alato che calava a seminare morte e terrore. Essi osservano questo tranquillo scheletro che legge, attendendo che venga fatto il proprio nome. Il gruppo è di diretta discendenza da quello dei pastori che incontrano nel bosco il teschio, nel dipinto *Et in Arcadia ego* del Guercino, mentre, con ogni probabilità, il libro che la morte sta leggendo è quello che contiene i vivi chiamati all'appello dalla Signora del mondo. All'apice sinistro, in basso, il motivo del cane, in questo caso magro e smunto, è ripreso direttamente dal tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti (si veda, ad esempio, la raffigurazione del Camposanto di Pisa, fig. 11), accennando così soltanto al motivo iconografico, per sottolineare l'atmosfera derivante dalla orrificca visione. La morte legge i nomi nel libro della vita, che tiene dischiuso davanti a sé. Pur non essendo alata essa ricorda, nel suo abbigliamento e nell'atteggiamento,

lo scheletro che incide nel libro della vita il nome di Urbano VIII nel suo sepolcro in San Pietro. Non si tratta di una morte che «dà udienza» secondo il tradizionale titolo col quale viene identificata l'incisione, ma di un vero e proprio appello che la morte fa, cavando i nomi dal libro della vita.

Ultimo riferimento ai temi iconografici del passato è l'accento allo scheletro di cavallo posto alle spalle della morte. Esso è ciò che resta del cavallo dell'Apocalisse, dal quale la morte scoccava i suoi dardi o vibrava i suoi colpi di falce. In questo caso esso attende disteso, come la sua padrona, dismettendo ogni attributo di potenza e velocità per assumere le caratteristiche del vate.



52. Giambattista Tiepolo, *La morte dà udienza*, 1741-1742, Milano, Raccolta Bertarelli. Citazioni medievali ed invenzioni moderne in questa incisione che ritrae la morte mentre legge nel libro della vita il nome di coloro che sono chiamati all'estremo passo. Un gruppo di persone, ammassato attorno ad un sepolcro, attende con ansia. Se lo scheletro ricorda il monumento funebre di Urbano VIII, il gruppo dei vivi risente del dipinto di Guercino *Et in Arcadia ego*. La presenza del teschio del cavallo, poi, rimanda al tema del Trionfo della morte, mentre l'atteggiamento del cane in primo piano, più che simbolo di melanconia di düreriana memoria, è una citazione dall'iconografia medievale dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti.



Il revival di temi medievali apparteneva soprattutto alla letteratura di largo consumo. Agli inizi del Settecento si assiste ad una vera e propria rinascita del tema del Contrasto del vivo e del morto attraverso la diffusione di piccoli opuscoli o fogli volanti dal tono popolare che riprendevano il vecchio motivo. Così, operette come la «Leggenda di Leonzio», la «Historia di Senso, che viver volea sempre e mai non morire», la «Historia del cavalier Turchino», tutte incentrate nel contrasto del vivo e del morto o del vivo con la morte, si diffusero a mezzo di stampe talvolta piuttosto grossolane, con incisioni popolaristiche che ricordano il vecchio tema iconografico e letterario del Contrasto. In queste operette noi possiamo cogliere un motivo di perennità che a livello popolare si diffonde senza soluzione di continuità tra XV e XVIII secolo. Nella «Historia del cavalier Turchino» ben si colgono quelle caratteristiche di forte impatto emotivo che venivano messe in scena attraverso la contrapposizione tra la dolcezza del mondo cortese e cavalleresco e l'orribile visione della morte. Questa vuole condurre a pentimento un giovane cavaliere che le rammenta le delizie della vita terrena, il piacere della caccia, della musica, della compagnia femminile. Ma la morte gli ricorda il fine della vita di coloro che seguono piaceri e valori puramente terreni. È l'Inferno la dimora di costoro che irresponsabilmente muoiono senza pentimento. Le ultime strofe del poemetto, dopo un'accurata invocazione a Cristo, vedono l'ingresso di un padre confessore che sostituisce la figura dell'eremita nei vecchi «detti dei tre vivi e dei tre morti». Se la morte ha assunto su di sé tutte le funzioni moraleggianti del poemetto, vestendo anche i panni di ammonitrice, il religioso è ormai diventato un confessore pronto ad ascoltare i peccati dell'uomo, offrirgli i *munimenta* ecclesiastici, nettando la coscienza dai peccati per programmare un felice transito. È probabile che molti di questi poemetti fossero vere e proprie sacre rappresentazioni nelle quali spesso venivano composti trionfi o plateali azioni drammatiche che si riferivano al tema della morte e che il barocco riscopre e adatta. Sappiamo che a Sant'Agata dei Goti si rappresentava, documentata ancora nella seconda metà del XVIII secolo, una scena drammatica con il contrasto del vivo con la morte¹⁰¹.

Fa da pendant a queste operette, ristampate più volte nel corso del XVIII e XIX secolo, la produzione di stampe e piccoli fogli volanti nei quali si esprimeva una sorta di morale per tutti, un'etica illustrata dove gli antichi motivi medievali del Trionfo e dell'Incontro dei tre vivi e dei morti si mescolavano ad esigenze nuove, dettate da una borghesia in ascesa che diffondeva una saggezza popolare, ricca di spunti macabri, brutali e violenti, ma anche ironici e talvolta scherzosi.



53. Giuseppe Maria Mitelli, *La Quagliotara*, 1698, Milano, Raccolta Bertarelli.

Una morte armata di falce e che suona un campanaccio spinge donne e uomini, grandi e piccini in una rete urlando: «Va là, va là, va là, va su, va su, va su». Dall'alto di un albero, su alcune gabbie viene riportata l'incisione MEME[nt]O, mentre una civetta, simbolo della morte, defeca sul primo personaggio catturato. Il motto recita: «La quagliotara. Noi andiam tutti a quagliare».



Nel 1698 a Bologna l'incisore Giuseppe Maria Mitelli concepì una stampa di grande formato alla quale diede il titolo *La Quagliotara* (fig. 53). Sulla sinistra una morte, raffigurata come uno scheletro che agita l'implacabile falce, stringe con la mano un campanaccio al cui suono un «gregge» di tipi umani diversi inizia una lenta processione che porta in breve il gruppo nella rete senza uscita (la quagliotara). «Va là va là va là, va su va su va su» urla la morte all'incomposta turba di gente tra cui si riconosce il gruppo dei poveri, degli storpi e dei mendicanti, gli ecclesiastici e le gentili dame, i bambini trascinati per mano dalle madri o in sella ad un cavalluccio di legno, ed ancora soldati, uomini di legge e contadini. Il tratto quasi caricaturale di ogni singolo individuo stride con la classicità della figura della morte che spinge la folla scomposta, tanto più spaventata quanto più si avvicina il momento della cattura, nel cul-de-sac della rete, dove, in un impeto di disprezzo, l'incisore ha voluto raffigurare una civetta che defeca sulla testa del primo malcapitato. «E qui finisce il spasso» recita una scritta in basso sulla destra, mentre al di sopra della rete alcune gabbie di uccelli alludono al *memento mori*. La commistione di elementi forti, sferzanti e beffardi, e di una sorta di senso di tragica ineluttabilità, permette all'autore di trasmettere, in maniera chiara e semplice, un messaggio antico: la commedia umana può terminare da un momento all'altro. Ognuno sarà costretto ad abbandonare le proprie occupazioni, il lavoro, i giochi, l'amore, l'arte o la guerra, ed il posto che si era ritagliato nel mondo, per seguire il comune destino. «Noi andiam tutti a quagliare» recita il sottotitolo dell'incisione che contrappone l'individualità conquistata a fatica nel mondo ed una fine comune a tutti. «Siam tutti una massa» si poteva leggere in un'altra incisione settecentesca, «tra pazzi e savi, e in ricchi e mendichi, si vive a la confusa, e il tempo passa. Ma

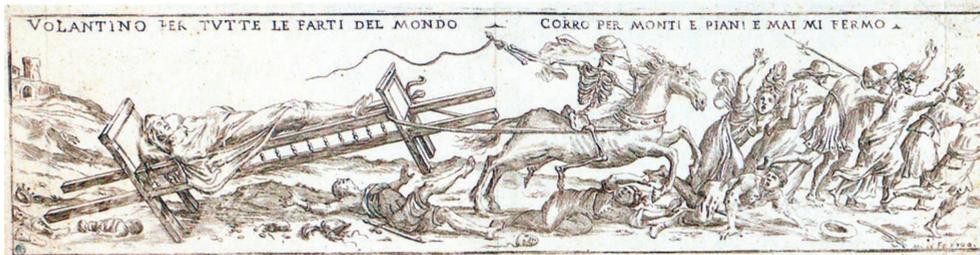
vien la morte a sviluppar gl'intrichi, e ogn'un ritorna a la primiera massa». È un concetto, quello del gruppo umano che, socialmente distinto in professioni e ruoli interpretati in vita, viene poi a ritrovarsi in una massa indistinta livellata dalla morte, che ritorna in altre incisioni settecentesche che ruotano attorno al tema del crivello, del «sedazzo» e della rete. Non si tratta certo di un'etica puramente cristiana, anche se spesso è proprio l'immagine religiosa che utilizza questa simbologia. Se la Fortuna è il primo crivello attraverso il quale si distinguono i vari tipi umani, e si separano i ricchi dai poveri, il clero dalla plebe, i colti e letterati dai contadini ignoranti, un secondo crivello, quello della morte, fa uscire dal mondo completamente nudi, una massa indistinta. Le glorie del mondo periscono inevitabilmente e soltanto la virtù cristiana è viatico per l'eternità di salvezza. In un'incisione italiana della metà del XVIII secolo (fig. 54) dal titolo emblematico de «Il sedazzo della morte» sulla destra



54. *Il sedazzo della morte*, Milano, Raccolta Bertarelli.

Una morte al lavoro separa la realtà sensibile dall'essenza spirituale. Così un'umanità distinta in ceti entra nel «sedazzo» dal quale fuoriesce come una massa indistinta, pronta per un'eternità di pene o di grazia.

55. Giuseppe Maria Mitelli, *Volantino per tutte le parti del mondo*, 1700, Milano, Raccolta Bertarelli. Agli inizi del XVIII secolo straordinario successo ebbero le stampe che illustravano, attingendo al ricco repertorio proverbiale italiano, una morale valida per tutti. Motivi medievali si fondono con una rinata saggezza moderna, fatta di motti, battute, caricature, ma anche di allucinanti visioni. Nella stampa del Mitelli ritorna il vecchio motivo del Trionfo. Il motto recita: «Volantino per tutte le parti del mondo. Corro per monti e piani e mai mi fermo».



della raffigurazione da una sfera simboleggiante la terra escono uomini e donne che si incamminano, con i loro attributi sociali, in un imbuto nel quale già sono ammassati i potenti del mondo. Si distinguono re, imperatori e papi che attendono il loro momento con un'aria malinconica ed assorta. «In questo luogo non vi è preminenza» recita un cartiglio, mentre dall'imbuto sta per cadere sul «sedazzo» il primo individuo. Una gigantesca morte incoronata è al lavoro e muove incessantemente l'attrezzo per separare l'involucro mondano dell'uomo dalla sua essenza eterna. Escono dal crivello le anime raffigurate come corpi nudi, immediata preda dei demoni o soccorsi dagli angeli che scrivono il loro nome nel libro della vita. Si può notare come il tema del Giudizio finale venga interpretato alla luce di una morale facilmente leggibile e di sicuro effetto. Al posto del Dio giudice si preferisce l'immagine di una morte instancabile, raffigurata con un ampio grembiule come un qualsiasi muratore.

Toni assai più drammatici in un'altra incisione del Mitelli, risalente questa all'anno 1700 (fig. 55), dove viene rappresentato il vecchio motivo del Trionfo della morte. Una morte bendata cavalca un cavallo che trascina un cataletto con un cadavere. Essa piomba su di un gruppo umano con la stessa irruenza dei Trionfi quattrocenteschi. Calpesta tre personaggi ritratti in basso, mentre altri si danno alla fuga in preda al terrore più cupo. Il tema del Trionfo è qui interpretato affiancandogli quello della visione del corpo morto. Ma l'autore non fa incontrare il cadavere, o il teschio, in una dimensione che permette la meditazione. La morte non addita al vivente l'inevitabile fine, attraverso l'illustrazione della figura in *transi*. L'attributo moraleggiante del morto è tutt'uno con il trionfo, trascinato com'è dal cavallo apocalittico e da una morte cieca,

che abbatte indiscriminatamente la vita. Assai simile un'altra incisione del Mitelli che raffigura *Il corrier che mai si ferma*. Qui irrompe nella scena un vecchio a cavallo, il Tempo, che con una mano addita una morte pronta a falciare una vita, e con l'altra regge una clessidra. Questo primo cavaliere è seguito da un altro, «il viandante», che si accorge troppo tardi della lugubre figura che lo attende. Sulla falce di una morte con le gambe ben piantate per terra, pronta a sferrare il colpo, si legge infatti: «Quando meno tu il pensi al fin s'arriva». La lugubre effigie si trova ai bordi di una tomba scoperchiata: si tratta della «fine del viandante» dove la morale recita «e qui finisce la superbia umana».

Come si può notare, in questa ed altre incisioni settecentesche l'abile commistione del disegno e dei cartigli, in una soluzione che predilige il costante rapporto tra testo ed immagine, si propone una morale alla portata di tutti. Ad un mondo confuso, affollato di esseri umani accecati dalla rappresentazione del proprio ceto, che corrono per il pianeta spinti dal bisogno o dalla vanagloria, si contrappone il senso livellatore di una morte «sempre certa». La si ritrova quindi nelle incisioni che ancora raffigurano le stanze da letto dei moribondi, o alla fine della parabola discendente del motivo iconografico della scala della vita¹⁰². Un decorso inevitabile che suggella un'esistenza senza senso, affollata di avvenimenti quasi automatici.

Il colpo di coda del macabro nel Settecento italiano

Tra la fine del Seicento e gli inizi del secolo successivo la morte sembrerebbe essere dappertutto. Sia negli spazi ed edifici sacri che negli arredi borghesi la sua rappresentazione ebbe una diffusione la cui ampiezza è senza paragoni. Nel 1758 veniva pubblicato quello che sarà il più diffuso manuale di preparazione alla morte italiano, l'*Apparecchio alla morte* di Alfonso Maria de Liguori. Il libro era formato da 35 considerazioni, suddivise in 105 punti con altrettanti «Affetti e Preghiere». Seguivano poi 9 discorsi sui flagelli, alcuni atti devoti, una protesta del ben morire ed un regolamento di vita e di virtù. Il testo fu un assoluto successo: per citare solo le edizioni italiane, ve ne furono ventuno soltanto nel XVIII secolo, novanta edizioni ottocentesche e ventisei novecentesche a voler fermarsi a quella pescarese del 1961. Un totale di 128 edizioni italiane alle quali si devono aggiungere le innumerevoli edizioni internazionali.

Nel controfrontespizio dell'opera appariva l'immagine di un moribondo confortato da un religioso, mentre, nel registro inferiore, veniva raffigurato un cadavere in putrefazione. E lo scritto alfonsino si apre proprio con la descrizione di un corpo morto:

Considera che sei terra ed in terra hai da ritornare. Ha da venire il giorno che hai da morire, e hai da trovarti a marcire in una fossa dove sarai coperto dai vermi. [...] A tutti ha da toccare la stessa sorte, a Nobili e plebei, a Principi ed a vassalli [...]. Immaginati di vedere una persona da cui poco fa sia spirata l'anima. Mira in quel cadavere che ancora sta sul letto: il capo caduto sul petto: i capelli scarmigliati ed ancora bagnati del sudore della morte: gli occhi incavati, le guance smunte, la faccia in color di cenere, la lingua e le labbra in color di ferro, il corpo freddo e pesante. Chi lo vede s'impallidisce e trema. Quanti alla vista di un parente o amico defunto han mutato vita e lasciato il mondo¹⁰³!

La potenza di persuasione di tutta l'opera alfonsina ed in particolare dell'*Apparecchio alla morte*, la sua capacità di recuperare i temi medievali della putrefazione corporea giustapponendoli alla luminosità dell'anima redenta, tanto da generare e suscitare nel lettore orrore e commozione, erano dovute alla ripresa in grande stile di tutto il repertorio medievale e gesuitico concernente la meditazione della morte. L'esperienza ignaziana fatta di luoghi e spazi della memoria della morte, sapientemente ripresa e riproposta dal testo alfonsino, se manteneva la tipologia e la scansione testuale, veniva però intenzionalmente aggravata di immagini macabre. Obiettivo principale del santo erano le grandi masse rurali da catechizzare e disciplinare prospettando loro soluzioni tradizionalmente metastoriche e sostanzialmente rassegnate. Alfonso ed i redentoristi raccolsero così l'eredità gesuitica utilizzando le forze dei sentimenti per muovere a commozione le folle popolari. Il tono gentile e quasi dolciastro dei suoi scritti si compone anche attraverso l'utilizzazione del contrappunto offerto dalle immagini orrifiche del disfacimento fisico.

Nelle prime decadi del XVIII secolo è dunque tutto un pullulare di temi macabri che si affaccia sulla scena della rappresentazione artistica, e ciò consente di intravedere nel senso collettivo della morte e del morire una profonda consapevolezza di vivere sopra un gigantesco cimitero, che si concretizza nell'edificazione di chiese come veri e propri ossari, e nel rilancio delle pratiche e culti legati al Purgatorio. Anche il tema della *vanitas* non è del tutto abbandonato, benché acquisti un senso più marcatamente sarcastico. In una stampa Remondini risalente alla seconda metà del XVIII secolo viene proposto il tema del doppio ritratto macabro¹⁰⁴ (fig. 56). Una gentildonna viene raffigurata con



56. *Omnia vana. Doppio ritratto macabro*, 1772, Bassano, M.B.A.B, inc. Bass. 2000.
 La *vanitas* è un filone figurativo che si diffonde ampiamente anche nel Settecento. In questa stampa Remondini, risalente alla fine del secolo, il tema viene amplificato dalla presenza di un ritratto nel ritratto. Con la doppia simbologia macabra, ed a dispetto del tema e dell'iscrizione che lo accompagna («*Omnia vana: così ti convien dir come diss'io, anni fugaci età caduca à Dio*») viene qui sottolineato più l'aspetto ironico e satirico che non la componente melanconica e meditativa.

un teschio al posto del viso, circondata dai classici oggetti della *vanitas*, quali i libri, la candela, lo strumento musicale. Il suo corpo è ancora nel pieno della bellezza ed è riccamente abbigliato. La donna mostra allo spettatore un ritratto virile, probabilmente il suo sposo, dalle medesime caratteristiche macabre. Nel ritratto dell'uomo, una folta parrucca cinge infatti un teschio. *Omnia vana* recita il titolo dell'illustrazione, e la scritta sottostante aggiunge: «Così ti convien dir come diss'io, anni fugaci età caduca a Dio». La componente melanconica, pur presente attraverso gli oggetti della *vanitas*, ed il monito religioso di abbandonare i piaceri sensibili, in virtù di un ideale eterno, stride con l'impostazione complessiva del disegno, dal quale emerge anche un aspetto satirico.

Tendente ancor più allo scherzo è un'altra stampa settecentesca dove il tratto si fa quasi caricaturale (fig. 57). L'artista gioca sul tema dell'incertezza dell'ora della morte ed inventa un trucco dal sapore tutto ironico per tenerla a bada. Colto nel letto da uno scheletro con il suo falcone, un uomo inizia a soffiare in faccia. Ecco il metodo proposto. Si dovrà avere soltanto l'accortezza di non smettere mai, previa la perdita della vita. C'è qui una sostanziale presa di distanza dalle incombenti immagini macabre seicentesche, che però non elimina del tutto il messaggio, quello dell'ineluttabilità della morte.

È soltanto nella seconda metà del Settecento che si intuisce il progressivo ampliamento di una nuova sensibilità che porta ad opporsi nettamente al



57. Giuseppe Maria Mitelli, *Segreto sicurissimo per non mai morire*, 1706, Milano, Raccolta Bertarelli, cart. 3-80.

La ricerca di modelli che potessero sfuggire alla predicazione della paura porta a produrre tematiche ironiche e scherzose. Il tema dell'ineluttabilità della morte viene qui interpretato con toni faceti e sdrammatizzanti. Ma la signoria della morte sul mondo resta inalterata.

furore delle pompe barocche, al gusto effimero per la teatralizzazione, laica ed ecclesiastica, degli «emblemi della morte». Le simbologie funerarie e le soluzioni scenografiche barocche iniziano ad essere progressivamente respinte. Non si tratta soltanto della richiesta di pompe sobrie o di una generica volontà di semplicità e di compostezza, a fronte dell'esigenza barocca di mostrare tutto e tutto mettere in movimento. È stato infatti dimostrato



che, in contrasto con una società fortemente ritualizzata, già a partire dalla fine del Cinquecento i richiami alla *vanitas* ed all'umiltà dei singoli di fronte alla morte sono quasi la norma. Nella seconda metà del Settecento si mette dunque in pratica ciò che già era un impegno, non sempre attuato, delle generazioni precedenti¹⁰⁵. Il rigetto del rituale non è però soltanto un atteggiamento aristocratico, già prima riscontrabile, ma qualcosa di diverso. Si tratta, almeno in parte, della laicizzazione delle norme attinenti la morte, il morire, i morti.

È un movimento dapprima impercettibile, ma che alla fine del secolo inizia ad acquistare indubitabili caratteristiche peculiari. Esse possono essere ravvisate in alcuni aspetti tipici: in primo luogo una grande rivoluzione sociale deve essere addebitata all'espulsione dei corpi morti dalle chiese e dalle città. Già a partire dagli anni cinquanta del XVIII secolo la creazione di veri e propri uffici di Magistrati di salute pubblica avevano individuato dell'inumazione dei cadaveri nello spazio urbano un elemento pernicioso per la salute pubblica. Iniziò così un ampio dibattito che portò alla creazione delle grandi aree cimiteriali, tra Sette e Ottocento, ed il divieto categorico di inumare i cadaveri nelle chiese urbane. Dal punto di vista meramente religioso la separazione della chiesa dall'ossario e dalle sepolture ebbe lo spessore di una vera e propria rivoluzione e le resistenze alle leggi dello stato che la imponevano sono il sintomo della difficoltà mentale di accettare il nuovo corso.

In realtà è il grosso della popolazione ad assistere a questo esodo ed alla separazione del rituale liturgico dalla terra santa. Il clero e l'aristocrazia godranno infatti di ampie deroghe alla legge. Il cimitero settecentesco ha alla base un'ideologia egalitaria della morte che non valica però il limite del secolo. A Napoli al settecentesco cimitero delle 365 fosse (una per ogni giorno dell'anno) verrà affiancato agli inizi dell'Ottocento il nuovo camposanto, con un sito degli uomini illustri, uno per le confraternite ed un altro concepito per la esponenziale fabbricazione di cappelle private.

Ma il dato di fatto oggettivo è che, anche nel caso del trattamento delle sepolture cittadine, con il passaggio dalla giurisdizione ecclesiastica ad una laica, vi è un allontanamento della immagine della morte dalle città. E se si venne a creare, nel corso del tempo, un vero e proprio doppio della città, esso non coincise più con i modelli e le istituzioni ecclesiastiche.

Il secondo aspetto è il rigetto per quello che è stato definito lo «spettacolo della morte»¹⁰⁶ sia nelle raffigurazioni artistiche che comprendevano





l'immagine della morte, sia nelle pompe funebri barocche, sia nello stesso spettacolo delle esecuzioni capitali.

Viene messa in discussione quella che per sant'Alfonso Maria de Liguori è ancora una certezza, quella che, per usare una espressione di sant'Andrea Avellino, è la retorica «della speranza e del timore»¹⁰⁷. Se per costoro l'immagine macabra e lo spettacolo ritualizzato della violenza portava ad una riflessione organica sulle ultime realtà umane, per altri, lungi dal fomentare pensieri pietosi e considerazioni morali ortodosse, la visione del corpo morto, del teschio o delle spoglie umane tormentate nelle esecuzioni capitali pubbliche, appiattisce lo spettatore in quella dimensione, ottenendo così l'effetto opposto di fomentare la violenza come la ricerca morbosa del macabro:

I paesi e i tempi dei più atroci supplicii furon sempre quelli delle più sanguinose ed inumane azioni, poiché il medesimo spirito di ferocia che guidava la mano del legislatore, reggeva quella del parricida e del sicario¹⁰⁸.

Così, nel 1764, si esprimeva Cesare Beccaria che negava l'orrore religioso del delitto e della pena da scontare. La morte ritualizzata dell'età barocca, in quanto strumento di potere, riceve qui un indubbio contraccolpo.

A misura che i supplicii diventano più crudeli gli animi umani che, come fluidi, si mettono sempre a livello cogli oggetti che gli circondano, s'incalliscono, e la forza sempre viva delle passioni fa che, dopo cent'anni di crudeli supplicii, la ruota spaventi tanto quanto prima la prigionia¹⁰⁹.

Al rigetto per lo «spettacolo della morte» non corrisponde un analogo disinteresse per le sorti della salma. Il corpo umano è però non soltanto verifica dei moniti ascetici sulla *vanitas*, ma mera indagine scientifica e ricostruttiva. Già all'inizio del secolo esplose infatti l'interesse anatomico per il corpo morto e per l'anatomia che, senza abbandonare del tutto un *cliché* moraleggiante, giunge da un lato a riproporre ancora una volta un pensiero tradizionale sulla morte, ma dall'altro se ne distingue nettamente, cristallizzando sul corpo umano interessi oggettivi e scientifici, il gusto per il particolare e per la riproduzione, la volontà di eternizzare la carne in figure più vere del vero.

L'aspetto più interessante è dovuto proprio al fatto che questa «anatomia» illustrata conservava, in un numero di casi non irrilevante, un suo valore moraleggiante, al tempo stesso testo scientifico e potente *memento mori*. Nella





produzione di ceroplastiche tra la fine del Seicento ed i primi anni del Settecento vengono raffigurati i corpi in disfacimento, dove, alla minuziosa descrizione della figura in *transi*, si apponevano cartigli dalle scritte eloquenti come «Hoidie mihi cras tibi» (Oggi a me, più tardi a te). Si osservino, ad esempio, le ceroplastiche tardoseicentesche di Gaetano Zumbo, dove si porta all'eccesso lo studio morboso della decomposizione fisica, delle conseguenze della sifilide, degli atroci tormenti ai quali venivano sottoposte le anime infernali e del Purgatorio. Nel primo Settecento, accanto a questa produzione macabra che ricorda l'impostazione generale dell'*Apparecchio alla morte* di sant'Alfonso, ecco apparire la cera anatomica, corpi aperti o scarnificati, volontà di entrare nella loro minuziosa composizione, spettacolare capacità illusionistica e di riproduzione artistica. La scienza moralizzata, il reperto anatomico come oggetto di meditazione, lasciano il posto a raffigurazioni che, nel caso vengano riprodotte in scala, mantengono ancora un certo spessore simbolico. Ma nel pezzo a grandezza naturale emerge la volontà di valicare il realismo figurativo e di trattare la materia come essere vivente. «Trattale come esseri viventi, ed esse riveleranno sogghignando il loro segreto di cera. Prendile per bambole, ed esse paion soffiare di irritazione in segno di protesta. Non si lasciano ridurre a meri oggetti»¹¹⁰. Il bisogno di illustrare il corpo umano, fabbricandone perfetti simulacri di cera, intersecava la stessa esigenza di eternizzare, sempre a scopi medici, il cadavere umano, o almeno parte di esso. Sono visibili nella Cappella Sansevero di Napoli due scheletri con l'apparato circolatorio perfettamente intatto, frutto degli esperimenti scientifici del principe di Sansevero.

Si tratta di una sensibilità che, senza distaccarsi dal tratto macabro barocco, ne prende però le dovute distanze mentali, reinterpreta le *vanitas* ed i *memento mori* in risvolti meramente mondani e senza immediati riflessi religiosi.

Il macabro dunque non sparì del tutto, ma era ormai impossibile proporlo senza un qualche sguardo obliquo su questo tipo di raffigurazioni, che permettesse sì la meditazione, ma anche la critica sociale, il gusto per un brivido stemperato dal riso se non proprio dal sarcasmo. È una società che non possiamo definire decristianizzata, ma dove più di un fattore portava a liberare questo tipo di immagini dal mero schema o cornice ecclesiastica, per usufruire delle sue valenze intrinseche in altro ambito e con diversa utilizzazione.

Tra il 1802 ed il 1814 il pittore Vincenzo Bonomini dipinse una serie di ritratti macabri per la chiesa parrocchiale bergamasca di Santa Grata inter





58. Vincenzo Bonomini, *Coppia di sposi*, 1810 circa, Bergamo, chiesa suburbana di Santa Grata inter Vites.

Questo ed i successivi dipinti macabri furono concepiti per il catafalco della liturgia dei defunti nella chiesa bergamasca di Santa Grata inter Vites. Essi sono il riflesso di una mentalità matura ed aperta, che si spinge sino ad utilizzare una raffigurazione chiaramente ironica e satirica per funzioni liturgiche. Qui il contrasto tra il macabro e la scena di vita si fa più stridente poiché a *posare* per l'artista è una coppia di novelli sposi.

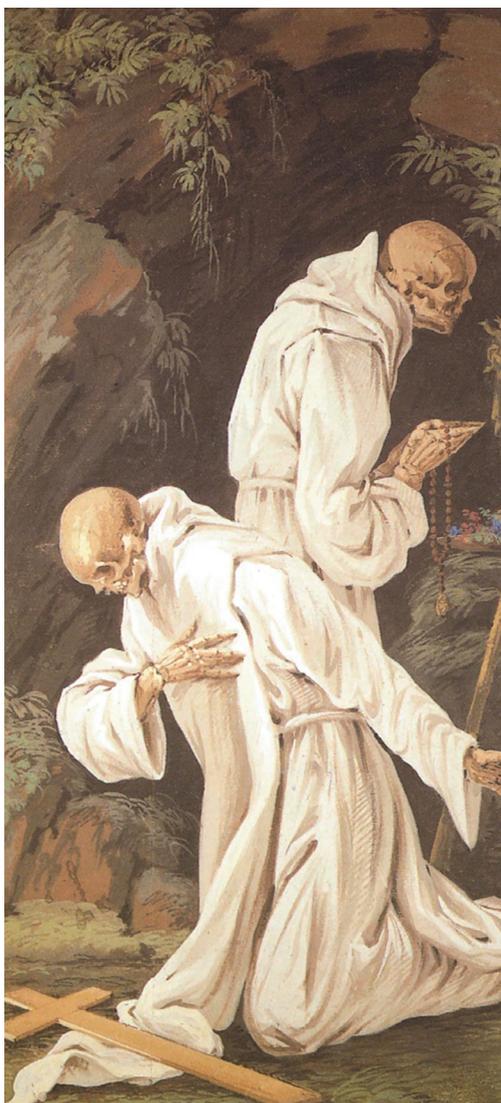




59. Vincenzo Bonomini, *Il Tamburino*, 1810 circa, Bergamo, chiesa suburbana di Santa Grata inter Vites.

Ironia, *vanitas* e satira di costume in questo ritratto macabro che raffigura uno scheletro finemente abbigliato come tamburino della Guardia Nazionale. Sullo sfondo un intero battaglione fa da cornice alla macabra effigie.





60. Vincenzo Bonomini, *Monaci scheletrici in preghiera*, Bergamo, chiesa suburbana di Santa Grata inter Vites.

Nel suo stile fra il sorridente ed il sarcastico il pittore presenta due scheletri vestiti da monaci in atto di pregare; magari non perché le preci continuo dopo la morte, ma perché già da vivi i monaci erano virtuali defunti – come ogni altro essere umano.

Vites in borgo Canale. Si tratta di sei pannelli di tela raffiguranti altrettanti soggetti macabri (la coppia di sposi, il contadino a riposo, il tamburino della guardia nazionale, il falegname in cammino, la coppia di frati in preghiera, il pittore), scheletri vestiti di tutto punto ritratti in atteggiamento «quotidiano», come se fossero dei viventi¹¹¹.

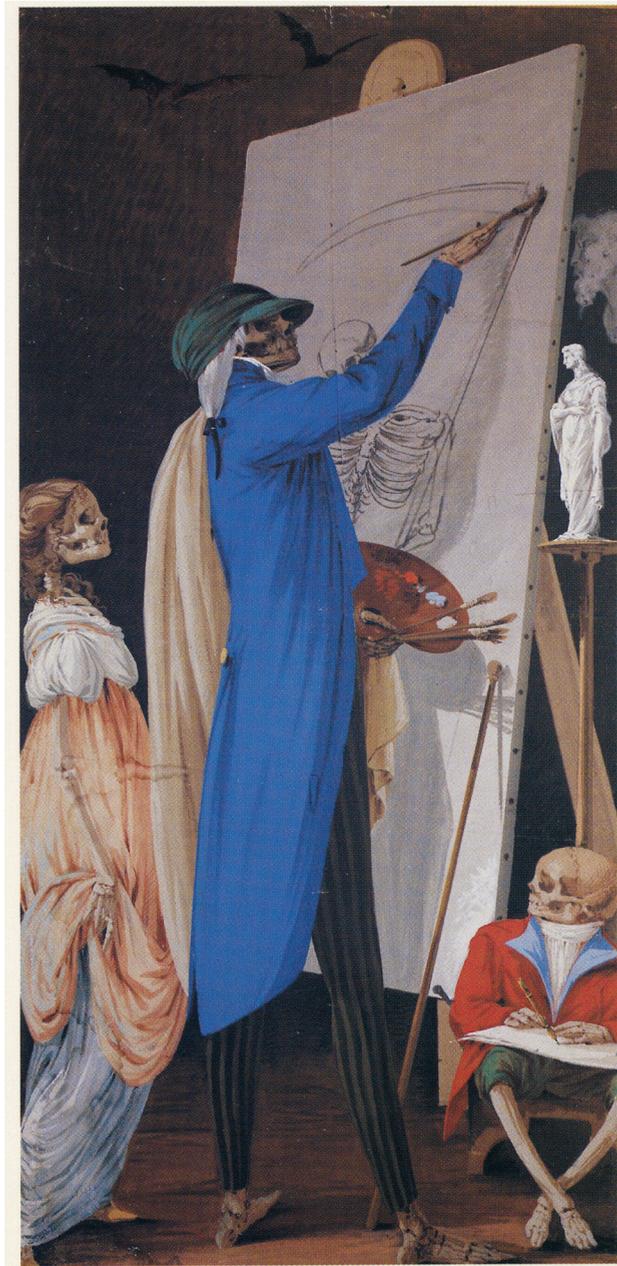
L'artista concepì i dipinti per un catafalco funebre che si montava in chiesa in occasione della liturgia di commemorazione dei defunti e si era rifatto ad altre simili raffigurazioni già in voga dall'inizio del Settecento. Per queste festività in generale venivano dipinti scheletri che sostenevano dei cartigli con scritte tratte dal *Dies irae*, la sequenza che si recitava nel mese di novembre per la commemorazione dei morti. Negli esempi bergamaschi più antichi, quelli della confraternita del suffragio di Gandino, il bianco dello scheletro e dei cartigli risaltano su di uno sfondo nero, in una soluzione cromatica che rimandava all'apparato scenografico funebre. Già tra il 1758 ed il 1771 Giovanni Radici dipinse una serie di «scheletri-quadri» su espressa commissione del comitato per la celebrazione della festività a Bergamo¹¹². E già allora gli scheletri vennero arricchiti con simboli o oggetti che li caratterizzavano

socialmente. Furono in quell'occasione raffigurati, nella loro essenza macabra, il re, il papa, il cardinale, ma anche semplici sacerdoti, soldati, maniscalchi ed operai. L'invenzione del Bonomini sta dunque nella scelta geniale di immettere gli scheletri, «vivi» e finemente abbigliati, all'interno di una scena di vita quotidiana. Essi acquistano così tutto uno spessore psicologico assente nelle raffigurazioni precedenti. Si veda, ad esempio, il quadro con la coppia di contadini, nella quale un vecchio, visibilmente affaticato, dialoga seduto con una giovane dall'atteggiamento vispo ed allegro, la capigliatura ben curata, il vestito abbellito dai fiori. Si tratta di una pausa del lavoro, con il vecchio che riposa e la giovane che lo ascolta per un attimo, un paradossale incontro tra generazioni segnate entrambe dal macabro che ne accentua i tratti psicologici.

Nella *Coppia di sposi* (fig. 58) si può percepire il gusto della passeggiata di due giovani dalle vesti riccamente adornate. La donna con il cappellino di paglia a serrare la capigliatura, il ventaglio nella mano che abbraccia il compagno, il fiore appuntato al petto, il medaglione e l'atteggiamento elegante del braccio che tiene alzato il pannello; l'uomo, elegantissimo, ed in ossequiosa posizione di riverenza e di protezione verso la giovane moglie, calza un cappello e tiene appeso al braccio il bastone; il cagnolino, unica presenza realmente viva, simboleggiante la fedeltà: qui non c'è traccia di facile pietismo, poiché il pittore ritrae con lucidità e senza sbavature barocche o romantiche il soggetto. Al contrario l'ironia ed un senso diffuso di un umore scanzonato pervade l'immagine. Il macabro mantiene intatto il suo potere ipnotico.

Il *Tamburino della guardia nazionale* (fig. 59) è una vera e propria «pantomima critica di tutti gli eserciti della storia»¹¹³. Non si tratta, come nelle atroci e drammatiche stampe di Stefano della Bella, della morte nel campo di battaglia, che cavalca il suo destriero in un lugubre paesaggio (fig. 62). Qui la figura del tamburino (vestito con l'uniforme della Repubblica Cisalpina) si allunga fiero ed impettito a battere il suo tamburo. Alle sue spalle un intero battaglione nasconde sotto ogni figura ed ogni uniforme, una piccola silhouette macabra.

Il pittore stesso non si sottrae alla logica dei suoi dipinti, e si ritrae nelle fattezze di uno scheletro, mentre dipinge la classica morte trionfatrice (fig. 61). L'azione è fermata nell'atto in cui egli, con sicuri colpi di pennello, sta terminando di disegnare l'ampio falcone. Alle sue spalle è raffigurata la giovane moglie, mentre un bambino, forse il figlio o un garzone di bottega, prepara i colori. Viene così ad essere rappresentato un intero gruppo familiare. In alto spiccano due pipistrelli, unica forma vivente vera, mentre il



61. Vincenzo Bonomini, *Il pittore*, 1810 circa, Bergamo, chiesa suburbana di Santa Grata inter Vites.

Il pittore non si sottrae alla logica del ciclo di dipinti da lui stesso concepita, e si ritrae sotto l'aspetto di uno scheletro, assieme alla moglie ed al giovane di bottega, mentre raffigura una morte.



62. Stefano Della Bella, *Trionfo della Morte sul campo di battaglia*, Milano, Raccolta Bertarelli.

Lo slancio barocco si sprigiona dai due macabri cavalieri che imperversano sulle vittime della guerra, in un secolo attraversato da micidiali conflitti. La furia distruggitrice della Morte raggiunge qui una delle sue vette iconografiche.



modellino artistico ricorda agli astanti le fattezze dei vivi. C'è ancora molto del senso della *vanitas* nell'opera del Bonomini, ma essa ha raggiunto il suo limite estremo, non più *memento mori* ma sagace ironia che consente di cadere nel dileggio per la società che lo circonda, e nella quale egli pur si sente ampiamente immerso.

Il messaggio che il pittore bergamasco ci invia è tutto mondano, ironico e drammatico al tempo stesso. Nei dipinti del Bonomini lo scheletro vivente non rinvia più a nessuna alterità trasfigurata, né ad un'eternità di salvezza né a quella di dannazione. Questi scheletri viventi sono i veri vivi, ridotti alla loro essenza materiale eppur ancora in grado di «comportarsi». Non sono più lo spettro medievale di ciò che diventeremo. Essi sono, nella loro sconcertante semplicità, ciò che noi già siamo.

Note

¹ «Qui hodie nobiscum sunt, cras illic ante nos erunt» si osserva alla vista del cadavere in una fossa «qui hodie in vita, cras in sepulcro; qui hodie conspicui sunt, cras a vermibus rodentur» [Coloro i quali sono oggi tra di noi, un giorno prima di noi giaceranno in quel luogo. Coloro i quali oggi sono in vita, un giorno saranno nel sepolcro. Coloro i quali oggi sono considerati illustri personaggi, un giorno saranno rosi dai vermi]. San Giovanni Crisostomo, *Oratio prima. De patientia et quod mortui non amare lugendi sint*, in *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, ed. J.-P. Migne, 221 voll., Parisiis 1857-1866, t. 60, col. 724.

² *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, ed. J.-P. Migne, 221 voll., Parisiis 1844-1864, t. 40, col. 983.

³ *Ivi*, t. 158, coll. 705-707.

⁴ *Ivi*, t. 217, col. 702.

⁵ Trascrizioni del testo, secondo la versione del codice Laur. Plut. 90 inf. 13, della Biblioteca Nazionale di Firenze, sono state fornite da W. Rotzler, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, Winterthur 1961 e da P. Chihaia, *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Âge*, Madrid 1988, pp. 277-279.

⁶ É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris 1949, p. 347.

⁷ *Ivi*; E. Panofsky, *Tomb sculpture*, New York 1964 (I ed. London 1954); Ph. Ariès, *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Roma-Bari 1980, pp. 273-277.

⁸ F. Cardini, «I temi iconici dedicati alla morte tra Medioevo e Rinascimento: componenti ascetiche e messaggio culturale», in *Secondo convegno internazionale di studi sulla Danza Macabra. Relazioni*, Clusone 21-23 agosto 1987, Clusone 1987, p. 28.

⁹ M. Liborio, «Contributo alla storia dell'«Ubi sunt»», in *Cultura Neolatina. Bollettino dell'Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma*, XX, 1 (1960), pp. 141-209; A.M. di Nola, *La nera signora. Antropologia della morte*, Roma 1995, p. 82.

¹⁰ P. Chihaia, *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Âge*, cit., p. 49. Per le prese di posizione di questo autore contro le tesi di Willy Rotzler (*Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, cit.), cfr. pp. 71-108.

¹¹ F. Bologna, *I pittori della corte angioina di Napoli (1266-1414)*, Roma 1969, pp. 66 e ss.

¹² A. Ciarallo - L. Capaldo, «L'incontro con Federico II e la sua famiglia. Il vero volto dell'imperatore» in *Il Trionfo della morte e le danze macabre*, Atti del VI Convegno Internazionale tenutosi a Clusone dal 19 al 21 agosto 1994, Clusone 1997, pp. 515-523.

¹³ F. Bologna, *I pittori della corte angioina di Napoli (1266-1414)*, cit., pp. 66 e ss.

¹⁴ *Ivi*, pp. 89 e ss. e fig. 53.

¹⁵ *Ivi*, p. 42.

¹⁶ F. Cardini, «Federico II e il «De arte venandi cum avibus»», in *Politica e cultura nell'Italia di Federico II*, Pisa 1986, pp. 213-232; Federico II di Svevia, *Il trattato di falconeria*, postfazione di C.A. Willemsen, Legnano 1991.

¹⁷ A. Paravicini-Bagliani, «Federico II e la cura corporis», in M.S. Calò Mariani - R. Cassano (a cura di), *Federico II. Immagine e potere*, Venezia 1995, pp. 149-154.

¹⁸ P. Chihaia, *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen Âge*, cit.

¹⁹ *Ivi*, p. 56. Per i poemi sull'Incontro dei tre vivi e dei tre morti si veda: G. Glixelli, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris 1914; C. Settis Frugoni, «Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medievale italiana», in *Memorie dell'Accademia dei Lincei*, Classe di Scienze Morali, s. VIII, vol. XIII, fasc. III (1967), pp. 143-251, C. Frugoni, «La protesta affidata», in *Quaderni Storici*, 50 (1982), *I vivi e i morti*, pp. 427-448.

²⁰ Un altro esempio dell'abbinamento del tema dell'Incontro dei vivi e dei morti ad una Crocifissione è la tavola di Bernardo Daddi, datata 1340 circa, alla Galleria dell'Accademia di Firenze.

²¹ M. Liborio Ferrucci, «Il sentimento della morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII», in AA.VV., *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII*, Todi 1967, p. 52.

²² F. Bologna, *I pittori della corte angioina di Napoli (1266-1414)*, cit., p. 310.

²³ Firenze, Biblioteca Laurenziana, cod. Strozzi 172, f. 103r.

²⁴ Francesco Petrarca, *Secretum*, Introduzione, traduzione e note di U. Dotti, Roma 1993, p. 3 (Libro I, 1, 1).

²⁵ *Ivi*, p. 31 (Libro I, 9, 4).

²⁶ C. Frugoni, «La protesta affidata», cit., p. 438.

²⁷ Si tratta di una fettuccia di pelle a cui venivano fissate due ali di colomba che i falconieri usavano durante le battute di caccia per attirare i rapaci. Lo stesso Federico II aveva descritto minuziosamente l'attrezzo nel terzo libro del *De arte venandi cum avibus*.

²⁸ F. Bologna, *I pittori della corte angioina di Napoli (1266-1414)*, cit., pp. 310 e ss.

²⁹ L. Guerry, *Le thème du «Triomphe de la mort» dans la peinture italienne*, Paris 1950, pp. 115-117; C. Frugoni, «Immagini politiche e religiose: trama e ordito di una stessa società», in *Storia d'Italia*, Torino 1986, Annali 9, a cura di G. Chittolini e G. Miccoli, *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, pp. 349-353 e figg.

³⁰ Per una bibliografia esaustiva sull'affresco rimando ai saggi di Maria Laura Testi Cristiani: «Percorsi e tempi della visione nel "Trionfo della morte"», in *Critica d'arte*, 16 (1988), pp. 33-48; «Voci dialoganti e coro nella "umana commedia" del trionfo della morte», in *Critica d'arte*, 19 (1989), pp. 57-68; «Maestri e maestranze nel "trionfo della morte" di Pisa», in *Critica d'Arte*, 5-6 (1991), pp. 44-56; 7 (1991), pp. 38-47; «Il Trionfo della morte nel Camposanto monumentale di Pisa: temi macabri di metà trecento», in *Il Trionfo della morte e le danze macabre*, cit., pp. 73-111.

³¹ L. Bellosi, *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino 1974.

³² M.L. Cristiani, «Percorsi e tempi della visione nel "Trionfo della morte"», cit.; C. Frugoni, «Altri luoghi, cercando il Paradiso (Il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. III, XVIII (1988), pp. 1557-1643; L. Bolzoni, «Un codice trecentesco delle immagini: scrittura e pittura nei testi domenicani e negli affreschi del Camposanto di Pisa», in AA. VV., *Letteratura italiana e arti figurative*, Firenze 1988, vol. I, pp. 347-356; L. Bolzoni, «La predica dipinta. Gli affreschi del "Trionfo della morte" e la predicazione domenicana», in C. Baracchini - E. Castelnuovo (a cura di), *Il Camposanto di Pisa*, Torino 1996, pp. 93-114; M.L. Testi Cristiani, «Il Trionfo della morte nel Camposanto monumentale di Pisa: temi macabri di metà trecento», cit.

³³ A. Tenenti, *Credenze, ideologie, libertinismi tra Medioevo ed Età moderna*, Bologna 1978.

³⁴ Ms. G.I.8, f. 162.

³⁵ L. Pantani, «Il Trionfo della morte. Chiesa di S. Francesco, Lucignano, Arezzo», in *Il Trionfo della morte e le danze macabre*, cit., pp. 147-156.

³⁶ P. Vigo, *Le danze macabre in Italia*, Livorno 1878, p. 34; L. Guerry, *Le thème du «Triomphe de la mort» dans la peinture italienne*, cit., pp. 118-119.

³⁷ M.G. Paolini, «Il Trionfo della Morte di Palermo e la cultura internazionale», in *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, n.s., 11-12 (1963), pp. 301-369; F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977 (1978), pp. 11-46; *Il «Trionfo della Morte» di Palermo: l'opera, le vicende conservative, il restauro*, Palermo 1989; G. Carta, «L'Affresco del Trionfo della Morte (1441) nell'ospedale grande e nuovo di Palermo», in *Il Trionfo della morte e le danze macabre*, cit.; S. Danesi Squarzina, «Notizie sulla committenza del Trionfo della morte di Palermo: codici miniati franco-fiamminghi eseguiti per l'Abbazia di San Martino delle Scale», in *Tracce per lo studio della cultura figurativa fiamminga e olandese dal XV al XVII secolo*, a cura di I. Baldriga e L. Lorizzo, pp. 9-31.

³⁸ Ai primi due si aggiunse nel 1634 un terzo affresco, opera di Pietro Novelli. Anche quest'opera andò in seguito perduta.

³⁹ F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura...*, cit.

⁴⁰ A. Frugoni, «I temi della morte nell'affresco della chiesa dei disciplini a Clusone», in *Bollettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo e archivio muratoriano*, 69 (1957), pp. 1-38; M. Scandella, «I temi della morte nell'affresco dell'Oratorio dei Disciplini di Clusone», in *Immagini della danza macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento* (catalogo della mostra, Firenze 11 marzo - 31 marzo 1995), Como 1995; M. Scandella, «Gli affreschi della morte dell'Oratorio dei disciplini in Clusone: una rielaborazione originale ed una sintesi dei temi macabri», in *Il Trionfo della morte e le danze macabre*, cit., pp. 387-392.

⁴¹ Vedi, ad esempio, le lettere che il vescovo della diocesi di Larino scriveva alla Congregazione della Santa Romana Inquisizione e che descrivevano alcune diffuse credenze sul ritorno dei morti: i sindaci ed alcuni cittadini «Sono andati a una chiesa [...] et hanno dessutterrati et cavati dalle sepolture molti corpi morti fra li quali cercavano un corpo che loro dicevano esservi entrato il dimonio, et quello corpo la notte usciva dalla sepoltura et andava per le case uccidendo li homini» (Città del Vaticano, *Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede*, Stanza Storica LL3b, inc. Larino, c.n.n., lettera del 23.5.1560).

⁴² Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, cod. ital. 81, f. 146r.

⁴³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Barb. Lat. 3943, f. 170v.

⁴⁴ Firenze, Biblioteca Nazionale, cod. Pal. 192, f. 22r.

⁴⁵ *La mort chevauchant un beuf: origine de cette illustration de l'Office des morts dans certains livres d'heures de la fin du XV^e siècle*, Paris 1923; B. Roy, «La mort sur un boeuf», in *Le sentiment de la mort au moyen âge*, a cura di C. Sutto, Montréal 1979; L. Guerry, *Le thème du «Triomphe de la mort» dans la peinture italienne*, cit., pp. 85-91.

⁴⁶ Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. fr. 545, f. 30v.

⁴⁷ Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 905, f. 171v.

⁴⁸ Madrid, Biblioteca Nacional, ms. vitr. 22, n. 1, f. 166v.

⁴⁹ A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1977 (I ed. Torino 1957), p. 455.

⁵⁰ E. Turelli, *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella biblioteca nazionale di Firenze*, Firenze 1985, p. 56, fig. 7.

⁵¹ A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, cit.; R.L. Guidi, *Aspetti religiosi nella letteratura del '400. La morte nell'età umanistica*, Vicenza 1983.

⁵² *Ivi*, p. 155.

⁵³ *Ivi*, p. 615.

⁵⁴ La bibliografia sul tema delle *Ars moriendi* è assai vasta. Si ricordano qui soltanto i saggi di R. Chartier in un volume della rivista *Annales E.S.C.* dedicato alla morte (R. Chartier, «Les arts de mourir, 1450-1600», in *Annales E.S.C.*, 31 (1976), *Autour de la mort*, pp. 51-75), oltre agli ormai classici testi di M.C. O'Connor, *The Art of Dying Well. The Development of the Ars Moriendi*, New York 1942 e A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, cit.

⁵⁵ Girolamo Savonarola, «Predica XXVIII. Sull'Arte del morire fatta a' dì 2 novembre 1496», in *Prediche sopra Ruth e Michea*, ed. a cura di V. Romano, Roma 1962, vol. II, pp. 362-397.

⁵⁶ O. Niccoli, *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini. Storia di un'immagine della società*, Torino 1979, pp. 54 e ss.

⁵⁷ Girolamo Savonarola, *Predica dell'arte del ben morire*, Firenze 1496, c. Bii, verso.

⁵⁸ *De modo bene moriendi*, Venezia 1531. L'opera era stata scritta attorno al 1480 e rimasta manoscritta per circa mezzo secolo.

⁵⁹ *Dottrina del bene morire*, s.l. 1540.

⁶⁰ *Ricordo del ben morire*, Napoli 1575.

⁶¹ *De arte bene moriendi*, Roma 1621.

⁶² In questo caso il legame tra l'immagine della morte e la sua personificazione nella figura dei tre guerrieri macabri è sottolineata dai versi che precedevano la stampa: «Io son quel gran Capitan della Morte / Che tengo le Chiave di tutte le porte».

⁶³ A. Prosperi, «Intellettuali e chiesa all'inizio dell'età moderna», in *Storia d'Italia*, Annali IV, *Intellettuali e potere*, Torino 1981, pp. 181-192.

⁶⁴ Ianii Anysii, *Epistolae de religione et epigrammata*, Neapoli 1538.

⁶⁵ *Lettere di meser Antonio Minturno*, in Vinegia 1549, p. 36.

⁶⁶ *Ivi*, p. 52.

⁶⁷ *Ivi*, p. 72.

⁶⁸ Andrea Giovanni Gesualdo, *Ragionamenti sopra i Novissimi, prima parte della corporea morte et dell'Universal Giudicio*, Napoli 1577.

⁶⁹ S. Seidel Menchi, *Erasmus in Italia 1520-1580*, Torino 1987, pp. 223-225.

⁷⁰ *Ivi*, p. 225.

⁷¹ P. Scaramella, «Con la croce al core». *Inquisizione ed eresia in Terra di Lavoro*, Napoli 1995, pp. 38-39.

⁷² M.L. Ricciardi, «Lorenzo Lotto. Il *Gentiluomo* della Galleria Borghese», in *Artibus et Historiae*, X, 19 (1989), pp. 85-106.

⁷³ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, ed. a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986. Un carro dei morti compare in una incisione cinquecentesca, dai toni grossolani e popolari, che accompagnava il poemetto *La canzona de morti* (cfr. P. Toschi, *L'imagerie populaire italienne*, Milano 1974, fig. 77).

⁷⁴ Il tema non era una novità. In una delle prime raffigurazioni macabre italiane, il mosaico del Giudizio universale nel duomo di Torcello (Venezia), risalente all'inizio del XIII secolo, un gruppo di diciassette teschi, con serpi che trapassano le orbite oculari, era stato ritratto nella parte destra del dipinto, accanto alle scene infernali e di disperazione dei dannati.

⁷⁵ Riprendo l'espressione dal titolo del bel volume di Roberto Gigliucci (R. Gigliucci, *Lo spettacolo della morte: estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, Anzio 1994).

⁷⁶ É. Mâle, *L'art religieux du XVII^e siècle. Italie - France - Espagne - Flandres*, Paris 1984, p. 190.

⁷⁷ *Descrizione della pompa funerale nelle esequie del serenissimo sig. Cosimo de Medici Gran Duca di Toscana nell'alma città di Fiorenza il giorno XVII di Maggio 1574*, in Fiorenza, appresso Giunti, 1574.

⁷⁸ A. Chastel, «Le baroque et la mort», in E. Castelli (a cura di), *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici (Venezia 15-18 giugno 1954), Roma 1955, pp. 33-46.

⁷⁹ É. Mâle, *L'art religieux du XVII^e siècle...*, cit., pp. 184-196.

⁸⁰ *Esercizi spirituali di S. Ignazio di Loiola, fondatore della Compagnia di Gesù*, in Torino 1724, p. 35.

⁸¹ *Ivi*, p. 75.

⁸² Si noti che anche una delle rarissime rappresentazioni della danza macabra presenti nel Sud d'Italia (Liveri di Nola, santuario di Santa Maria a Parete), risalente all'inizio del XVII secolo, è inglobata in un dipinto raffigurante i *Novissimi* e che comprende i temi della Morte, del Giudizio, dell'Inferno e del Paradiso.

⁸³ Scipione Paolucci, *Missioni de Padri della Compagnia di Gesù nel Regno di Napoli*, Napoli 1651, pp. 28-29.

⁸⁴ *Ivi*, p. 29.

⁸⁵ L. Châtellier, *L'Europa dei devoti*, Milano 1988, pp. 52 e 82.

⁸⁶ I. Lavin, *Bernini e il Salvatore. La «buona morte» nella Roma del Seicento*, Roma 1998.

⁸⁷ *Ivi*, p. 18.

⁸⁸ L'atteggiamento della morte, che si mostra alzando il drappo, ricorda una delle stampe che accompagnavano gli *Esercizi Spirituali* di Ignazio di Loyola.

⁸⁹ A. Veca, *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, Bergamo 1981.

⁹⁰ A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, cit., p. 462.

⁹¹ H.W. Janson, «The Putto with the Death's Head», in *The Art Bulletin*, XIX (1937), pp. 423-449; J. Seznec, «Youth, Innocence and Death», in *Journal of Warburg and Courland Institutes*, t. 1, 1937-38, pp. 298-303; J. Wirth, *La fanciulla e la morte. Ricerche sui temi macabri nell'arte germanica del Rinascimento*, Roma 1985 (I ed. Genève 1979); A. Veca, *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, cit.

⁹² Per l'area germanica si veda, ad esempio, la splendida incisione di Barthel Beham che raffigura una donna che ha appena terminato di allattare. Il bambino si addormenta su di un cuscino al quale viene affiancato un teschio, mentre sulla finestra che sormonta campeggia una clessidra (J. Wirth, *La fanciulla e la morte...*, cit., pp. 225-226 e fig. 132).

⁹³ R. Wittkower, «Morte e resurrezione in un quadro di Marten de Vos», in Id., *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino 1987, p. 301 e fig. 214.

⁹⁴ C. Sensi, «Gli emblemi dell'inconsistenza e l'«arcimondo» della fantasia», in *Lettere Italiane*, XXXIV/2 (1982), p. 191.

⁹⁵ *Ivi*, p. 193.

⁹⁶ R. Klibansky - E. Panofsky - F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino 1983, pp. 363-365.

⁹⁷ D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (XIII-XV^e siècle)*, Paris-Rome 1987, pp. 253-273.

⁹⁸ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1958, vol. III/1, pp. 529-535; V. Facchinetti, *Iconografia francescana*, Milano 1925.

⁹⁹ *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, a cura di A. Tapié, Ville de Caen 1990.

¹⁰⁰ J.M. del Estal, «Felipe II y su archivo hagiográfico de El Escorial», in *Hispania Sacra*, XXIII (1970), pp. 1-141.

¹⁰¹ A. Altamura, *I Cantastorie e la poesia popolare italiana*, Napoli 1965, pp. 355-362.

¹⁰² O. Niccoli, *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini...*, cit.

¹⁰³ Alfonso Maria de Liguori, *Apparecchio alla morte e opuscoli affini*, testo critico, introduzione e note a cura di Oreste Gregorio C. SS. R., Roma 1965: Considerazione prima, Ritratto d'un uomo da poco tempo passato ad altra vita, Punto I.

¹⁰⁴ C.A. Zotti Minici, *Le stampe popolari dei Remondini*, Vicenza, p. 66 e fig.

¹⁰⁵ M.A. Visceglia, «Corpo e sepoltura nei testamenti della nobiltà napoletana (XVI-XVIII secolo)», in *Quaderni Storici*, 50 (1982), *I vivi e i morti*, pp. 583-614.

¹⁰⁶ R. Gigliucci, *Lo spettacolo della morte...*, cit.

¹⁰⁷ Sant'Andrea Avellino, *Trattato utilissimo della speranza e del timore quale gioverà a confortare i pusillanimi al profitto spirituale et ad eccitare i negligenti a lasciare il peccato et al ben operare, temendo le cose da temersi*, in *Opere Varie*, Napoli 1734, vol. V.

¹⁰⁸ Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, edizione a cura di F. Venturi, con una raccolta di lettere e documenti relativi alla nascita dell'opera e alla sua fortuna nell'Europa del Settecento, Torino 1981, p. 60.

¹⁰⁹ *Ivi*.

¹¹⁰ M. Praz, «Le figure di cera in letteratura», in *Voce dietro la scena. Un'antologia personale*, Milano 1980, p. 261.

¹¹¹ R. Mangili, *Vincenzo Bonomini. I disegni, i macabri, l'ambiente*, Bergamo 1981, pp. 10 e ss.; M. Rabaglio - G. Bonetti, «Magra solet mors pingi supra muraias. Il macabro nella cultura bergamasca tra XV e XX secolo», in *Ognia Omo More. Immagini macabre della cultura bergamasca dal XV al XX secolo*, Clusone 1998, pp. 42-45.

¹¹² *Ivi*, p. 41.

¹¹³ R. Mangili, *Vincenzo Bonomini...*, cit., p. 14.

Bibliografia

Fonti

- Alfonso Maria de Liguori, *Apparecchio alla morte e opuscoli affini*, testo critico, introduzione e note a cura di O. Gregorio C. SS. R., Roma 1965.
- Sant'Andrea Avellino, *Trattato utilissimo della speranza e del timore quale gioverà a confortare i pusillanimi al profitto spirituale et ad eccitare i negligenti a lasciare il peccato et al ben operare, temendo le cose da temersi*, in *Opere Varie*, Napoli 1734, vol. V.
- Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, ed. a cura di F. Venturi, con una raccolta di lettere e documenti relativi alla nascita dell'opera e alla sua fortuna nell'Europa del Settecento, Torino 1981.
- Les cinq poèmes des Trois Morts et des Trois Vifs*, a cura di S. Glixelli, Paris 1914.
- Cum apertam sepulturam*, Biblioteca Nazionale di Firenze, codice Laur. Plut. 90 inf. 13.
- Dance macabre*, ed. Guyot Marchant, in H. e B. Utzinger, *Itinéraires des Danses macabres*, Chartres 1996.
- Description della pompa funerale nelle esequie del serenissimo sig. Cosimo de Medici Gran Duca di Toscana nell'alma città di Fiorenza il giorno XVII di Maggio 1574*, in Fiorenza, appresso Giunti, 1574.
- Federico II di Svevia, *Il trattato di falconeria*, postfazione di C.A. Willemsen, Legnano 1991.
- Gauthier de Coincy, *De la doutance de la mort et de la brièveté de la vie*, a cura dell'abbé Poquet, Paris 1857.
- Ianii Anysii, *Epistolae de religione et epigrammata*, Neapoli 1538.
- San Giovanni Crisostomo, *Oratio prima. De patientia et quod mortui non amare lugendi sint*, in *Patrologia Graeca*, ed. J.-P. Migne, t. 60, col. 724.
- Esercizi spirituali di S. Ignazio di Loiola, fondatore della Compagnia di Gesù*, in Torino 1724.
- Marcello Marciano, *Pompe Funebri dell'Universo nella morte de Filippo Quarto il Grande*, Napoli 1666.
- Lettere di meser Antonio Minturno*, in Vinegia 1549.
- Novella di Barlaam e Joasaf*, in *Capolavori letterari antico-russi - il secolo XII*, Moskva 1980.
- Scipione Paolucci, *Missioni de Padri della Compagnia di Giesù nel Regno di Napoli*, Napoli 1651.
- Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, ed. J.-P. Migne, 221 voll., Parisiis 1857-1866.
- Patrologiae cursus completus. Series Latina*, ed. J.-P. Migne, 221 voll., Parisiis 1844-1864.
- Francesco Petrarca, *Secretum*, Introduzione, traduzione e note di U. Dotti, Roma 1993.
- Girolamo Savonarola, *Predica dell'arte del ben morire*, Firenze 1496.
- Girolamo Savonarola «Predica XXVIII. Sull'Arte del morire fatta a' dì 2 novembre 1496», in *Prediche sopra Ruth e Michea*, ed. a cura di V. Romano, Roma 1962, vol. II, pp. 362-397.
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, ed. a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986.

Studi

- Altamura, A., *I Cantastorie e la poesia popolare italiana*, Napoli 1965.
- Arasse, D., *Titien et son Allégorie de la Prudence: un peintre et des motifs*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia 1984, pp. 291-310.
- Arbore Popescu, G., «Bernini e la stilistica della morte», in M. Fagiolo (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, Roma 1987, pp. 173-184.
- Ariès, Ph., *L'homme devant la mort*, Paris 1977.
- Ariès, Ph., *L'uomo e la morte dal Medioevo ad oggi*, Roma-Bari 1980.
- Auerbach, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956.
- Baldriga, I., *Il museo anatomico di Giovanni Faber Linceo*, in *Scienza e miracoli nell'arte del '600. Alle origini della medicina moderna*, cat. mostra, a cura di S. Rossi, Roma 1998, pp. 82-87.
- Baltrušaitis, J., *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano 1979 (I ed. Paris 1955).
- Bangert S.I., W.V., *Storia della Compagnia di Gesù*, a cura di M. Colpo S.I., Genova 1990.
- Baracchini, C. - Castelnuovo E. (a cura di), *Il Camposanto di Pisa*, Torino 1996.
- Bellosi, L., *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino 1974.
- Bernstock, J.E., «Guercino's Et in Arcadia ego and Apollo Flaying Marsyas», in *Studies in Iconography*, 11 (1978), pp. 137-183.
- Bertoni, G., «I tre vivi e i tre morti e la danza macabra», in *Nuova Antologia*, 262, vol. CLXXVIII della raccolta CCLXII, Roma 1915, pp. 542-552.
- Bloch, M., *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino 1973 (I ed. Paris 1961).
- Bologna, F., *I pittori della corte angioina di Napoli (1266-1414)*, Roma 1969.
- Bologna, F., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977 (1978).
- Bologna, F., *La pittura italiana delle origini*, Roma 1978, II ed.
- Bolzoni, L., «Un codice trecentesco delle immagini: scrittura e pittura nei testi domenicani e negli affreschi del Camposanto di Pisa», in AA.VV., *Letteratura italiana e arti figurative*, Firenze 1988, vol. I, pp. 347-356.
- Bolzoni, L., «La predica dipinta. Gli affreschi del "Trionfo della morte" e la predicazione domenicana», in C. Baracchini - E. Castelnuovo (a cura di), *Il Camposanto di Pisa*, Torino 1996, pp. 93-114.
- Bonetti, G.- Rabaglio, M., «Vedi molti papi e imperadori...». *La danza macabra di Cassiglio*, in *Lo scheletro e il professore*, pp. 97-112.
- Bossaglia, R. - Terraroli V. (a cura di), *Settecento Lombardo*, Milano 1991.
- Il Breviario Grimani*, a cura di M. Salmi, G.L. Mellini, G.E. Ferrari, Utrecht-Milano 1979.
- Brossolet, J., *Les danses macabres en temps de peste*, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor schone kunsten Antwerpen*, Antwerpen 1971, pp. 29-72.
- Calendoli, G., *Storia universale della danza*, Milano 1985.
- Cardini, F., «Federico II e il "De arte venandi cum avibus"», in *Politica e cultura nell'Italia di Federico II*, Pisa 1986, pp. 213-232.
- Cardini, F., «I temi iconici dedicati alla morte tra Medioevo e Rinascimento: componenti ascetiche e messaggio culturale», in *Secondo convegno internazionale di studi sulla Danza Macabra*, pp. 11-28.
- Carta, G., «L'Affresco del Trionfo della Morte (1441) nell'ospedale grande e nuovo di Palermo», in *Il Trionfo della morte e le danze macabre*, pp. 113-124.

- Cereghini, G., *La ricostruzione del testo critico delle danze macabre della Val Rendena*, in *Il Trionfo della morte e le danze macabre*, pp. 271-293.
- Châtellier, L., *L'Europa dei devoti*, Milano 1988.
- Chini, E., *La danza macabra di Pinzolo (Trento)*, in *Secondo convegno internazionale di studi sulla Danza Macabra*, pp. 123-126.
- Ciarallo, A. - Capaldo, L., «L'incontro con Federico II e la sua famiglia. Il vero volto dell'imperatore» in *Il Trionfo della morte e le danze macabre*, pp. 515-523 e figg.
- Corvisier, A., «La représentation de la société dans les Danses des morts du XV^e au XVIII^e siècle», in *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, XVI (1969), pp. 489-539.
- Danesi Squarzina, S., *Notizie sulla committenza del Trionfo della morte di Palermo: codici miniati franco-fiamminghi eseguiti per l'Abbazia di San Martino delle Scale*, in Id., *Tracce per lo studio della cultura figurativa fiamminga e olandese*, a cura di I. Baldriga e L. Lorzio, Roma (S. Oreste) 1997, pp. 9-31.
- Danze macabre e riti funebri «degli altri»*, Atti della giornata di studi, Milano, 20 febbraio 1999, Clusone 2000.
- Delumeau, J., *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris 1983.
- Di Nola, A.M., *La nera signora. Antropologia della morte*, Roma 1995.
- Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII*, Todi 1967.
- Eisler, R., «Danse macabre», in *Traditio*, VI (1948), pp. 187-225.
- Facchinetti, V., *Iconografia francescana*, Milano 1925.
- I Farnese: arte e collezionismo*, cat. mostra a cura di L. Fornari Schianchi e N. Spinosa, Colorno-Napoli 1995, Milano 1995.
- Filippi, E., «L'immagine della morte nell'Umanesimo nordico: dalla tradizione della danza macabra a testamento spirituale di Albrecht Dürer», in *Critica d'arte*, 7 (1996), pp. 43-62.
- Il francescanesimo e il teatro medievale*, Atti del Convegno Nazionale di Studi, San Miniato, 8-9-20 ottobre 1982, Castelfiorentino 1984.
- Frugoni, A., «I temi della morte nell'affresco della chiesa dei disciplini a Clusone», in *Bollettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo e archivio muratoriano*, 69 (1957), pp. 1-38.
- Frugoni, C., «La protesta affidata», in *Quaderni Storici*, 50 (1982), *I vivi e i morti*, pp. 427-448.
- Frugoni, C., «Immagini politiche e religiose: trama e ordito di una stessa società», in *Storia d'Italia*, Torino 1986, Annali 9, a cura di G. Chittolini e G. Miccoli, *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, pp. 349-353 e figg.
- Frugoni, C., «Altri luoghi, cercando il Paradiso (Il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. III, XVIII (1988), pp. 1557-1643.
- Gigliucci, R., *Lo spettacolo della morte: estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*, Anzio 1994.
- Ginzburg, C., *Rappresentazione. La parola, l'idea, la cosa*, in Id., *Occhiacci di legno*, Milano 1998, pp. 82-99.
- Glixelli, G., *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris 1914.
- Golisev, I., *Album dei disegni dei sinodici manoscritti. 1651, 1679, 1686*, Golysevka 1885.
- Guerry, L., *Le thème du «Triomphe de la mort» dans la peinture italienne*, Paris 1950.
- Guidi, R.L., *Aspetti religiosi nella letteratura del '400. La morte nell'età umanistica*, Vicenza 1983.
- Huizinga, J., *L'autunno del Medioevo*, Firenze 1985 (I ed. Leiden 1919).
- Hungtington, R. - Metcalf, P., *Celebrazioni della morte. Antropologia dei rituali funerari*, Bologna 1985.
- Kantorowicz, E.H., *I due corpi del re*, Torino 1988 (I ed. Princeton 1957).
- Klibansky, R. - Panofsky, E. - Saxl, F., *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino 1983.

- Kutzer, A., *La danza macabra di Haselbach*, in *Secondo convegno internazionale di studi sulla Danza Macabra*, pp. 181-195.
- Laborde, A. de, *La Mort chevauchant un boeuf: origine de cette illustration de l'Office des Morts*, Paris 1923.
- Lavin, I., *Bernini e il Salvatore. La «buona morte» nella Roma del Seicento*, Roma 1998.
- Le Goff, J., *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris 1965.
- Liborio, M., «Contributo alla storia dell'«Ubi sunt»», in *Cultura Neolatina. Bollettino dell'Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma*, XX, 1 (1960), pp. 141-209.
- Liborio Ferrucci, M., «Il sentimento della morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII», in *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII*, pp. 43-65.
- Lomazzo, G.P., *Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1584, ed. anastatica Hildesheim 1968.
- Mâle, É., *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1931.
- Mâle, É., *L'art religieux du XVII^e siècle. Italie - France - Espagne - Flandres*, Paris 1984.
- Mangili, R., *Vincenzo Bonomini. I disegni, i macabri, l'ambiente*, Bergamo 1981.
- McManners, J., *Morte e illuminismo. Il senso della morte nella Francia del XVIII secolo*, Bologna 1984.
- McNeill, W.H., *La peste nella storia. Epidemie, morbi e contagio dall'antichità all'età contemporanea*, Torino 1981 (I ed. 1976).
- Meiss, M., *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera*, intr. di B. Toscano, Torino 1982 (I ed. Princeton 1951).
- Monti, G.M., *Un trionfo napoletano della morte*, Napoli 1921, estratto da *Napoli nobilissima*, fasc. 9-10 (1921).
- Muraro, M. - Rosand, D., *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, cap. VI: «Anatomiche per il trattato del Vesalio», cat. mostra, Venezia 1976 (Vicenza 1976).
- Niccoli, O., *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini. Storia di un'immagine della società*, Torino 1979.
- Noël, J.-F., *Les gisants*, Paris 1949.
- Ognia Omo More. Immagini macabre della cultura bergamasca dal XV al XX secolo*, Clusone 1998.
- Ossola, C. (a cura di), *L'anima in Barocco: testi del seicento italiano*, Torino 1995.
- Ossola, C. (introduzione e cura di), *Le antiche memorie del nulla*, Roma 1997.
- Pantani, L., «Il Trionfo della morte. Chiesa di S. Francesco, Lucignano, Arezzo», in *Il Trionfo della morte e le danze macabre*, pp. 147-156.
- Paolini, M.G., «Il Trionfo della Morte di Palermo e la cultura internazionale», in *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, n.s., 11-12 (1963), pp. 301-369.
- Paravicini-Bagliani, A., «Federico II e la cura corporis», in M.S. Calò Mariani - R. Cassano (a cura di), *Federico II. Immagine e potere*, Venezia 1995.
- Penta, M.T., *Lo specchio dell'umana salvezza. Un affresco in Suor Orsola Benincasa*, Napoli 1992.
- La pittura in Italia. Il Quattrocento*, 2, Milano 1987.
- Poppe, A.V., «Il ruolo delle raffigurazioni iconografiche nello studio delle opere letterarie su Boris e Gleb», in *Lavori del dipartimento di letteratura russo-antica*, vol. XXII, pp. 33-34.
- Praz, M., *Voce dietro la scena. Un'antologia personale*, Milano 1980.
- Prosperi, A., «Intellettuali e chiesa all'inizio dell'età moderna», in *Storia d'Italia*, Annali IV, *Intellettuali e potere*, Torino 1981, pp. 159-252.
- Rabaglio, M. - Bonetti, G., «Magra solet mors pingi supra muraias. Il macabro nella cultura bergamasca tra XV e XX secolo», in *Ognia Omo More*, pp. 13-63.
- Rasmo, N., *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento 1982.
- Réau, L., *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1958.
- Ricci, G., *Il principe e la morte*, Bologna 1998.
- Ricciardi, M.L., «Lorenzo Lotto. Il *Gentiluomo* della Galleria Borghese», in *Artibus et Historiae*, X, 19 (1989), pp. 85-106.

- Roche, D., «La memoria della morte. L'arte di morire e la lettura in Francia nei secoli XVII-XVIII», in *La cultura dei Lumi. Letterati, libri, biblioteche nel XVIII secolo*, Bologna 1992, pp. 131-191.
- Romano, R. - Tenenti, A., *Alle origini del mondo moderno (1350-1550)*, Milano 1967.
- Roy, B., «La mort sur un boeuf», in C. Sutto (a cura di), *Le sentiment de la mort au moyen âge*, Montréal 1979.
- Russo Mailer, C., *Il senso medievale della morte nei carmi epitaffici dell'Italia meridionale fra VI e XI secolo*, Napoli 1981.
- Scandella, M., «I temi della morte nell'affresco dell'Oratorio dei Disciplini di Clusone», in *Immagini della danza macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento* (catalogo della mostra, Firenze 11 marzo - 31 marzo 1995), Como 1995.
- Scandella, M., «Gli affreschi della morte dell'Oratorio dei disciplini in Clusone: una rielaborazione originale ed una sintesi dei temi macabri», in *Il Trionfo della morte e le danze macabre*, pp. 387-392.
- Scaramella, P., «Con la croce al core». *Inquisizione ed eresia in Terra di Lavoro*, Napoli 1995.
- Scaramella, P., *Le Madonne del Purgatorio. Iconografia e religione in Campania tra Rinascimento e Controriforma*, Genova 1991.
- Lo scheletro e il professore. Senso e addomesticamento della morte nella tradizione culturale europea*, Atti delle giornate di studio, Archivio di Stato di Bergamo, 15-16 novembre 1997, Clusone 1999.
- Schreiber, W.L., *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle*, Leipzig 1902.
- Secondo convegno internazionale di studi sulla Danza Macabra. Relazioni*, Clusone 21-23 agosto 1987, Clusone 1987.
- Seidel Menchi, S., *Erasmus in Italia 1520-1580*, Torino 1987.
- Sensi, C., «Gli emblemi dell'inconsistenza e l'"arcimondo" della fantasia», in *Lettere Italiane*, XXXIV/2 (1982), pp. 176-214.
- Le sentiment de la mort au Moyen Âge*, a cura di C. Sutto, Montréal 1979.
- Servières, G., «Les formes artistiques du "dict des trois morts et des trois vifs"» in *Gazette des Beaux-Arts*, 1926, pp. 19-36.
- Settis Frugoni, C., «Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medievale italiana», in *Memorie dell'Accademia dei Lincei*, Classe di Scienze Morali, s. VIII, vol. XIII, fasc. III (1967), pp. 143-251.
- Sonet, J., *Le roman de Barlaam et Josaphat*, Namour-Paris 1949-1952 (3 voll.).
- Tenenti, A., «Il macabro nel simbolismo dell'Umanesimo», in *Archivio di Filosofia*, 2-3 (1958), *Umanesimo e simbolismo*, pp. 205-213 (ripubblicato in Id., *Credenze...*, pp. 45-58).
- Tenenti, A., «L'attesa del giudizio individuale nell'iconografia del Quattrocento», in *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo*. Atti del III Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, Todi 1962, pp. 171-193 (ripubblicato in Id., *Credenze...*, pp. 27-44).
- Tenenti, A., «Proiezioni di sopravvivenza nell'età dell'Umanesimo», in *Giornale della Filosofia Italiana*, LII (1973), n. 2 (aprile-giugno), *L'Umanesimo e il problema della morte*, (ripubblicato in Id., *Credenze...*, pp. 59-74).
- Tenenti, A., *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1977, 1989 (I ed. Torino 1957).
- Tenenti, A., *Credenze, ideologie, libertinismi tra Medioevo ed Età moderna*, Bologna 1978.
- Tenenti, A., «La rappresentazione della morte collettiva nel "Decameron"», in *Intersezioni*, XII, 2 (1992), pp. 235-246.
- Tenenti, A., *La vita e la morte attraverso l'arte del XV secolo*, Napoli 1997 (I ed. Paris 1952).
- [Testi] Cristiani, M.L., «Percorsi e tempi della visione nel "Trionfo della morte"», in *Critica d'arte*, 16 (1988), pp. 33-48.

- Testi Cristiani, M.L., «Voci dialoganti e coro nella “umana commedia” del trionfo della morte», in *Critica d'arte*, 19 (1989), pp. 57-68.
- Testi Cristiani, M.L., «Maestri e maestranze nel “trionfo della morte” di Pisa», in *Critica d'Arte*, 5-6 (1991), pp. 44-56; 7 (1991), pp. 38-47.
- Testi Cristiani, M.L., «Il Trionfo della morte nel Camposanto monumentale di Pisa: temi macabri di metà trecento», in *Il Trionfo della morte e le danze macabre*, pp. 73-111.
- Thomas, L.-V., *Anthropologie de la mort*, Paris 1976.
- Toschi, P., *Limagerie populaire italienne*, Milano 1974.
- Il «Trionfo della Morte» di Palermo: l'opera, le vicende conservative, il restauro*, Palermo 1989.
- Il Trionfo della morte e le danze macabre*, Atti del VI Convegno Internazionale tenutosi a Clusone dal 19 al 21 agosto 1994, Clusone 1997.
- Turelli, E., *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella biblioteca nazionale di Firenze*, Firenze 1985.
- Uttinger, H. e B., *Itinéraires des Danses Macabres*, Chartres 1996.
- Veca, A., *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, Bergamo 1981.
- Vigo, P., *Le danze macabre in Italia*, Livorno 1878.
- Visceglia, M.A., «Corpo e sepoltura nei testamenti della nobiltà napoletana (XVI-XVIII secolo)», in *Quaderni Storici*, 50 (1982), *I vivi e i morti*, pp. 583-614.
- Vovelle, M., *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris 1983.
- Vovelle, M., *Mourir Autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris 1974.
- Vuillemin, J., *Essai sur la signification de la mort*, Paris 1948.
- Wittkower, R., «Morte e resurrezione in un quadro di Marten de Vos», in Id. *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino 1987, pp. 300-312.
- Wittkower, R., *Bernini, lo scultore del Barocco romano*, Milano 1990.
- Zotti Minici, C.A., *Le stampe popolari dei Remondini*, Vicenza 1994.

Indice dei nomi

- Alberegno, Jacobello, 19
Alessandro VII, papa, 79
Alfonso Maria de Liguori, santo, 71, 109, 114, 115
Andrea Avellino, santo, 114
Anisio, Giano, 61
Anselmo di Canterbury, santo, 7
- Bacchini, Giovanni Battista, 61, 62
Baldinucci, Filippo, 78
Barbieri, Giovanni Francesco detto il Guercino, 100, 85
Barozzi, Piero, 59
Baudouin de Condé, 14
Beccaria, Cesare, 114
Bellarmino, Roberto, 59, 78
Bencivenni, Sebastiano, 87
Benedetto da Rovezzano, 69
Bernini, Gian Lorenzo, 78, 79
Bertini da Gallicano, Domenico, 69
Boccaccio, Giovanni, 27, 37
Boldù, Giovanni, 89
Boltraffio, Giovan Antonio, 61
Bonomini, Vincenzo, 115, 118, 119, 121
Bua, Mercurio, 65
Buffalmacco, Buonamico, 26
- Capranica, Domenico, 73
Caravia, Alessandro, 63
Cariani, Giovanni, 66, 94
Casio, Girolamo, 61
Castiglione, Giovanni Benedetto detto il Grechetto, 92
- Ceccarelli, Luigi, 94
Chaunu, Pierre, 10
Chihaia, Pavel, 14
Civitali, Matteo, 69
Corradino di Svevia, 10
Cosimo de' Medici, 69
Costa, Lorenzo, 42
Curradi, Francesco, 93
- D'Angelo, Bartolomeo, 59, 73
De Brignale, Franceschino, 21, 22
Della Bella, Stefano, 119
Della Vecchia, Pietro, 71
Delle Vacche, fra Vincenzo, 88
Dürer, Albrecht, 91, 92, 101
- Fanzago, Cosimo, 84
Federico II di Svevia, 10-13, 96
Ferrante d'Aragona, 83
Feti, Domenico, 91, 92
Filippo II di Spagna, 97
Francesco Borgia (Francisco de Borja), santo, 71, 73
Francesco d'Antonio del Chierico, 51
Francesco di Giorgio Martini, 51
Francesco I de' Medici, 75
- Gesualdo, Andrea Giovanni, 62
Giolito de Ferrari, Gabriel, 52
Giovanni Crisostomo, santo, 7
Giovanni da Verona, 87
Giovanni di Paolo, 31
Guarino, Giovan Tommaso, 82

Guercino, v. Barbieri G.F.
Guerry, Liliane, 47

Ignazio di Loyola, 71
Innocenzo III, papa, 7
Isabella d'Inghilterra, 10
Isabella del Portogallo, 65

Ligozzi, Jacopo, 75
Lorenzetti, Ambrogio, 25, 26, 31, 75
Lotto, Lorenzo, 65, 66, 94

Machuca, Pedro, 70
Mâle, Émile, 7, 70
Maria d'Aragona, 69
Michault, Pierre, 48
Minturno, Antonio, 61, 62
Miradori, Luigi, 89
Mitelli, Giuseppe Maria, 106-109, 112

Orcagna (Andrea di Cione), 47

Paolucci, Scipione, 78
Petrarca, Francesco, 17, 35, 45, 48, 52, 54, 60,
62, 73
Piccolomini, Alessandro, 73
Pier delle Vigne, 13
Piero di Cosimo, 68
Pietro da Lucca, 58
Pietro della Vecchia, 65
Previtali, Andrea, 66
Pseudo-Agostino, 7

Radici, Giovanni, 118
Reni, Guido, 89, 96
Ricciardi, Giovanni Battista, 101
Rosa, Salvator, 94, 101
Rossellino, Bernardo, 69
Roviale Spagnolo (Pedro de Roviale), 74, 75

Salutati, Coluccio, 52, 73
Sansevero, Raimondo di Sangro principe di, 115
Savonarola, Girolamo, 52, 55, 60, 61, 65
Scarampi, cardinale Ludovico, 69
Sigismondo Augusto di Polonia, 64
Sirani, Elisabetta, 97
Stanzione, Massimo, 84

Stefano da Verona, 46

Terrisio di Atina, 13
Tiepolo, Giambattista, 84

Urbano VIII, papa, 79, 104

Vasari, Giorgio, 68
Veneziano, Paolo, 18
Vergerio, Pier Paolo, 54

Zumbo, Gaetano Giulio, 115



