

Massimo De Grassi

*Dal morbo ai vaccini: iconografia delle grandi epidemie dal Medioevo all'Ottocento*

L'intervento punta a mettere a fuoco l'evoluzione delle modalità con cui l'arte ha raccontato le grandi pandemie che hanno scosso l'Occidente, a partire dalla grande epidemia di peste della metà del Trecento, illustrata attraverso temi iconografici come il *Trionfo della morte*, la *Danza macabra* o *L'incontro tra i tre vivi e i tre morti*. Oltre a queste immagini, nei secoli successivi saranno utilizzate descrizioni degli effetti devastanti delle malattie sempre più varie, puntuali e realistiche: racconti visivi invariabilmente accompagnanti delle presenze salvifiche dei santi protettori. Solo lungo l'Ottocento questo scenario di morte e rassegnazione lascerà spazio alla speranza con i ritratti degli scopritori dei vaccini, simboli positivi di un progresso finalmente in grado di arginare la forza delle malattie.

### ***Raccolta di testi***

#### *La peste del 1348*

Per tutto il Basso Medioevo la popolazione europea continuò ad aumentare, perciò ci fu una sempre maggiore richiesta di nuove terre da coltivare e vennero abbattute molte foreste. Alla fine del Duecento però in Europa occidentale le terre più fertili erano ormai tutte coltivate e gli uomini incominciarono a coltivare anche le terre marginali, meno produttive perché dal suolo meno fertile. Poiché la produzione non era più sufficiente per una popolazione in crescita, la denutrizione (cioè l'alimentazione insufficiente) divenne comune e a partire dal trecento nelle annate di cattivo raccolto, come il periodo tra il 1315 e il 1320, incominciarono ad esserci carestie.

Il XIV secolo fu un periodo di crisi anche per il commercio: in Europa si verificò una mancanza di metalli preziosi, per cui divenne insufficiente la quantità di denaro in circolazione; inoltre gli scambi con l'Oriente divennero più difficili, perché l'impero dei Mongoli si divise e intere regioni furono devastate dalle guerre. La crisi del commercio e l'impoverimento di una parte della popolazione scatenarono una crisi nell'artigianato, perché diminuì la richiesta di prodotti artigianali: ad esempio la produzione di tessuti a Firenze passò da circa 100.000 pezze a 70-80.000 nel 1336-1338.

La crisi colpì anche il mondo dell'alta finanza, in particolare a Firenze, città in cui avevano sede banche che erano divenute delle vere e proprie multinazionali: dotate di capitali enormi, in grado di prestare denaro ai re di tutta Europa (in cambio di privilegi che permettevano di arricchirsi ulteriormente), molte banche fiorentine e di altre città italiane cominciarono a fallire una dopo l'altra, dato che i sovrani non erano in grado di restituire le somme di denaro che avevano ricevuto in prestito. Questa recessione (cioè crisi) economica ebbe effetti su tutte le attività lavorative e provocò un impoverimento della popolazione e un generale peggioramento delle condizioni di vita.

A metà del Trecento in Asia si verificò un'epidemia di peste: questa malattia viene trasmessa all'uomo dalle pulci, che vivono sugli uomini e sui topi e che con il loro morso iniettano nel sangue un batterio (*Yersinia pestis*, dal nome di Alexandre Yersin, che lo scoprì nel 1894), un piccolissimo organismo invisibile a occhio nudo. La peste aveva già colpito nell'Età antica numerose volte e anche all'inizio dell'Alto Medioevo vi erano state delle epidemie (a Roma nel 590), che poi però erano cessate, anche perché i traffici si erano molto ridotti e quindi i contatti tra regioni lontane erano scarsi. Nel XIV secolo, invece, le grandi navi che attraversavano i mari erano un ambiente di vita adatto per i ratti, come pure i caravanserragli, i luoghi di sosta per le carovane di commercianti e per i pellegrini che si recavano in Asia.

In queste condizioni la malattia poté trasmettersi dall'Asia fino all'Europa: dalla Cina (1333) giunse alla Persia e alle coste del Mar Nero (1347), poi in Sicilia, a Messina, e da qui si propagò in tutta l'Europa occidentale, dove imperversò dal 1348 al 1351. Viene comunemente chiamata Peste Nera ed era insieme peste polmonare e peste bubbonica: i bubboni erano dei gonfiori che si manifestavano in varie parti del corpo. La maggior parte degli infettati moriva nel giro di tre giorni.

In Europa i frequenti spostamenti dei mercanti e degli eserciti portarono a una rapida diffusione della malattia da una regione all'altra. Poiché nessuno ne conosceva le cause, furono escogitati rimedi praticamente inutili, se non addirittura dannosi: misture, cataplasmi, aromi, amuleti contenenti arsenico, stagno o mercurio, veleno di vipere, rospi o scorpioni, chele di granchio, limatura di zoccoli di cavallo, impiastri contenenti grasso di anatra, miele, trementina, fuliggine, melassa, tuorli d'uovo e olio di scorpione, e così via. Inoltre, poiché non si sapeva in che modo la peste si trasmetteva, non era possibile prendere le precauzioni necessarie per evitare il contagio e a volte si finiva con il peggiorare la situazione. Ad esempio, quando la malattia si diffondeva in una zona, molti scappavano per sfuggire alla morte; alcuni però erano già stati contagiati e, spostandosi, diffondevano l'epidemia. Ovunque arrivasse, la peste faceva strage: complessivamente, tra il 1348 e il 1352 l'epidemia provocò in Europa la morte di 30 milioni di individui su circa 100 milioni di abitanti, spopolando intere regioni e cancellando moltissimi villaggi, abbandonati dai pochi superstiti.

Dopo la grande epidemia del 1348 la peste rimase endemica in Europa, cioè continuò a ripresentarsi un po' ovunque e con cadenza pressoché decennale, fino all'epidemia che colpì Marsiglia (in Francia) nel 1720-21. Le varie pestilenze che colpirono l'Europa dalla metà del Trecento in poi, introdussero nella storia un concetto che a noi oggi sembra naturale: quello che, in caso di epidemie, spetta all'autorità pubblica che governa una città o uno Stato il compito di occuparsi delle misure preventive e di gestire le emergenze. L'Italia fu, allora, la regione europea che per prima si occupò di gestire l'epidemia di peste, con una serie di ordinanze e regolamenti che furono per tre secoli un punto di riferimento per il resto dell'Europa.

Già nel 1348 a Venezia, Firenze e Pistoia si decretò la profondità delle sepolture, affinché l'aria non venisse corrotta da cadaveri seppelliti frettolosamente. Si vietò qualunque contatto tra una

città e l'altra; venne proibita l'introduzione di stoffe provenienti da una zona contagiata (in caso contrario esse sarebbero state bruciate sulla pubblica piazza); si presero misure sul modo di macellare e di vendere le carni. Questi provvedimenti, però, non evitarono il contagio.

La prima misura che si rivelò in parte efficace fu quella di imporre una quarantena, cioè un periodo di isolamento di quaranta giorni, a chi arrivava da un'altra città, per verificare che non fosse malato (Ragusa, 1377). Inoltre i malati di peste vennero isolati in edifici chiamati lazzaretti, in origine riservati ai lebbrosi: Venezia fu la prima città (nel 1423) a dotarsi di un lazzaretto permanente, seguita in pochi anni da Padova, Vicenza, Brescia e Treviso.

Nel XV secolo in numerose città furono creati degli uffici di sanità, o degli organismi che dovevano occuparsi delle emergenze legate all'epidemia di peste: a Firenze nel 1448, a Mantova nel 1463, a Venezia nel 1478 se ne assunse l'incarico l'ente per il monopolio del sale e nel 1486 un apposito Magistrato della Sanità. Le calamità del Trecento e in particolare la peste non provocarono soltanto una forte diminuzione della popolazione: essi portarono a mutamenti nella mentalità e nel modo di vedere la vita e la morte.

Prima del Trecento le rappresentazioni della morte (ad esempio nella pittura e nella scultura) non erano molto frequenti, perché per i cristiani la morte non è la fine di tutto, ma l'inizio di una nuova vita. Nel Trecento la morte divenne invece una realtà molto più frequente e temuta: la peste poteva uccidere in un solo giorno (peste polmonare, attraverso contagio diretto) e le epidemie provocavano vere e proprie stragi. Ogni città, ogni famiglia era continuamente minacciata dalla morte. L'idea della morte divenne perciò molto più presente e familiare e anche le sue rappresentazioni diventarono più frequenti. Esse presero soprattutto due forme: il Trionfo della morte, la Danza macabra e il cosiddetto "incontro tra i tre vivi e i tre morti".

Il Trionfo della morte è un tema iconografico a carattere macabro diffuso nel tardo medioevo a partire dal Trecento, soprattutto in area franco-tedesca e nell'area alpina ma con significative presenze in aree anche molto distanti. Se ne contano quasi 300 esempi comprendendo anche gli altri temi iconografici citati.

Questa iconografia macabra in alcuni casi anticipa la peste nera del 1348, che decimò la popolazione europea riempiendo le città di cadaveri, in altri ne è una conseguenza diretta. Se nelle opere prima della fatidica peste il trionfo della morte è più che altro connesso con il tema del Giudizio universale, talvolta correlato da una rappresentazione del Paradiso e dell'Inferno legata alla descrizione dantesca, nelle opere più tarde inizia a comparire la morte stessa che decima "gratuitamente" la popolazione, in una visione desolata non necessariamente connessa con il tema della salvezza, ma piuttosto si tratta di rielaborazioni fantasiose di quella che fu una tremenda esperienza collettiva.

Nei trionfi vi è rappresentata solitamente la morte, come uno scheletro armato di falce che colpisce diverse categorie di persone, sottolineando in particolare come Re, papi e gente comune siano uguali dinanzi ad essa, che viene talvolta aiutata da altri scheletri o da demoni.

La danza macabra è una scena di danza, in cui la morte, rappresentata da un ballerino vestito da scheletro, guida uomini e donne di ogni classe sociale: scheletri e persone si alternano, ricordando allo spettatore che la morte viene per tutti. Il trionfo della morte rappresenta la morte, sempre come uno scheletro, armata della falce o di un arco, con cui toglie la vita agli uomini: essa avanza tra la gente, che spesso non si accorge neppure del suo arrivo e muore prima di avere il tempo di pentirsi dei propri peccati.

Questo modello figurativo è frutto dello sviluppo di una serie di temi macabri usati per esaltare la paura e il terrore, in un'epoca di angoscia dilagante, e viene sviluppato sia su un piano letterario che iconografico, finendo per essere riprodotto con una certa frequenza sui muri di chiese, abbazie e cimiteri (la stessa parola macabro parrebbe avere origine nell'etimo arabo maqbara, che significa appunto cimitero, anche se non manca chi ne riconduca l'etimologia ai Maccabei, famiglia di origine ebraica che difese la propria fede fino al martirio).

Molti pensavano che le carestie e le epidemie fossero una punizione inviata da Dio per i peccati umani: gli uomini si erano allontanati dall'insegnamento di Cristo e Dio li colpiva provocandone la morte. Ovviamente è una teoria ridicola e priva di qualunque fondamento scientifico, ma essa non è del tutto scomparsa dalla mentalità umana: negli anni Ottanta del XX secolo, ad esempio, quando si scoprì l'esistenza dell'AIDS, alcuni fanatici religiosi la proposero nuovamente come unica spiegazione possibile per un morbo inizialmente sconosciuto alla comunità medica.

Nel XIV secolo si pensò di organizzare grandi processioni, a cui partecipava l'intera massa dei fedeli: le reliquie più importanti venivano portate lungo le strade cittadine, mentre la gente pregava e invocava la misericordia divina. Di fatto le processioni non solo non potevano fermare la diffusione della peste, ma spesso peggioravano la situazione, in quanto favorivano il contagio tra la moltitudine di fedeli. Si formarono nuovamente gruppi di flagellanti, che si frustavano nelle vie e nelle piazze delle città, per espiare i peccati propri e altrui e invocare il perdono di Dio.

La tragedia di quegli anni ebbe un impatto decisivo sull'immaginario delle popolazioni cristiane, giungendo ad alterare alcuni assiomi culturali della loro interpretazione dell'esistenza: in particolare, a mutare di simbolo e significato fu l'idea della morte, trasformata dall'agevolezza con cui essa si insinuò nella vita delle persone. La perdita di un familiare divenne evento ancora più frequente di quanto già non fosse a quei tempi, l'imminenza della propria scomparsa si trasformò nel metronomo con cui scandire il corso del vivere quotidiano, le strade delle città si riempirono di cadaveri putrescenti spesso abbandonati per giorni quando non vi era nessuno disposto a raccogliarli.

La prossimità giornaliera di quei corpi disfatti, scarnificati, emblema della manifestazione più macabra del decesso, portarono i cristiani a modificare il loro immaginario sulla morte, e a trasformarne la rappresentazione.

Fino al XIV secolo, infatti, aveva prevalso un'iconografia della morte meno terrificante di quella che verrà elaborata dopo la cesura antropologica determinata dalla peste nera. La raffigurazione del

castigo mortale era ricondotta a figure angeliche decadute, nello specifico un angelo nero, carico di un forte richiamo della concezione teologica del demonio quale cherubino allontanato dalla grazia divina, portatore di male in contrapposizione al bene e alla vita, donati da Dio e sue eminenti prerogative.

Ma, dicevamo, la peste nera spinge l'immaginario occidentale a una nuova elaborazione delle figure di morte, profilate in sembianze orrorifiche, tremendamente spaventevoli: uno scheletro, rappresentato in varie versioni e secondo canoni differenti, ma in ogni caso evocativo della realtà che si palesava all'uomo in quei tempi di brutale ostentazione del disfacimento della carne. Essa si manifesta come signora gravida di spudoratezza, spietatezza, messaggera di una volontà ineluttabile che tutti gli uomini rende uguali innanzi a sé, trionfante sul dorso di un destriero bianco mentre, spada in pugno, recide ogni residua vitalità; oppure ammantata di nero e incappucciata, munita di falce (il Tristo Mietitore) per assolvere alla medesima missione, entità a cui "nulla sfugge", come ebbe a suggellare l'estro evocativo del regista svedese Ingmar Bergman nel suo celebre capolavoro, *Il settimo sigillo* (1957).

Una terza espressione iconografica è invece quella detta de "l'incontro tra i tre vivi e i tre morti": durante una battuta di caccia, tre giovani nobili si imbattono in tre scheletri, che li avvertono sul comune destino che tocca a tutti gli uomini, al di là della propria origine sociale e delle condizioni materiali di vita. Non basta essere nel fiore degli anni, ricchi e prestanti per sfuggire all'inevitabile sorte che tutto livella. "Ciò che sarete voi, siamo oggi noi / chi si scorda di noi, si scorda di se stesso", ammoniscono i cadaveri, in un memento mori che troverà eloquenti epigrafi negli ossari di chiese e camposanti, come quella che campeggia all'ingresso della Capela dos Ossos a Évora, in Portogallo, le cui pareti sono completamente ricoperte di ossa umane: «Nos ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos» (noi ossa che qui stiamo in attesa delle vostre). Un'immagine che è gravida di ironia sociale, volta a biasimare potere, onore e ricchezza, proclamandone la natura fatua e mondana.

Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della Morte*, Camposanto di Pisa

1336-1341 affresco 560×1500 cm

L'affresco di Buffalmacco raffigurante il Trionfo della Morte è il primo di una serie di tre grandi scene per il Camposanto e fu eseguito su commissione dell'ordine domenicano responsabili del sito.

Staccata dalla parete nel secondo dopoguerra e riportata su tela, l'opera è stata ricollocata (giugno 2018) sulla parete sud-est del Camposanto, dopo un lungo restauro.

La scena è la più emblematica del ciclo del Camposanto, con un'interpretazione dello spazio libera e disorganica, contrapposta alla prevalente scuola giottesca contemporanea, con caratteristiche narrative che non hanno confronti immediati nel quadro della pittura della prima metà del Trecento.

Lo stato di conservazione non è certo ottimale. Il problema principale è legato al colore che ha

perso di incisività per via di una diffusa polverizzazione durante i secoli, anche a causa della collocazione al coperto, ma a contatto continuo con l'aria esterna, tanto da rendere di difficile lettura i dettagli, che appaiono spesso "spalmati" con lo sfondo. Le zone meglio conservate restano quella più alta, in particolare la battaglia tra angeli e demoni, e le due scene cortesi ai lati.

Il tema del Trionfo della Morte, legato alla credenza della fine del mondo, assume tra le mura di un cimitero, un valore fortemente suggestivo. La scena è frammentata in più scene dominate da diversi sentimenti: l'orrido, il grottesco, il comico, il senso di serenità. Le dame ed i cavalieri che si vedono nell'affresco stanno andando a caccia in allegra brigata (si notino i cani e il falconiere), con le vesti eleganti ed i modi cortesi del tempo; ma, guardando l'intera parete affrescata, ci si accorge che essi non hanno tempo per bearsi delle delizie proprie della vita cortese: la tragedia della morte che trionfa sul mondo terreno sta ormai incombando su di loro.

La prima avvisaglia è proprio l'incontro tra i tre vivi e i tre morti, che occupa tutta la zona inferiore sinistra dell'affresco. Tre cavalieri, ignari dell'avvertimento del monaco Macario, che domina la parte soprastante da un promontorio roccioso digradante, vivono la loro esistenza senza problemi, ma si trovano davanti tre cadaveri imputriditi nelle loro bare (ciascuno in uno stadio diverso della morte, dal cadavere "fresco", a quello in putrefazione, a quello ormai scheletro; avvolti da serpenti emanano cattivo odore come suggerisce il cavaliere che si tappa il naso).

Poi, guardando più a destra nel dipinto, si vede che il "Giorno dell'Ira" è ormai iniziato e con esso la battaglia tra angeli soccorrevoli e implacabili demoni, determinati a strappare le anime dai corpi dei defunti. Le anime sono rappresentate in forma di infanti che escono dalla bocca delle persone, secondo un'iconografia tradizionale. In alto si consuma la vera e propria battaglia tra Angeli e Diavoli, che si contendono le anime dei defunti. Il precario stato dell'affresco lascia solo intravedere, in basso, nella zona centrale, la Morte in orribili sembianze di Genio volante munito di falce ed ali di pipistrello che campeggia la scena. Sotto la Morte sta un ammasso di persone ormai falciate: fra esse si scorgono, gli uni sopra gli altri, pontefici, imperatori, regine, principi, poveri, servi e villani, a simboleggiare l'umanità tutta coinvolta in eguale destino di morte. Verso quel mucchio si dirigono diavoli mostruosi, bramosi di stapparne le anime. È dunque un formidabile "Memento mori" quello che viene dall'opera di Buffalmacco.

In alto sulla sinistra, arrampicati su balze rupestri, stanno quattro monaci intorno ad una chiesetta; si tratta di eremiti che paiono indifferenti al destino di morte. Sono intenti alle opere della vita attiva e contemplativa: chi munge una capra, chi prega o legge seduto, chi guarda in basso la scena. Attorno alla chiesetta, a sottolineare la calma della vita eremitica, si vedono animali selvatici, quali il fagiano o la lepre, prede che la caccia della nobile brigata non riuscirà ormai più a raggiungere. Il monaco Macario, nella parte inferiore dell'affresco, sulla sinistra dello spettatore, si trova all'imboccatura della via del promontorio e cerca di mettere in guardia i giovani: dietro di lui sta l'ardua via in salita della vita eremitica.

Anche nell'ultima parte dell'affresco, quella in basso a destra, incontriamo una scena che potrebbe

apparire di "amor cortese", tipica del gotico internazionale, con i Dieci giovani nel verziere fatta di giovani uomini e donne seduti in un giardino, su di un prato smaltato di fiori, all'ombra di profumati aranceti, fra suoni e canti, che si godono la vita spensierati, alla luce di torce tenute da angioletti in volo. Ma proprio verso di loro la Morte sta ora volgendo la sua falce, per rammentare il destino che comunque li attende.

Bartolo di Fredi, *Il trionfo della morte*, Chiesa di San Francesco, Lucignano

1360 ca.

Lucignano è un piccolo paese medievale della Valdichiana. La Chiesa di San Francesco, uno dei monumenti più celebri di Lucignano è ricca di affreschi di scuola senese del XIV – XV secolo ed esempio straordinario dell'incontro tra lo stile architettonico senese e quello gotico. Tra i più antichi quello trecentesco raffigurante il *Trionfo della Morte*, attribuito a Bartolo di Fredi. La scena richiama altre classiche immagini fiorentine (Orcagna) e pisane (Buffalmacco), ma presenta anche qualche singolarità.

Al centro campeggia la Morte, sul suo cavallo nero lanciato al galoppo, in un erboso paesaggio ondulato, con qualche albero. La Morte è una vecchia signora ossuta, col volto scavato, i fluenti capelli bianchi al vento e lunghe unghie ad artiglio. Dalla cintura bianca che lega alla vita la sua tunica nera, pende una falce affilata. La vecchia sta per scoccare una freccia e proclama a gran voce le sue volontà: io non bramo se non di spegner vita / e chi mi chiama le più volte schivo / giungendo spesso a chi mi torce il grifo”.

La falce fienaiola ha mietuto le sue vittime e ha fatto strage di umani senza distinzioni o preferenze. Il tappeto dei cadaveri falciati dalla nera signora accomuna laici e religiosi e tra questi francescani col saio e domenicani tonsurati. La freccia mortale è diretta contro una coppia di giovin signori, di nobile aspetto e ricco abbigliamento, impegnati in una battuta di caccia: il primo ha un arco e il secondo ha tolto il cappuccio al falcone che gli artiglia il guanto. I due conversano spensieratamente della loro prosperità: “Quant’è dolce mondo a chi s’apagasse”, confessa il primo, e il secondo conferma sospirando “Tu di ben vero se prosperità durasse.” Paradossalmente la morte non tocca invece il gruppo di pezzenti, storpi e invalidi che pure la invoca a gran voce per porre finalmente fine alle proprie sofferenze: “poi che prosperità ci ha lasciati, o Morte medicina d’ogni pena, vienci a dare ormai l’ultima cena”.

Un particolare irriuale è la figura di Gesù che appare in cielo e spiega che nessuno può sottrarsi al destino della morte. Neanche lui ha potuto evitare la sua fine mortale, pur se con la sua risurrezione ha poi segnato la vittoria finale sulla morte: “O tu che leggi pon cura ai colpi di costei ch’ocise me che so Signor di Lei”.

L’altro particolare che distingue questo affresco di Lucignano dagli altri simili, è l’albero che il pittore ha collocato sulla destra del dipinto. L’albero reca un cartiglio inchiodato e un’ascia conficcata alla sua base. Si tratta con molta probabilità di una citazione del Vangelo di Luca che

esprime e sintetizza l'intenzione morale e il significato complessivo dell'affresco: Alle folle che andavano a farsi battezzare da lui, Giovanni diceva: "Razza di vipere, chi vi ha fatto credere di poter sfuggire all'ira imminente? Fate dunque frutti degni della conversione e non cominciate a dire fra voi: "Abbiamo Abramo per padre!". Perché io vi dico che da queste pietre Dio può suscitare figli ad Abramo. Anzi, già la scure è posta alla radice degli alberi; perciò ogni albero che non dà buon frutto viene tagliato e gettato nel fuoco" (Luca 3, 7-9). La presenza di due roditori alla base dell'albero potrebbe anche essere una citazione del fortunato romanzo medievale di Barlaam e Josafat

*Trionfo della morte*, Museo di Palazzo Abatellis, Palermo

1446

L'affresco venne realizzato nel cortile di Palazzo Sclafani, costruito nel 1330 su volere del Conte Matteo Sclafani, in prossimità del Palazzo dei Normanni. Dopo la sua morte e una lunga lotta per la successione, nel 1400 il palazzo venne confiscato e assegnato ad una nobile famiglia spagnola, che però, tornata in Spagna, lo lasciò ad un progressivo abbandono.

Sotto il regno di Alfonso V d'Aragona detto il Magnanimo, sovrano colto e illuminato, trent'anni dopo, un'apposita commissione - riunita dal "Magnanimo" - venne incaricata di accorpate i ventidue "pichuli" e "malamenti sirvuti" ospedali cittadini, per lo più di pertinenza religiosa, il luogo decretato per concentrarli in un'unica struttura fu appunto l'abbandonato palazzo degli Sclafani, dove nel 1435 si insediò definitivamente l'Ospedale Grande e Nuovo, primo ospedale pubblico della città di Palermo.

Con la volontà di dare il giusto lustro alla grande impresa che fu la costituzione dell'Ospedale Grande, si pensò a un corredo di opere d'arte per il cortile, con sculture, dipinti e affreschi, che in qualche modo potessero accompagnare e alleviare, spiritualmente, gli ospiti nelle loro sofferenze terrene. È certo che nell'arredo pittorico del cortile di Palazzo Sclafani, oltre al Trionfo della Morte (di cui oggi vi è una riproduzione), ci fosse un vero e proprio ciclo sul tema dei quattro novissimi, ossia le cose cui l'uomo - secondo l'escatologia cristiana - va incontro al termine della vita: la Morte, il Giudizio, l'Inferno e il Paradiso.

Il grande affresco rimase nel cortile dell'Ospedale per cinque secoli, e fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale si mantenne in condizioni pressoché perfette, poiché negli anni vi avevano sempre riservato cure particolari.

Ma i bombardamenti su Palermo nel 1943 lo misero gravemente a rischio, la copertura a volta crollò esponendolo alle intemperie e, quando l'intonaco cominciò a cadere, divenne inevitabile la pianificazione di un trasferimento. Considerate le dimensioni, si rese necessaria una delicatissima spartizione dell'opera, che venne divisa in quattro parti per poter essere più agevolmente staccata dalla parete



In un primo momento venne spostata nella Sala delle Lapidi di Palazzo Pretorio per volere del sindaco di allora, il conte Lucio Tasca d'Almerita, che si era dichiarato subito disponibile a dare ospitalità alla preziosa opera d'arte. Lì restò fino a quando nel 1954 alla Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis iniziarono i lavori di riqualifica e il riordinamento espositivo, con il ricercato allestimento dell'architetto veneziano Carlo Scarpa. Il Trionfo della Morte poté così trovare pace e una sistemazione sicura e definitiva, nella parte del Museo che un tempo era una cappella, e oggi - nonostante i secoli, le bombe, lo smembramento e gli spostamenti - si trova in uno stato di conservazione molto buono.

Ma cos'è esattamente il Trionfo della Morte? È una rappresentazione di carattere morale, un ammonimento rivolto a tutti, che riesce ad esprimere qualcosa di molto preciso: la transitorietà dell'esistenza, la fragilità della vita, la caducità umana, e ricorda che l'incombenza della morte riguarda tutti indistintamente, a prescindere dalla posizione sociale e dal ceto a cui si appartiene. Una "enciclopedia iconografica", un'allegoria medievale che ha dentro l'essenza del tutto: la vita e la morte, la bellezza, la vecchiaia, gli agi e la povertà, la tristezza, l'amarezza, lo stupore, lo sdegno, la cura, la compassione, l'amore e la speranza.

La scena si svolge in un giardino lussureggiante in cui si vede irrompere la Morte che - come in una tipica scena di caccia - ha appena scagliato l'ennesima freccia letale. La nera signora si impone al centro del quadro, in sella a un cavallo scheletrico, surreale e visionario, che come ha raccontato Guttuso, pare abbia ispirato Picasso per la sua Guernica.

La lettura dell'opera viene paradossalmente guidata dalla divisione che ai tempi l'aveva smembrata in quattro parti, quasi a sottolineare la rigorosa composizione quattrocentesca.

Da un lato la rappresentazione di un mondo reale, lieto, gradevole, colto e raffinato, e dall'altro il suo opposto, un mondo metafisico, di dramma e morte.

In basso si vedono i cadaveri delle persone già colpite, le vittime sono le autorità, i potenti e i facoltosi: re, imperatori, papi, vescovi e frati. A destra l'ambiente cambia e si popola di gioventù aristocratica, dame e cavalieri, ma anche musicisti, poeti, letterati, che - apparentemente disinteressati a quello che accade - perseverano nel godersi la vita e la bellezza.

Sopra di loro una fontana, da cui sgorga l'acqua simbolo di purificazione e rinascita. Fanno da contraltare, sulla sinistra, gli ultimi, i poveri, gli emarginati, che quasi invocano la morte come sollievo alle proprie sofferenze. Tra di loro si fanno notare due personaggi particolari, due ragazzi dall'aria arguta, il cui sguardo esce fuori dalla scena e si rivolge a noi: senza ombra di dubbio sono lo sconosciuto autore e il suo assistente, con in mano gli inequivocabili strumenti del mestiere, pennello e colori.

Il misterioso maestro che lo ha eseguito non ci ha lasciato la firma, ma ci ha lasciato il suo volto, e forse si sarà anche divertito nel farlo... Questo elemento ci fa tornare su uno dei punti cruciali dell'opera: l'identità dell'autore. Sono stati avanzati tanti nomi compatibili col periodo di attività e con lo stile del "Maestro del Trionfo della Morte", ma non vi è nessuna certezza. C'è chi lo avrebbe

identificato nel francese Guillaume Spicre, o nel sommo pittore spagnolo Peris Gonzalo, o ancora nell'inglese Maestro di Barthélemy; una leggenda lo riconoscerebbe in uno straniero che, guarito da una grave malattia, l'avrebbe realizzato in segno di ringraziamento, per arrivare fino ad una davvero improbabile attribuzione al giovane Antonello da Messina.

#### La morte si fa danza

«In nome del Dio vero e vivente, i canti diabolici che si odono a notte sulle tombe dei morti devono cessare e così pure gli strepiti che li accompagnano», così il Sinodo Romano sotto Leone IV, dava tali disposizioni al principio del IX secolo. E una risoluzione più tarda incalza: “Chiunque seppellisce i morti deve farlo con timore e devozione. Non è permesso intonare canti diabolici ed eseguire giuochi e danze ispirati dal demonio o inventati dai pagani” (G. Tani, *Storia della danza dalle origini ai giorni nostri*, Leo S. Olschki, Firenze 1983, p. 264).

In questo modo, più volte i padri della Chiesa si scagliarono contro l'uso di danzare nelle processioni pubbliche, nelle chiese e nei cimiteri, fermarsi sulle tombe e qui intonare canti diabolici, trasportati dal delirio della paura o dall'esaltazione collettiva o masochistica del dolore; interdizioni che molto spesso non furono rispettate. Tuttavia, Alberto Testa precisa: “Il fatto che figurativamente i morti siano in posizione di danza, non vuol dire che le danze macabre fossero eseguite pubblicamente durante il Medioevo [...]. Alle origini, le più antiche danze dei morti, si trovavano unicamente nei manoscritti e nelle figurazioni. Nessuno può provare che una danza macabra sia stata eseguita durante il Medioevo” (A. Testa, *Storia della danza e del balletto*, Gremese, Roma 1998, p. 26). Certo, la visione della danza di morte divenne un'immagine indimenticabile ed era già nota nell'antichità: ci sono scheletri danzanti su alcuni vasi romani e in rilievi funerari etruschi.

La morte era una figura centrale delle danze di molti popoli primitivi, “si esprimevano i motivi apotropaici di esecrazione e liberazione dagli spiriti della morte e i motivi opposti di vitalità e fertilità: il Cristianesimo cercò di convertire tali motivi, o meglio, di addomesticarli, secondo i suoi principi escatologici su cui richiamò l'attenzione dei credenti, cioè i *Quattuor hominum novissima* (morte, giudizio, inferno, paradiso)” (Tani, *Storia della danza...*).

Dal XIII secolo, il sentimento dominante di angoscia, ribellione di fronte alla morte, tipico di una sensibilità collettiva inquieta e riluttante a riconoscersi nel messaggio edificante della religione cristiana, prepara il terreno per lo sviluppo di una serie di temi macabri esaltanti la paura ed il terrore, fra i quali la *Danza Macabra*, incline a concepire in tutta la sua drammaticità il destino individuale.

L'etimologia del vocabolo “macabro” appare assai incerta e molteplice; la convinzione più diffusa la fa derivare dall'arabo in cui la parola *kabr* significa “tomba” e *makabr* significa “cimiteri”; altre interpretazioni hanno estrapolato dal basso latino la parola *macheria* che indicava il muro o la parete, poiché su di essi si dipingevano le danze di morte, nelle chiese. Vari studiosi fanno

derivare il termine dal nome proprio dei Maccabei, in occasione di una danza eseguita per la traslazione dei loro resti dall'Italia a Colonia nel 1164; il termine *danse de macabre* è ricordato in un testo poetico del 1376, dove *macabre* è forse alterazione di *machabée*, come confermerebbe l'espressione *chorea machabaeorum* (danza dei maccabei) attestata nel 1453 ( E. Castelbuono, B. Toscano, *Dizionario della pittura e dei pittori* alla voce "Danza Macabra", Larousse Einaudi, Torino 1990, vol. 2).

Tra le ipotesi non manca l'etimologia inglese, che fa derivare il termine da *make-break* cioè "fare, spezzare", per indicare il rumore crocchiante delle ossa. Un'altra possibile origine sembra derivare da un nome proprio: *Macabrè* o *Macchabreè* riferito al personaggio biblico Giuda Maccabeo che, primo fra gli Ebrei, compì sacrifici espiatori per le anime dei defunti.

Secondo altre fonti, pare che "Macabri" fosse il nome di una famiglia di pittori francesi vissuti nel XV secolo a Troyes, località da cui provengono molte edizioni a stampa della danza macabra, e *Macabre* o *Macabrus* era il nome, o lo pseudonimo di un trovatore.

La danza macabra rappresenta un evento culturale del tardo Medioevo che per lo storico dell'arte Émile Male e gli storici Johan Huizinga e Alberto Tenenti (J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, Rizzoli, Milano 1998; A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore per la vita nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1957), compare inizialmente in Francia, per diffondersi secondo due direttrici che vanno dal Mar Baltico all'Adriatico e dalla Francia alle Alpi orientali, fino a trovare piena espressione nell'Europa settentrionale dal XIV al XVI secolo.

Male ne evidenzia l'origine popolare e pertinente al repertorio della predicazione, facendola derivare da una prima drammatizzazione di una predica sulla morte. Egli ritiene che la più antica testimonianza sia la rappresentazione mimata di un sermone sulla morte, per iniziativa di qualche predicatore francescano o domenicano che intendeva mettere in scena la verità della sua predicazione. La morte, segno della maledizione divina, avrebbe esordito nel mondo a causa della disobbedienza di Adamo ed Eva: i personaggi vestiti da papa, imperatore, re, vescovo, abate, soldato, lavoratore, venivano presi per mano e condotti via da mummie avvolte in un lenzuolo. Tali scene dovevano colpire profondamente gli spettatori, suscitare in loro terrore (E. Male, *L'art religieux de la fin du moyen age en France*, Colin, Paris 1949).

Per l'etnologo, storico e critico Maurice Louis, la danze macabre costituirebbero la messinscena del dramma morale e cristiano che si trovava nei sermoni popolari dei predicatori e degli ecclesiastici del XII secolo, il cui fondo è una specie di prosopopea nella quale la morte, si rivolge alle persone di ogni condizione. Da questi sermoni, l'idea passa alle poesie volgari, facendo nascere quartine e versetti, dai quali sono state ricavate le immagini<sup>9</sup>, così la rappresentazione drammatico-letteraria fa posto alla rappresentazione pittorica, non scevra da forti elementi simbolici. Così, esistono due forme esplicative di questo tema: quello letterario dei poemi e testimonianze figurative come esemplari dipinti su muri di chiese, cimiteri, castelli e documenti di natura iconografico letteraria, raffigurazioni accompagnate da un testo scritto, per lo più anonimo,

che illustra e commenta il contenuto delle rappresentazioni.

Michel Vovelle afferma che il tema della danza macabra originariamente non sembra avere nulla di cristiano, sia che esso compaia nelle strofe di poemetti anonimi, che negli affreschi all'interno delle chiese; esso rappresenta piuttosto, alla fine del Medioevo, il luogo d'incontro tra cultura popolare e cultura dotta (M. Vovelle, *La morte e l'Occidente, dal 1300 ai giorni nostri*, Laterza, Bari 1983). Nell'immaginario collettivo la morte è la rivincita sulle disuguaglianze sociali ed è rivelatrice della vanità del potere e della ricchezza, tuttavia, essa non riesce ad essere nelle sue raffigurazioni compiutamente consolatoria, pur svolgendo una specifica funzione pedagogica.

*Morz en une eure tot desfait*

La morte in un'ora tutto disfa

*Que vaut biautez, que vaut richece? Que vaut honeurs, que vaut hautece?* A cosa vale la bellezza, a cosa vale la ricchezza? A cosa valgono gli onori, a cosa vale la nobiltà?

(Hélinand de Froidmont, *Vers de la Mort*)

La derivazione letteraria dell'elemento macabro è testimoniata da questi versi che fanno parte di un famoso poema intitolato *Vers de la Mort* (Versi della Morte), scritti tra il 1194- 1197 da Hèlinand de Froidmont (1160-1229), monaco e scrittore cistercense del convento di Froidmont. Né la bellezza, né la ricchezza, né la fama, né il prestigio sono condizioni dell'esistenza che privilegiano gli individui, perché tutti indistintamente sono costretti a soccombere; morire è un destino inesorabile, una sorte comune a tutti gli uomini ed in ciò la morte ha carattere egualitario e, per così dire, riequilibratore di ogni ingiustizia.

I sermoni degli ordini mendicanti e predicatori utilizzavano esempi macabri in funzione edificante, come nel caso di Girolamo Savonarola nelle sue prediche antimedicee a Firenze, ciò contribuendo a diffondere nelle città una sensibilità collettiva di fronte alla morte.

Le danze di morte dunque, costituiscono una preziosa testimonianza dello stato spirituale e morale che regnava nel Medioevo, un'epoca che coltivò l'idea della morte con tanta insistenza, probabilmente a causa della peste che dovette generare un profondo sbigottimento nell'animo della generazione che sopravvisse ai suoi assalti più violenti. Morte, non solo come pia esortazione (*memento mori*), ma satira sociale perché i poveri potevano vedere i ricchi come propri eguali, e grande argomento cristiano: Dio unirà i peccatori, davanti a Lui tutti sono uguali e responsabili delle proprie azioni: la morte dunque si poneva come messaggera di Dio ( W. Sorell, *Storia della danza, arte, cultura, società*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 37-39).

Dal punto di vista iconografico, in origine la danza macabra presenta solo uomini potenti, per quella compiaciuta satira sociale che è propria delle classi umili; essa segue sempre un ordine gerarchico nella disposizione delle figure e vede il succedersi di personaggi del mondo ecclesiastico e laico, ciascuno con le insegne tipiche del proprio *status* e secondo un ordine di gerarchia sociale decrescente che va dal papa ai cardinali, ai vescovi, all'abate, al monaco, fino ad inglobare rappresentanti della politica e della plebe. In seguito anche le donne furono raffigurate,

con quella sensuale ed elegiaca, talora demoniaca meditazione sulla bellezza e giovinezza perduta.

La danza spesso si presenta come un girotondo o una processione di coppie: uno scheletro con atteggiamento beffardo e aggressivo invita un vivente impaurito e riluttante a ballare. Il morto può apparire come la controfigura del vivo del quale riproduce la tipologia sociale attraverso l'uso di oggetti come la corona per il re, la tiara per il papa, la borsa per identificare il mercante.

Non mancano elementi di espressioni, sensibilità e culture più antiche, come ad esempio la danza funebre dei vivi dell'età classica e il motivo di area mediterranea del girotondo dei morti, tipico di alcune pitture funerarie dell'Italia meridionale. Tale raffigurazione è espressione della credenza popolare che i morti danzano e perseguitano i vivi, propria di culture precristiane nordiche e mediterranee, secondo le quali un mondo di spettri interferisce in modo talvolta benevolo ma più spesso ostile, con l'esistenza dei vivi. Alla base dello sviluppo dell'idea sulla morte e dell'eguaglianza dinanzi ad essa nella forma figurativa della ronda sembrano esserci tre diverse concezioni: i rapporti tra vivi e morti nella danza; la danza come forma di movimento propria dei morti; la danza dei morti e dei vivi come rivelazione della morte e liberazione dalla vita terrestre. I primi due concetti hanno le loro radici profonde negli stadi primitivi della civiltà. Lo stabilirsi di un legame tra i morti e vivi mediante la danza è un pensiero proprio di ogni civiltà ove la religione si fonda sul culto degli antenati. Dunque, ogni danza ha questo potere: si pone come un collegamento fra due mondi diversi.

Il secondo aspetto, ovvero la danza come forma di movimento propria dei morti, deriva dal concetto più generale che ogni movimento sopramondano e dell'aldilà sia danza: danzano le stelle, gli dei, gli spiriti. La mistica danza dei morti diviene un'apparizione quasi spettrale. Questa concezione, che è nello stesso tempo un *memento mori*, solo nel Medioevo forma l'ultima concezione, quella della danza dei vivi e dei morti insieme, come annuncio della morte e liberazione dalla vita terrestre.

L'immagine più familiare che nello spirito dell'uomo, svegliava l'idea dell'abbandono alla volontà altrui, era precisamente l'immagine della ronda. Questa danza toglie ai partecipanti ogni volontà propria, essi sono trascinati da chi li guida, tracciando il cammino, chiudendo e aprendo la catena, annodandola e sciogliendola.

Nella ronda della danza della morte s'incatena l'umanità tutta: pittori e poeti trovarono una rappresentazione diretta per far comprendere ai vivi che tutti dovranno percorrere lo stesso (C. Sachs, *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano 1994, pp. 290-293).

Giacomo Borlone de Buschis, *Trionfo della morte e Danza Macabra*, Oratorio dei disciplini, Clusone  
1484-85

In alto al centro è rappresentato il Trionfo della Morte: la Morte viene raffigurata come una grande regina che sottomette tutti a sé; è rappresentata come uno scheletro trionfante avvolta in un mantello e con una corona sul capo. Essa sventola dei cartigli dove è scritto:

«Gionto (e sonto) per nome chiamata morte/ferisco a chi tocherà la sorte;/ no è homo chosi forte/che da mi no po' a schanmoare»

«Gionto la morte piena de equaleza/sole voi ve volio e non vostra richeza/ e digna sonto da portar corona/perché signorezi ognia persona»

Il cartiglio trattenuto dalla morte, prosegue con altre due scritte:

«Ognia omo more e questo mondo lassa/chi ofende a Dio amaramente pasa 1485»

«Chi è fundato in la iustitia e (bene)/ e lo alto Dio non discha(ro tiene)/la morte a lui non ne vi(en con dolore)/ poy che in vita (lo mena assai meliore)».

L'eloquenza di questi versi non salva nessuno; la morte nella sua veste di regina non accetta doni, non ne è interessata, la sola ricchezza che conosce è la vita delle persone. Non salva nessuno, sceglie in modo accidentale, la sorte decide chi colpire, ma non pone a tutti i medesimi dolori, tutto è dipeso dall'onestà della vita di ognuno.

Detti cartigli contengono parte di una lauda cantata dai confraternita dei Disciplini nei loro incontri, il pensiero della *meditatio mortis* aveva fortemente caratterizzato il XV secolo, periodo di grandi cambiamenti. Sotto i cartigli, sono raffigurati i potenti della terra: un doge, un vescovo, e un cavaliere, un re interpella un ebreo per capire come corrompere la morte. Tutti la implorano offrendole ricchezza, offrendole un regno, ma nulla può sovvertire, o ritardare, nella sua giustizia che non fa differenze, l'unica cosa vera e certa della vita, se non la sua morte. Ai piedi della morte, in un sepolcro di marmo, giacciono i corpi del Papa e dell'Imperatore, circondati da serpenti, rospi e scorpioni, emblemi di superbia e morte improvvisa. Questo sta a simboleggiare la sua potenza, che non risparmia nessuno. La raffigurazione del doge conferma il dominio della Serenissima e viene identificato in Giovanni Mocenigo, il doge morto di peste, mentre il Papa in Sisto IV morto l'anno precedente; anche gli altri personaggi vengono identificati in Filiberto duca di Savoia, il conte Pietro II Dal Verme, e Costanzo Sforza duca di Pesaro.

La grande Regina, in ogni caso, colpisce in modo spietato, aiutata da altri scheletri. Questi aiutanti che stanno al suo fianco hanno il compito di uccidere. Quello che si trova a destra della Morte tiene in mano una specie di archibugio e colpisce senza pietà un gruppo di persone imploranti posizionate sopra il cartiglio che dice che la morte colpisce in modo doloroso soltanto chi offende Dio mentre porta ad una vita migliore chi pratica la giustizia, mentre alla sua sinistra uno scheletro colpisce con tre dardi come le tre frecce che la tradizione greco-romana assegna a Saturno, il dio che governava il passato, il presente ed il futuro.

Il dipinto è di particolare impatto visivo, venne utilizzato come copertina da John Hatcher nel libro *La morte nera*, indicando il titolo dell'affresco ma non l'autore, ad indicare quanto fosse maggiore la fama del dipinto rispetto l'artista.

A sinistra, nello stesso registro, inserito nella rappresentazione del Trionfo della Morte, l'Incontro dei tre vivi e dei tre morti. Rappresenta tre cavalieri che in diversi atteggiamenti hanno incontrato, durante una partita di caccia col falcone, la morte. È la freccia lanciata dallo scheletro posizionato sul trionfo della morte a colpire il cacciatore, mentre nascosti nel verde di un bosco alcune persone guardano e commentano quanto accade nella scena.

Nel registro mediano è collocata la rappresentazione della *Danza macabra*. Un cartiglio lo divide su due livelli: "O ti che serve a Dio del bon core non havire pagura a questo ballo venire ma allegramente vene e non temire poj chi nasce elli conviene morire". Un ritmo di personaggi che da sinistra a destra attraversano la scena, raffigurando un valore egualitario della morte. Ogni individuo in vita, ha un'espressione impaurita, disperata, incontra il proprio cadavere che sorridendo confonde la sua paura. Personaggi, di rango inferiore dal registro precedente, che non hanno doni da offrire, ma che hanno la medesima apprensione, ma che vengono accompagnati, rappresentando la giustizia che è della morte, che se non può cambiare le situazioni sociali su questa terra accompagna tutti in modo equanime nella morte.

Partendo da sinistra il primo personaggio che si incontra è una figura femminile con in mano uno specchio che riflette l'androne affollato di scheletri alle sue spalle; riprende la raffigurazione presente in Basilea, dove la medesima porta una scritta che tradotta dice: "i miei tratti mostrano la vita e lo specchio riflette la morte". Il secondo personaggio è un disciplino celato dal cappuccio, in mano tiene il flagello con il quale si frusta la spalla destra, egli rappresenta la committenza dell'affresco, il solo raffigurato fra due scheletri. Il terzo personaggio è un contadino, figura presente in tante altre raffigurazioni; egli indossa una calzabracca consumata e buca sulle ginocchia. Porta un bastone sulla spalla a cui è appesa una sacca. Il quarto è un oste, e proprio il recipiente che tiene in mano tipico del XVI secolo lo rende riconoscibile. Un funzionario di giustizia è il quinto personaggio, un podestà con funzioni giudiziarie, questo era infatti l'incarico della Serenissima dal 1427; in mano regge il bastone del comando e indossa in paio di stivali in cuoio di foggia tedesca. Il sesto è il solo che volge lo sguardo verso l'esterno dell'affresco, ed è ben tenuto dallo scheletro. Ben vestito con la mano destra infilata in una borsa legata alla vita, questo lo identifica come mercante o usuraio, personaggio raffigurato nella maggior parte delle danze macabre. Il settimo personaggio è un giovane che tiene tra i capelli biondi un pennino, in mano tiene un cartiglio; viene identificato come uno studente o un giovane letterato. Dell'ottavo e ultimo personaggio ben vestito è difficile identificarne la professione non essendo rimasta traccia di un attributo che lo renda riconoscibile. Particolare dell'affresco è la mancanza di raffigurazioni femminili, così come di poveri o ammalati, ma la morte come un passaggio da una buona vita ad un'altra vita.

Tutti questi personaggi hanno un forte legame con le danze macabre tedesche e francesi.

Nel registro inferiore, molto danneggiato, si trova l'ultima rappresentazione dei novissimi. Nella parte sinistra una bocca spalancata di un mostro accoglie le anime, raffigurate nei corpi femminili

nudi (i *Dannati*), facendole bruciare nel fuoco, questo a rappresentare l'inferno. Mentre sulla parte destra un gruppo di disciplini oranti (i *Giusti*), incappucciati ed inginocchiati versato in atto di preghiera ad indicare proprio questa come unica via verso il paradiso. Doveva essere questa l'indicazione della via da seguire, i due opposti, i Vizi e le Virtù.

L'affresco, per quanto macabro nelle immagini, incita a non perdersi d'animo. Basta leggere la bella scritta dipinta sul muro per rendersene conto: «O ti che serve a Dio del bon core non havire pagura a questo ballo venire ma alegramente vene e non temire poj chi nasce elli convien morire». Quindi, chi ha ben vissuto può affrontare “alegramente” il momento inesorabile della morte personale (Chiara Frugoni Simone Facchinetti, *Nessuna misericordia. Il Trionfo della morte e della Danza macabra a Clusone*, Milano, Einaudi, 2016).

A Clusone sia i vivi che i trapassati mantengono un aspetto dignitoso e si prodigano in gesti garbati, al limite della maniera. I partecipanti alla danza, ad esempio, si tengono per mano stringendo l'indice dei compagni, come d'uso nei balli del tempo, e formano una processione composta in cui non c'è spazio né per la paura né per la satira sociale. Se è vero perciò che anche nell'Oratorio dei Disciplini l'intento dei committenti era indurre gli spettatori a provare rimorso per i peccati commessi e al tempo stesso ricordare loro la necessità di condurre un'esistenza retta e giudiziosa, è altrettanto indubitabile che gli strumenti utilizzati per raggiungere tale scopo dalla Confraternita di Clusone erano profondamente diversi da quelli tradizionali. Si voleva ammonire i fedeli senza terrorizzarli.

Vincenzo da Castua, *Danza macabra*, Santa Maria delle Lastre, Beram (Vermo)

1474

Nella piccola chiesa cimiteriale di Santa Maria delle Lastre di Beram, al centro dell'Istria, frazione della vicina Pisino, trova posto il ciclo di affreschi realizzati nel 1474 da Vincenzo da Castua e dalla sua bottega, su commissione della locale confraternita. Vincenzo, il pittore principale, il negoziatore e l'organizzatore dei lavori nella chiesa, è stato aiutato da altri due pittori, di cui uno è l'autore della famosa scena della *Danza macabra*, il brano di maggior spicco e interesse. Sulla destra, la Morte suona la cornamusa e dà il ritmo di una danza rituale che accomuna, in coppie, gli scheletri saltabecchanti e i rappresentanti di tutte le categorie della società del tempo. Il lungo corteo, formato da dieci coppie, si dirige processionalmente verso destra, dov'è la tomba aperta. La prima coppia è formata da uno scheletro che suona la tromba e che conduce un riluttante pontefice con il triregno sul capo e il piviale dorato sulle spalle. La seconda coppia è formata da uno scheletro tubicino che guida un cardinale rivestito di un manto di porpora bordato d'ermellino e con la tipica berretta cardinalizia sul capo. Il terzo personaggio che la morte accompagna è un mesto abate che impugna il lungo bastone pastorale e indossa sul capo la mitra vescovile. La morte suona la viola. Dopo le gerarchie ecclesiali è il turno dei sovrani. Uno scheletro, al suono della trombetta, introduce il re con la corona sul capo, la parrucca bianca e il



lungo scettro nella mano sinistra. Segue la regina, che ha la corona sul capo e porta con sé lo scrigno dei gioielli e la borsa appesa, gonfia di monete. La coppia successiva, tra le più caratteristiche, vede la morte armata di falce fienaja che conduce per mano un panciuto locandiere, un oste fornito della botticella di vino che utilizza nella sua trattoria. La settima coppia è formata dal solito scheletro che non esita a condurre verso la morte, tenendolo paternamente per mano, un bambino innocente. Torna uno scheletro trombettiere ad accompagnare la figura di uno stanco pellegrino, accuratamente descritto: sul capo ha il petaso, il copricapo a larghe falde che ha cuciti i simboli dei luoghi di pellegrinaggio (le due chiavi incrociate di Pietro, simbolo dei romei); indossa un abito corto, per non intralciare il cammino, sul quale incrocia la cintura della borsa; si appoggia al suo lungo bordone. Formano la penultima coppia uno scheletro armato di arco e frecce e un soldato protetto dalla corazza di ferro, incapace però di resistere ai dardi mortiferi. Nell'ultima coppia vediamo la morte prendere sottobraccio un ricco mercante, con la gonfia scarsella alla cintura, che espone tutta la mercanzia della propria bottega.

Vincenzo da Castua, *Danza macabra*, Chiesa della Santissima Trinità di Hrastovlje (Cristoglie)  
1490 ca.

Questo esempio di *Danza macabra* è quasi completamente intatto ed è inserito in un vasto programma iconografico: Sull'arcata dell'abside centrale si trova il Trono della Divina Misericordia, mentre inferiormente si susseguono gli apostoli inseriti in arcate. L'abside settentrionale riporta la scena di un'insolita iconografia dei Re Magi vicini ai Santi medici Cosma e Damiano e, inferiormente ad essi, è collocata la firma di Giovanni da Castua (Johannes de Castua) e l'anno della realizzazione degli affreschi: il 1490. Nell'abside meridionale, sopra la porta, ci osservano i santi protettori delle malattie infettive: Rocco, Sebastiano e Fabiano. Parte del muro della navata centrale è decorato con l'Incoronazione della Vergine, mentre a destra e sinistra si trovano le scene dell'Annunciazione a Maria. Sulla volta della navata centrale sono state dipinte le scene della Genesi, ispirate alle incisioni dell'artista grafico olandese Maestro dei rotoli, che trovano corrispondenza con gli affreschi di Pisino. Sulle volte della navata meridionale sono dipinte le scene dei mesi da gennaio a luglio, mentre sulle volte della navata settentrionale si susseguono i mesi da agosto a dicembre, con inoltre le raffigurazioni dell'anno (Annus), del tempo (Tempus) e S. Geronimo. Lungo l'intera lunghezza della parete settentrionale si snoda il corteo della Visitazione e Adorazione dei Re Magi. Sul lato occidentale è collocata la scena del Congedo da Erode, mentre il ciclo della Passione di Cristo si estende lungo il muro occidentale e parte di quello meridionale, dove, nella parte inferiore, si snoda la vasta scena della Danza macabra.

Le ipotesi riguardo l'origine dell'edificio sono due: per la prima si tratta di una chiesa romanica del XII secolo, mentre la seconda vede la chiesa come una variante istriana dell'architettura del primo Rinascimento veneziano del XV secolo. La chiesa si trova all'interno di una serie di mura difensive costruite dalla popolazione per difendersi dagli attacchi dell'Impero Ottomano del XVI secolo. Tali

architetture difensive si trovano in tutto il territorio sloveno e vengono chiamati "Tabor". La chiesa venne costruita sulla roccia con la pietra locale, e per questo non presenta particolari fondamenta. Una particolarità è la presenza di due sole finestre, che rendono l'interno un vero e proprio "loculo", buio di giorno quanto di notte. La scelta è conseguenza delle estreme condizioni meteorologiche della zona, sferzata dalla Bora d'inverno e assoluta d'estate. La chiesa venne modificata nel 1776, quando fu spostato l'ingresso e quando vennero forse (ma la data non è certa) coperti gli affreschi del 1490 di Johannes de Castua, rimasti conservati sotto l'intonaco sino al 1949, quando Jože Pohlen li riportò alla luce.

Alcuni di questi dipinti di questi includono lettere nella scrittura glagolitica, il più antico alfabeto slavo conosciuto, creato nel IX secolo di Santo Cirillo, un monaco bizantino di Salonicco.

Pieter Bruegel il Vecchio, *Trionfo della morte*, olio su tavola (117×162 cm)

1562 ca., Madrid, Museo del Prado

L'opera insolitamente non è firmata né datata ed è forse da identificarsi con quella citata da Karel van Mander nel 1604 in cui "vi sono impiegati tutti i mezzi contro la morte". Una menzione sicura si ha nell'inventario di Philips van Valckenisse di Anversa nel 1614. Dopo vari passaggi, nel 1745 era tra le proprietà della regina di Spagna Elisabetta Farnese al palazzo della Granja. Pervenne al Prado nel 1827.

Con *Dulle Griet* e la *Caduta degli angeli ribelli*, simili per dimensioni e per richiami evidenti al mondo di Bosch, l'opera fu probabilmente dipinta per un medesimo committente e destinata a formare una serie. Nel *Trionfo della Morte* si colgono evidenti echi della difficile situazione politica e sociale di quegli anni di guerre e pestilenze.

La morte sopraggiunge uccidendo gli uomini in vari modi. I toni caldi utilizzati, come in *Dulle Griet*, evocano un'atmosfera arida e infernale, in cui gli uomini affrontano il trapasso con i più vari stati d'animo: sorpresa, sgomento, rassegnazione, inutile ribellione. Tuttavia in esso è riscontrabile un'allegoria della guerra e delle miserie umane.

Nella descrizione dell'episodio Brueghel fuse due tradizioni iconografiche: quella italiana, con opere come il *Trionfo della Morte* di Palermo, che verosimilmente visitò durante il suo viaggio in Italia del 1552 circa, e quella nordica della danza macabra. Alcuni dettagli, come la morte che irrompe a cavallo, derivano quasi sicuramente dal modello palermitano, alla luce però di una reinterpretazione personale del tema, che include una condanna più esplicita dei vizi e dei peccati verso i quali gli uomini sono naturalmente protesi.

Tra i soggetti di maggior spicco si notano un imperatore in basso a sinistra, a cui uno scheletro mostra una clessidra, simbolo della fine del suo tempo; egli si rivolge a uno scheletro con l'armatura che affonda le mani in barili pieni di monete, inutilmente accumulati. Dietro di lui passa il carro della morte, carico di teschi, guidato da uno scheletro che suona tristemente una viola a

manovella (ghironda) e da un cavaliere altrettanto scheletrito su un magrissimo cavallo, sul quale si trova una gazza dagli oscuri presagi. Sotto il carro alcune persone cercano vanamente di nascondersi per trovare scampo. Da una specie di chiesa un gruppo di scheletri vestiti di bianco suona le trombe dell'Apocalisse e più sopra altri due tirano con forza le corde di una grossa campana. Un sinistro castello di diavoli prende fuoco al centro e più in lontananza una serie di mostri esce da una voragine infernale riversandosi nel creato.

Nell'angolo in basso a sinistra, vicino all'imperatore, uno scheletro con cappella da cardinale sorregge un prelado di spalle, che si sente mancare. Davanti ad essi una filatrice è morta e non può impedire a un cane pelle e ossa di arrivare al suo bambino. Al centro un pellegrino è denudato e sgozzato da uno scheletro vestito da una maglia di ferro da soldato. Più sopra due scheletri incappucciati trascinano una bara, investendo un altro morto; poco avanti altri due tendono una rete per catturare la folla in fuga. Al centro la morte dirompe a cavallo con la falce (perché come la falce miete non una, ma molte spighe di grano, ovvero molte vite per volta), guidando la sua armata delle tenebre, che si appresta a massacrare una folla con persone di tutti i ceti sociali, soldati, laici e religiosi. La folla viene spinta in una grande stanza-galera, con porta levatoia, retta con una leva da due scheletri, che vengono incoraggiati da un altro suonante il tamburo.

Nell'angolo a destra un tavolo con carte da gioco, sotto il quale cerca di nascondersi un buffone, mentre i soldati della morte afferrano damigelle, porgono loro ossa disgustose sui vassoi da portata, rovesciano le bisacce e spargono i giochi. Nell'angolo una coppia si distrae con la musica, ignorando quanto avviene attorno, simboli di peccato e lussuria. In secondo piano gli scheletri massacrano gli uomini in tutti i modi possibili: per annegamento, con le ferite d'arma, seppellendo, impiccando, cacciando coi cani, infilzando con le lance, decapitando, facendo cadere da dirupi, esponendo i cadaveri a essiccare sulle macabre ruote issate in cima a pali.

Nemmeno la natura è risparmiata: gli scheletri abbattono gli alberi, le navi affondano, i fumi degli incendi anneriscono il cielo, le carcasse di animali affiorano dalla terra e ovunque è distruzione, disperazione, morte e rovina.

### *Il culto di San Rocco*

Rocco di Montpellier, universalmente noto come san Rocco (Montpellier, 1345/1350 – Voghera, notte tra il 15 e il 16 agosto 1376/1379), è stato un pellegrino e taumaturgo francese; è venerato come santo dalla Chiesa cattolica ed è patrono di numerose città e paesi. È il santo più invocato, dal Medioevo in poi, come protettore dal terribile flagello della peste, e la sua popolarità è tuttora ampiamente diffusa. Il suo patronato si è progressivamente esteso al mondo contadino, agli animali, alle grandi catastrofi come i terremoti, alle epidemie e malattie gravissime; in senso più moderno, è un grande esempio di solidarietà umana e di carità cristiana, nel segno del volontariato.

Dopo la morte di san Rocco, avvenuta come detto nel periodo compreso tra il 1376 e il 1379, le più antiche notizie di diffusione del suo culto si hanno fin dal 1382, pochi anni dopo la scomparsa. Nell'Archivio Storico del Comune di Voghera, in quell'anno, è citata una festa dedicata al santo francese. Cinque anni più tardi, nel 1387, un documento della sua città natale, Montpellier, riporta che «il 16 agosto è la festa di mons. san Rocco, figlio di Montpellier, e gli è stata intitolata una cappella».

Il culto di san Rocco nacque quindi tra l'Italia (oltre Voghera si sviluppò ben presto da Piacenza a Brescia, fino a raggiungere Venezia) e la Francia (dove invece invece i fulcri iniziali si ebbero a Lodève e Puy, oltre ovviamente a Montpellier). Nella sua città natale, l'ordine dei frati predicatori eresse una cappella in suo onore nel 1420, all'interno del proprio convento cittadino. Per questo i domenicani saranno per secoli propagatori del culto di san Rocco, assieme ai frati dell'Ordine della Santissima Trinità, i trinitari, che ad Arles custodivano delle reliquie del santo.

Nel resto d'Italia, cappelle votive e chiese a lui intitolate cominciarono a sorgere nella prima metà del XV secolo nel cuore delle regioni settentrionali. Anche nell'Italia centrale la venerazione per il santo francese ebbe una diffusione già nel corso del XV secolo in Toscana, Lazio e Umbria. La diffusione del culto nel mezzogiorno registrò invece un certo ritardo, attestandosi agli inizi del XVI secolo con la concomitanza di eventi epidemici. In Puglia però la devozione era già stata introdotta in precedenza, sul finire del Quattrocento, dai veneziani. Nel Belpaese nacquero fin da subito anche numerosi sodalizi e confraternite dedicate al santo taumaturgo. In Francia invece il culto si estese subito in tutta la parte meridionale della nazione, in Alsazia, in Corsica e a Parigi.

Una diffusione straordinaria vi fu anche in tutto il resto dell'Europa occidentale, nella seconda metà del XV secolo, da Lisbona alla Polonia, fino alle città Scandinave. In Germania san Rocco era già festeggiato nel 1484 a Norimberga (dove il culto venne portato da una famiglia di commercianti, gli Imhoff, che avevano stretti rapporti con Venezia e che fecero della città bavarese il più importante centro di devozione dopo la città veneta), e la devozione arrivò a Colonia e nelle città del mare del Nord.

I pellegrinaggi in onore di san Rocco ebbero una frequenza eccezionale, soprattutto in periodi di epidemie. Oltre a quelli di Arles e di Venezia, città che ospitavano reliquie del santo, i principali furono a Rochusberg presso Bingen am Rhein in Germania e ad Anversa e Huy in Belgio.

L'Ordine francescano e l'Ordine dei frati minori cappuccini furono però gli ordini più ferventi nel propagare del culto di san Rocco, in virtù della bolla papale *Cum a nobis* del 1547 nella quale papa Paolo IV fece menzione dell'appartenenza del santo taumaturgo al Terz'Ordine Francescano. Nel 1694 papa Innocenzo XII prescrisse poi ai francescani di celebrare la festa di san Rocco con il rito doppio maggiore. In Francia la devozione per san Rocco conobbe un nuovo sviluppo nel XVII secolo, anche se la progressiva scomparsa della peste in Occidente a partire da quel secolo, produsse un'evoluzione del ruolo di san Rocco quale intercessore contro altre

epidemie. Anche in funzione dei nuovi patronati di san Rocco, il culto rifiorì in seguito alle epidemie di colera (1837, 1855, 1866, 1884, 1893) e nella Francia meridionale, sempre nell'Ottocento, gli furono rivolte delle preghiere pubbliche per il diffondersi della fillossera.

#### *Carlo Borromeo e le pestilenze di Milano*

Il Collegio Borromeo viene fondato a Pavia nel 1561 per iniziativa di Carlo Borromeo e con il sostegno dello zio materno Angelo de' Medici, il pontefice Pio IV. La *Bolla di fondazione* conservata in archivio, dotata del sigillo originale e ornata da un elegante fregio fogliaceo a penna, riporta la data del 15 ottobre 1561. Con un documento successivo il papa lega alla nascente istituzione le rendite fondiari del monastero cluniacense di San Maiolo (soppresso per mancanza di monaci), costituendo così la base finanziaria per l'avvio e la persistenza della nuova istituzione.

Gli affreschi del Salone, che presentano un'articolata tessitura decorativa e iconografica, secondo il linguaggio tardomanierista – incorniciature illusionistiche architettoniche, festoni e pendoni di fiori e frutta, fregi a grottesca, inserti monocromi, figure allegoriche, stemmi ed emblemi araldici borromaici, tabelle con iscrizioni e sette grandi scene istoriate relative alla vita di Carlo Borromeo (allora proclamato beato) tra cui quelle dedicate alle gesta di Carlo durante la peste di Milano del 1576– ricoprono l'intera volta a botte della sala e le due pareti brevi. Vi hanno lavorato, chiamati da Federico Borromeo, dal 1603 al 1604 Cesare Nebbia e aiuti, nel 1604 Federico Zuccari, autore della sola scena sulla parete sud, dove si firma. Era forse previsto un completamento della decorazione con altre scene della vita di Carlo lungo le due pareti maggiori (stando a un programma manoscritto, conservato presso l'Archivio Capitolare del Duomo di Milano), tuttavia non vi sono tracce di tale decorazione.

#### Nicolas Poussin, *La peste di Azoth*

1631, Parigi, Musée du Louvre.

L'opera fu eseguita da Poussin per il nobile palermitano Fabrizio Valguarnera, ebbe diversi proprietari fino ad essere acquistata dal cardinale Richelieu per poi confluire nelle raccolte di Luigi XIV e quindi al Louvre.

Il dipinto fu acquistato dal Valguarnera, insieme al *Regno di Flora* dello stesso pittore francese (e a molti altri quadri di altri autori), probabilmente con i proventi di un furto. Ne scaturì un clamoroso caso giudiziario, in cui lo stesso Poussin fu chiamato a deporre come testimone.

Una copia di alta qualità dell'opera, forse una replica dello stesso Poussin, si trova nel Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona.

Il dipinto rappresenta un passo del primo *libro di Samuele*, nel quale Dio accusa i Filistei di aver rubato l'Arca dell'Alleanza, inviandogli la tremenda piaga della peste.

L'arca è raffigurata alla sinistra del dipinto, nei pressi del tempio di Dagon ormai in rovina;

frammenti della statua della divinità sono visibili ai piedi di una colonna vicino. Tutto attorno, circondata da uno sfondo di numerose architetture classiche, si trova una folla di persone terrorizzate, ritratte il più delle volte in fuga tra i cadaveri degli appestati che coprono il terreno; a terra abbondano anche i topi e gli uomini si tappano il naso per il fetore dei corpi. I colori sono tetri e gli edifici incombenti rendono la scena oppressiva. Questa rappresentazione tanto cruda della piaga fu ispirata all'autore dall'epidemia di peste scoppiata a Milano nel 1630.

La peste cosiddetta «manzoniana» entrò a Milano nell'autunno del 1629. All'inizio sottovalutata, si diffuse lentamente nei primi mesi del 1630 per poi scoppiare con una virulenza mai vista prima, tanto da passare alla storia come una fra le più tremende. Il 4 maggio del 1630, col precipitare degli eventi, il consiglio dei decurioni decise di ricorrere all'aiuto del governatore inviandogli due rappresentanti con il compito di illustrargli il dramma e le ristrettezze in cui versava la città di Milano.

Il cupo affresco è ben dipinto nel XXXII capitolo dei Promessi Sposi, che prima di addentrarsi nelle vicende di Renzo, don Rodrigo, Griso, o gli untori e la loro caccia fotografa icasticamente la situazione di Milano. «Le spese enormi, le casse vuote, le imposte correnti non pagate, per la miseria generale, prodotta da tante cause (...) gli mettesero in considerazione che le spese della peste dovevano essere a carico del fisco».

### *La peste a Napoli nel 1656*

Nei decenni precedenti Napoli aveva conosciuto un forte incremento della popolazione urbana. L'amministrazione vice-reale spagnola tuttavia, memore della rivolta di Masaniello avvenuta solo pochi anni prima, impedì ogni ulteriore espansione della città, reputando che tale misura facilitasse il controllo e la repressione di eventuali nuovi moti insurrezionali.

L'altissima densità della popolazione unita alle precarie condizioni igieniche tipiche del tempo - a Napoli forse ancor più gravi a causa dell'inefficienza del governo vice-reale - creò le condizioni più favorevoli per la diffusione del morbo che già imperversava in altre zone del Mediterraneo: nel 1647 ampie parti della Spagna (in particolare Valenza e Barcellona con i rispettivi contadi) erano state duramente falciate dalla peste; poco dopo il morbo fece la sua comparsa a Marsiglia decimandone la popolazione; dalle coste meridionali francesi il male raggiunse quindi la Sardegna. Si tramanda che proprio da imbarcazioni provenienti da quest'isola l'epidemia venne portata a Napoli.

In assenza di qualsiasi efficace misura di contrasto, ed anzi inizialmente negata dalle autorità, l'epidemia ebbe rapidissima espansione e tra la primavera e l'estate del 1656 causò una vera e propria ecatombe tra la popolazione. In quei pochi mesi dei circa 450.000 abitanti che contava allora Napoli - e che ne facevano una delle città più popolate d'Europa - ne morirono di peste poco

meno della metà.

A fronte della sostanziale inutilità delle misure di profilassi pur adottate, le autorità cittadine emanarono alcuni provvedimenti finalizzati alla pubblica invocazione della grazia divina per la fine della calamità. In particolare i Deputati della Salute, in data 12 giugno 1656, deliberarono di porre la città di Napoli sotto la protezione della Vergine Immacolata e dichiararono altresì la solenne devozione dei napoletani per san Francesco Saverio, che in vita durante la sua attività di evangelizzazione condotta in Estremo Oriente aveva dimostrato miracolose capacità taumaturgiche. A stretto giro, il 16 giugno del 1656, il Consiglio degli Eletti (altro organo amministrativo partenopeo) deliberava che sulle porte cittadine fosse effigiata un'immagine della Vergine Immacolata con il Bambino in braccio, affiancata da san Gennaro, san Francesco Saverio e santa Rosalia. Nel medesimo atto si dava mandato di procedere alla scelta del pittore cui assegnare questo incarico e si stabiliva altresì di pubblicare stampe raffiguranti lo stesso tema prescelto per le porte al fine di distribuirle al popolo per la devozione di ogni napoletano. Alla realizzazione di queste stampe provvide l'incisore Nicolas Perrey (francese di nascita lungamente attivo a Napoli), licenziandole verosimilmente prima degli affreschi sulle porte e fornendo così un modello iconografico poi tenuto in conto nella stesura delle pitture murali. La commissione per gli affreschi fu invece conferita, nel novembre del 1656, a Mattia Preti che già da qualche anno viveva a Napoli e si era imposto come uno dei protagonisti del panorama artistico cittadino.

Particolarmente suggestivo è il racconto fatto da Bernardo De Dominicis (peraltro un discendente del pittore di Taverna) circa le modalità di reclutamento del Cavalier Calabrese per questa impresa artistica. Narra lo storico che Mattia Preti era stato imprigionato e condannato a morte per aver ucciso una guardia che cercava di impedirgli di fare ingresso in città, da dove si era in precedenza allontanato, cui l'accesso era stato vietato per motivi sanitari.

Giunta al Viceré la notizia che il reo fosse un valentissimo pittore, questi gli offrì la grazia se il Preti avesse accettato di realizzare i dipinti sulle porte cittadine gratuitamente. La versione del De Dominicis tuttavia è del tutto fantasiosa in quanto risulta da fonti storiche che Mattia Preti fu prescelto per il suo indiscusso valore artistico e lautamente compensato per gli affreschi votivi voluti dalle istituzioni civiche napoletane.

Preti portò a compimento l'opera affidatagli entro i primi mesi del 1659. Gli affreschi ebbero però sorte sfortunata: già nel 1688 un terremoto li danneggiò molto gravemente. Gli agenti atmosferici fecero il resto e già al tempo del De Dominicis, come ci dice lo stesso erudito partenopeo, delle pitture sulle porte napoletane restava ben poco. Nei secoli a seguire alcune delle sette porte sormontate dai dipinti votivi furono abbattute ed anche in quelle ancora esistenti si procedette all'eliminazione di ogni resto dell'affresco con la tamponatura della nicchia muraria che lo ospitava. Unica eccezione è la Porta San Gennaro dove, per quanto in stato precario, la pittura del Preti è ancora percepibile.

Naturalmente data la distruzione pressoché integrale degli affreschi non è dato sapere con

certezza che cosa essi raffigurassero, salvo ovviamente che per il tema dell'Immacolata affiancata dai tre santi protettori, ripetuto su ogni porta, come deliberato dal Consiglio degli Eletti. Tema che occupava la parte alta dell'affresco come si deduce sia da quel che resta su Porta San Gennaro sia dai mirabili bozzetti pretiani di Capodimonte.

Il tema sarà trattato anche in diversi tele di grandi dimensioni: "Quattro quadri grandi bislungi ... con personaggi denotantino il successo della Peste con cornice di legno e stragalli jndorati di Mano del Cavalier Calabrese" figurano nel 1730 nella raccolta di Pietro Antonio Macedonio, membro di una ricca famiglia napoletana con esponenti di rilievo sia in campo ecclesiastico – il fratello, Luigi Maria, era vescovo di Sessa Aurunca – sia in quello secolare, dal momento che un altro componente della famiglia sedeva nel Regio Consiglio Cittadino (Labrot 1992, p. 366). La presenza di questa citazione, che riferisce peraltro dimensioni più grandi per le tele (forse con vistose cornici?), due delle quali comunque pendant fra loro, ci permette di accomunare oggi i due dipinti in esame – uno già noto, l'altro inedito – al di là della somiglianza del soggetto e delle misure attuali, e soprattutto di stile. Richiami puntuali all'iconografia poussiniana sono i brani del bimbo che cerca ancora di succhiare il latte al seno della madre ormai morta (episodio di cui Preti si ricorderà anche in futuro, in occasione degli affreschi sulle porte della città, eseguiti al tempo della grave pestilenza napoletana), o quello del trasporto dei cadaveri. Ma rispetto all'atmosfera concitata e di drammatico movimento cui rimanda la tela di Poussin, Preti in entrambe le opere lascia che la drammaticità si esprima attraverso le tinte sorde e spente e gli incarnati lividi. Il rassegnato abbruttimento della tela che sembra avere per soggetto proprio il lavoro dei monatti, con tutti i personaggi visti di spalle intenti a spandere calce o trasportare cadaveri, fa il paio con l'intensa disperazione che emerge nell'altro dipinto. Il contrapporsi delle zone di luce e di ombra affida a queste ultime, in un caso, l'ammasso informe dei cadaveri pronti ad essere sepolti dalla colata di calce, e nell'altro il suggestivo episodio del trasporto di un corpo esanime attraverso la finestra, col disperato gesto di un congiunto che si intravede sullo sfondo, il tutto delineato praticamente in monocromo. La cultura dei bamboccianti, verosimilmente vicina e accessibile a Preti, sembra essere ben presente in queste tele, nel loro stesso modo di essere concepite, senza per questo appiattirle all'ambito di un 'genere'.

In questo senso si può leggere anche il *Largo del Mercatello durante la peste del '56* di Micco Spadaro, che è quanto di più vicino si conosca a un *plein air* seicentesco. Conservato nel Museo di San Martino, una sorta di Musée Carnavalet napoletano, è uno dei capolavori irrinunciabili del secolo. La scenografia dei cadaveri, ammassati in piazza come in un giorno di mercato, è affrontata come un fatto di cronaca.

La trasfigurazione dell'episodio non attenua la partecipazione dell'artista che, a malapena, trattiene la Passione mentre si dilunga o scorre, a morsicature di pennello, sui morti e le figure che vi si affaccendano intorno, fino a chiudere la rappresentazione con il profilo dei muri umidi, come fossero impregnati del morbo. Muri di vita, li avrebbe definiti Pasolini.



## *La peste del 1630 a Venezia*

*Nonostante la Serenissima avesse avuto esperienza della malattia già in epoca medievale (la prima pestilenza di grandi proporzioni risale al 1348) e fosse dotata di strutture ospedaliere deputate alla cura e quarantena in due isole della Laguna, il Lazzaretto Vecchio e il Lazzaretto Nuovo, non riuscì a impedirne la diffusione sul territorio.*

Alcuni errori, tra cui uno decisamente veniale, concorsero a far esplodere l'epidemia in brevissimo tempo. Alludiamo a una circostanza del tutto prevedibile e di buon senso, gestita invece dal doge con estrema ingenuità per non sfigurare agli occhi del «vicinato», nella fattispecie il duca di Mantova. Questi, nel 1630, aveva inviato a Venezia come suo ambasciatore il marchese de Strigis, che giunse in città emaciato e privo di forze, ovvero con sintomi di peste molto sospetti, tanto più considerando che in bassa Lombardia il morbo era già ampiamente diffuso. Giudicato «persona di troppo riguardo» per essere trasferito nel Lazzaretto, s'insediò nell'isola di San Clemente, che per risultare più confortevole all'ospite venne sottoposta a lavori di ammodernamento svolti da un falegname di Castello; quest'ultimo, terminato l'impiego, se ne tornò nella sua dimora innescando il contagio su larga scala.

Il secondo, drammatico errore, investì invece il piano della politica, secondo un canovaccio a tutti noi tristemente noto e legato al timore di compromettere il benessere economico dello Stato con misure restrittive. E proprio la consapevolezza d'interrompere i traffici commerciali e le normali attività cittadine fece negare agli organi di Stato l'evidenza della malattia, intimando il Provveditore alla Sanità Giambattista Fuoli, deciso nel proclamare lo stato d'emergenza, a contenersi «*nel proferire così liberamente concetti pregiudiziali a negotii et al commercio publico et privato et alla libertà della patria*».

La peste ebbe quindi modo di diffondersi con grande celerità tra la popolazione inerte, completamente indifesa e terrorizzata, i cui i cadaveri venivano abbandonati per strada, privi di sepoltura, a causa della mancanza di monatti; ragione per cui il Senato, in data 2 novembre 1630, offrì ai carcerati in attesa di rimborsare le spese processuali, di commutare l'ammenda economica prestando servizio come becchini. Riesce difficile immaginare un tale, apocalittico scenario nella città della bellezza e del piacere, che cercava di difendersi con il silenzio e la solitudine nelle case sbarrate, quasi a nascondersi dalla morte.

Non rimaneva che la fede, quella stessa fede che aveva già salvato il leone di San Marco e i suoi figli dalla pestilenza nel secolo precedente e a cui la Repubblica si era affidata facendo erigere la Basilica del Redentore (1577-92) sul canale della Giudecca, dove ancora oggi, la terza domenica di luglio, si ricorda l'epidemia con una processione votiva.

In data 22 ottobre 1630, all'apice della virulenza, il Senato decise quindi di ripetere il voto fatto all'Altissimo e consegnato ai posteri attraverso gli abbacinanti marmi palladiani, rivolgendosi

questa volta alla Vergine, cui veniva fatta erigere la Basilica della Salute su progetto di Baldassarre Longhena (Venezia, 1598-1682): una chiesa «*magnifica...con pompa*», dove i veneziani si sarebbero recati il 21 novembre di ogni anno in occasione dell'omonima festività, percorrendo uno scenografico ponte galleggiante allestito per ricordare la conclusione dell'epidemia. Nel dicembre dell'«*annus terribilis*» i contagiati si dimezzarono, per poi scendere progressivamente fino all'estinguersi del morbo.

Il voto aveva funzionato anche questa volta, procurando a Venezia un monumento di grandiosa suggestione, che sarebbe stato protagonista d'innunerevoli vedute del secolo d'oro in virtù della mole poderosa e dei ricchissimi decori, tra cui spicca la statua della Madonna con il bastone da «capitano de mar» posta sulla sommità della cupola più piccola.

Dal più profondo tormento, che le cronache raccontano trasformare uomini e donne in fantasmi vaganti per le strade «*nulla più curando la vita*», oppure accalcati in attesa di giungere presso i lazzeretti, dove li aspettava un infausto destino che alimentò macabre leggende di creature simili a vampiri, il popolo veneziano seppe rialzarsi non solo con straordinaria dignità, ma con un ottimismo capace di trasformare il dolore in opera d'arte.

La cupola della Basilica della Salute caratterizza lo scenario del bacino di san Marco a Venezia da più di trecento anni. La prima pietra della fabbrica venne posta il primo aprile 1631 e cinquant'anni più tardi, il 9 novembre 1687, essa venne solennemente consacrata dal Patriarca Alvise Sagredo anche se già da qualche anno si era iniziato ad officiare la s. Messa al suo interno.

La rotonda minore costituiva nelle intenzioni del Longhena la cappella vera e propria o il presbiterio del Santuario. Essa, di forma ellissoidale risulta quasi un palcoscenico con l'altare di fondo che costituisce un vero e proprio punto focale per il fedele che giunge in Basilica.

Da subito si cercano anche un grande blocco di marmo per farvi scolpire una Vergine da porre sull'altare maggiore, e un grande scultore che lo lavori, magari Bernini. Quest'ultimo, per motivi diversi, si smarca. Solo dal 1670 si ricomincia a pensare fattivamente alla scultura e la commissione cade sul fiammingo Giusto Le Court (1627-'79). L'artista, emerso con forza nell'ambiente lagunare degli anni precedenti, è già da tempo vicino a Longhena. L'impresa della Salute è la sua consacrazione, un fulgore di marmo al cuore di un edificio che, dirà Goethe, è «fino ai particolari un campione di cattivo gusto, una chiesa degna che vi succedano dei miracoli», l'apice, cioè, del Barocco a Venezia.

Giusto, probabile allievo ad Amsterdam di Artus Quellinus il Vecchio – quindi con un bagaglio figurativo tra Du Quesnoy e Rubens –, è a Venezia almeno dal 1655. Il suo primato tra gli scultori in laguna si assesta negli anni sessanta; nel 1679, dopo i lavori alla Salute, nella sua bottega “ha molti lavorieri per le mani” ed è “ricco assai”, tanto che “non sortirebbe di Venetia” per nessuna commissione. Del resto la città aveva in quei decenni confermato la sua vocazione di capitale cosmopolita, capace di attirare, scrive Nicolò Doglioni nel 1675. Per la Salute Le Court realizza uno stuolo di statue: i dodici *Apostoli* e i quattro *Dottori della Chiesa* disposti nel presbiterio in due

ordini sovrapposti, e il gruppo posto sull'altare maggiore: una cornice esagerata, parlante, per la venerata *Icona della Mesopanditissa*; una cornice estrema nella turbinosa dilatazione dei panneggi che sembrano ribollire quando il candido marmo di Carrara reagisce al contatto con la luce, quasi per reazione chimica, una speciale fotosintesi che espande i gesti delle sculture nello spazio, pure bianchissimo, della chiesa. In sintesi: la personificazione di Venezia, sontuosamente vestita in un florilegio di marmo lavorato – si direbbe ricamato – si genuflette rivolgendosi alla Vergine perché interceda nel cacciare la peste. Bardata di pizzi, broccati, ermellino e perle, Venezia è una regina opulenta, come quelle di Veronese, simile a quella, nota Clemente, dipinta da Pietro Liberi per il vicino altare di Sant'Antonio, ma anche a quella dipinta da Pietro Negri per lo scalone della Scuola Grande di San Rocco, coetanea – forse con qualche mese in meno – di questa di Le Court. Come il fiammingo, anche Negri sintetizza in un'allegoria il voto del 1630: Venezia scende dal trono, si inginocchia, porge il corno dogale alla Vergine. E qui, sullo sfondo, al di là dell'intreccio vivido delle masse, tra cromie lussureggianti e chiaroscuri, appare la Salute. Illuminata dal sole, la chiesa rappresenta la concretizzazione del voto esaudito. Insomma, la Regina celeste non può che acconsentire, e la Peste, una vecchia sghemba, macilenta, con il volto scavato e il seno cadente, scappa concitata inseguita da un piccolo angelo arrabbiato munito di torcia. Qui Giusto dà prova di una spettacolare capacità tecnica nella resa mimetica delle tramature delle diverse stoffe, ma è lo studio delle carni, del volto, delle rughe del collo, a rendere la *Peste* una scultura così straordinaria. A questo proposito viene richiamato "l'inzeppo tenebroso, e scuro" (Boschini) del pittore genovese Giovanni Battista Langetti arrivato in laguna nello stesso momento di Le Court. Nelle sue tele enfatiche i corpi si disfano, soffrono, si consumano nell'effimera consistenza della vita, in un naturalismo crudo, con "Tentoreto" ma anche Caravaggio e Ribera "in mezo al cuor".

Il voto per la cessazione della pestilenza viene sciolto anche all'interno della Scuola Grande di San Rocco, dove nello scalone vengono chiamati a lavorare alcuni esponenti della cultura caravaggesca:, giunta ormai alla seconda generazione: Antonio Zanchi realizza *La Vergine che appare agli appestati*, che occupa l'intera parete sulla destra di chi sale, si pone come uno dei grandiosi elementi di completamento della decorazione pittorica dello Scalone, portata a termine solo nella seconda metà del Seicento. Realizzato nel 1666, quale "memoria" della terribile pestilenza del 1630, è ritenuto uno dei capolavori di Antonio Zanchi, tra i migliori esponenti della corrente dei "tenebrosi". Si tratta in realtà di due enormi tele, separate da una lesena architettonica, che il pittore inserisce brillantemente nella complessa struttura compositiva in cui inscena, con un drammatico gioco chiaroscurale e una marcata resa naturalistica delle anatomie, il dramma della città, per la cui salvezza la Vergine e san Rocco intercedono davanti a Cristo.

Sulla parete opposta dello Scalone, alcuni anni dopo l'intervento di Antonio Zanchi, nel 1673, Pietro Negri illustrava un tema analogo in quello che è giustamente considerato il suo capolavoro: *La Madonna salva Venezia dalla peste*. Entrambe sono opere di grande forza evocativa. L'apparizione miracolosa della Vergine è ambientata tra architetture fantastiche, in cui l'unico

elemento reale è offerto dalla basilica della Salute, iniziata nel 1631 e non ancora del tutto compiuta a quella data.

L'affresco che decora la piccola cupola alla sommità dello Scalone, caratterizzato da una ripresa in forte scorcio prospettico che si adegua al percorso ascensionale di chi sale, raffigura *La Carità con la fiaccola della Religione dinanzi ai poveri infermi presentati da san Rocco*. Già considerato opera di Girolamo Pellegrini, è oggi attribuito a Giovanni Antonio Fumiani. A quest'ultimo vengono anche unanimemente assegnate le due lunette su tela con le Allegorie della Scienza e della Storia e della Ricchezza e della Pace poste sopra gli archi laterali e i possenti Telamoni a monocromo dei pennacchi della stessa piccola cupola.

Un ricordo, ormai lontano, della peste del 1630 si ritrova anche nella tela di Giambattista Tiepolo con *Santa Tecla libera Este dalla pestilenza*, eseguita nel 1758. La grande pala d'altare si trova tutt'oggi conservata nel Duomo della cittadina padovana a 16 chilometri dal piccolo centro di Vò Euganeo, balzato poco più di un mese fa alla cronaca nazionale per aver pianto il primo morto di Covid-19 in Italia.

La storia ricorre, quindi, a ricordare il dolore della malattia e della perdita, reso immortale dal pennello tiepolesco attraverso il cammeo del suo capolavoro: una bimba in lacrime, inconsolabile, prona sul cadavere della madre nel disperato tentativo di risvegliarla, invano.

In questa struggente metafora della morte forse ora più che mai ci si può riconoscere attraverso una sorta d'immersione emotiva che rischia di obliterare il resto della raffigurazione, ben più importante nelle intenzioni dell'artista. A dominare la scena sono, infatti, i personaggi all'estremità opposta della tela: santa Tecla inginocchiata e Gesù Cristo che ordina agli angeli di porre fine all'epidemia. Le orazioni di S. Tecla che misero fine ai lutti, scacciando quell'incubo che ormai teneva oppressa la cittadina (visibile sul fondo, a destra della Santa).

Lo splendido modelletto (tela di 80 x 45 cm) è custodito al Metropolitan Museum di New York (Rogers). A parte le dimensioni ridotte e qualche particolare in più – come il trasporto del cadavere – questa composizione è perfettamente identica alla realizzazione del grande dipinto. Certamente risulta, qui, più vibrante l'impeto fantastico e l'intonazione generale, ancor più drammatica.

### *La Ceroplastica di Gaetano Zumbo*

Il teatrino in cera con la raffigurazione della peste è conservato nel Museo La Specola con altre tre analoghe composizioni dello stesso Zumbo: *il Trionfo del tempo*, *il Mal Gallico* (cioè la sifilide) e *la Corruzione dei corpi (o Sepolcro)*. Anche per la ceroplastica della peste si è inizialmente pensato che essa fosse stata realizzata a Firenze negli anni passati dallo Zumbo al servizio della corte granducale come è sicuro sia accaduto per le altre ora a La Specola.

Studi successivi però, sulla base della forte assonanza tra questa composizione e i bozzetti di Mattia Preti per la realizzazione degli affreschi per le porte di Napoli - grande *ex voto* per la fine

della terribile pestilenza partenopea del 1656 - ed altre derivazioni pittoriche locali dell'impresa pretiana, collocano l'opera dello Zumbo piuttosto negli anni trascorsi dal ceroplasta siracusano a Napoli, città che egli abbandonò proprio per trasferirsi, nel 1691, presso la corte dei Medici chiamatovi da Cosimo III. Zumbo forse portò con sé il manufatto in Toscana, quale saggio dimostrativo delle sue capacità di modellatore della cera, oppure la scultura fu acquistata direttamente a Napoli per conto del granduca, che l'apprezzò a tal punto da volere l'autore al suo servizio.

Vari decenni dopo, per decisione di Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena i teatrini di Gaetano Zumbo (eccetto quello del *Mal Gallico* che nel frattempo era stato donato dai Medici alla famiglia Corsini) vennero trasferiti dalle collezioni granducali al neo-istituto Reale Museo di fisica e storia naturale di Firenze, parte delle cui raccolte, comprese le ceroplastiche mediche, furono poi trasferite a La Specola dove si trovano tutt'ora .

La pubblica esposizione di queste opere dello Zumbo ne favorì la conoscenza: sono menzionate in vari diari di viaggio ove sempre se ne sottolinea, sia pure con ammirazione per la tecnica esecutiva, il senso di raccapriccio che esse suscitano.

Benché lo Zumbo abbia dedicato parte significativa della sua attività di ceroplasta alla realizzazione di opere funzionali agli studi anatomici, il diorama della peste, come le altre tre analoghe composizioni fiorentine, risponde piuttosto a finalità artistiche e probabilmente rappresenta un *memento mori*, cioè un invito alla riflessione sulla caducità dell'esistenza terrena. È un tema frequente nell'arte barocca, stimolato dalle tante sciagure di quel tempo, tra le quali la peste è in primo piano.

All'interno di una quinta architettonica è ammassato un groviglio di morti - vecchi, giovani, bambini e finanche un animale - dalle posizioni scomposte: sono i corpi degli appestati falciati dal morbo che i monatti accatastano alla meglio. Entrando in scena dalla destra, infatti, un monatto porta, con visibile sforzo, un altro sventurato a rimpinguare l'orrendo e pietoso mucchio. Sul fondo della scatola, in leggero aggetto, vi è in rilievo (anch'esso in cera) un altro becchino che carica i morti su un carro e in più in lontananza, in un paesaggio spettrale, vediamo bruciare una pira di cadaveri.

I corpi affastellati in primo piano sono di vari colori che indicano i diversi stadi di decomposizione cadaverica: dal giallognolo di chi è appena spirato al verde scuro di quelli prossimi alla putrefazione. Al centro della triste catasta umana accresce l'effetto raccapricciante della scena un cadavere rossastro ormai quasi del tutto scheletrito.

Lo spaventoso spettacolo che ci mostra Gaetano Zumbo non oblitera però la grandezza della sua arte: nelle pur ristrette dimensioni del diorama egli colloca un gran numero di personaggi ognuno definito nel minimo dettaglio. Alcuni particolari in effetti sono addirittura difficilmente percettibili ad occhio nudo: si ipotizza che il ceroplasta si avvallesse di lenti di ingrandimento e di strumenti di alta precisione. Anche la cromia della composizione ne accentua l'effetto orrifico. È un altro aspetto dell'abilità dello Zumbo, maestro nella pigmentazione e nella miscelazione

La ceroplastica della peste mostra, come rilevato, una complessiva assonanza con uno dei bozzetti di Mattia Preti per i perduti affreschi votivi sulle porte di Napoli, opera con la quale si colgono anche delle puntuali coincidenze rispetto ad alcuni dettagli.

Antoine- Jean Gros, *Bonaparte visita gli appestati di Jaffa*, 1804, Parigi, Musée du Louvre

Commissionato da Napoleone Bonaparte per rappresentare un episodio della campagna d'Egitto, il dipinto venne realizzato nel 1804, ed esposto per la prima volta al pubblico il 18 settembre al Salon di Parigi. Fu Dominique Vivant Denon, che prese parte alla spedizione del Bonaparte in Egitto, divenuto direttore del museo del Louvre, a guidare il lavoro di Gros. Il dipinto rappresenta Napoleone in una scena ambientata a Jaffa, nel 1799, mentre si avvicina ad un appestato che aveva servito nel suo esercito.

Uno schizzo del dipinto venne realizzato già nel 1802, dal titolo *Bonaparte, generale in capo all'Armata d'Oriente, tocca un tumore pestilenziale mentre è in visita agli appestati dell'ospedale di Jaffa*, conservato al Museo Condé di Chantilly.

La scena è legata all'episodio della presa di Jaffa, il 7 marzo 1799, ed il suo violento saccheggio da parte dell'armata francese, venne ad aggravarsi rapidamente a causa dello scoppio di un'epidemia di peste bubbonica che decimò l'armata francese. L'11 marzo, il Bonaparte fece una visita ai malati, toccando le loro ferite come nello stile dei re taumaturgi, fatto considerato al limite del miracoloso che contribuì ad alimentare la leggenda napoleonica.

La scena si ambienta in una moschea trasformata in lazzaretto, di cui si vede il cortile ed il minareto. In secondo piano, si vedono le mura della città tra le quali si trova una breccia sulla quale si trova un bandiere francese e una colonna di fumo di un incendio, simboli della recente conquista della città da parte dei francesi.

La parte sinistra, dominata da un arco a ferro di cavallo tipico dell'architettura araba, un uomo vestito all'orientale distribuisce del pane, aiutato da un servitore che porta un paniere. In secondo piano due persone di colore col fez trasportano una barella con un morto. Davanti, si trova la figura di un uomo seduto, pensieroso, ripreso chiaramente dal *Giudizio universale* di Michelangelo.

A destra, sotto due arcate, sotto due arcate a sesto acuto, Napoleone tocca il bubbone di un malato sotto la sua ascella. In primo piano, un medico arabo cerca di guarire un altro malato. La parte bassa del dipinto è occupato da due uomini sdraiati. La luce del dipinto ed i colori sono pensati per mettere al centro della composizione Napoleone ed il suo gesto.

La struttura della composizione è ripartita su due gruppi con l'uso della luce e dell'ombra. Bonaparte si trova al centro della composizione, all'intersezione delle linee dominanti. È accompagnato da un general e dal medico al seguito dell'armata francese, Desgenettes. Per quanto riguarda il gruppo, possiamo dire che gli appestati presentano dei corpi tipici del nudo accademico, mischiato alla bellezza idealizzata dei muscoli, tipica delle sculture antiche.

Nel secondo gruppo domina l'oscurità. Le figure presenti sono tristi e abbattute: è visibile un gruppo di arabi e di soldati a sinistra, appena dietro il generale. Tra i morenti vi sono diversi stadi della peste, dagli ammalati ai cadaveri. Gros ci presenta anche l'immagine di un medico che preleva il liquido purulento da un bubbone, compiendo un gesto che all'epoca costituiva il solo modo per contrastare la peste: creare un vaccino mescolando il pus di un malato col sangue di una persona non malata.

### *La peste e il Simbolismo*

Relazionabile alla figura del Tristo Mietitore, derivazione del *Trionfo della morte*, è certamente *Die Pest* dipinto da Arnold Böcklin nel 1898, conservato oggi nel Kunstmuseum di Basilea. L'opera riflette l'ossessione dell'artista per la morte, legata anche alla perdita di diversi suoi figli. Di fronte alla distruzione spietata compiuta dalla morte, il pittore sembra richiamare la selvaggia palude o l'incompiuta invocazione alla costellazione del Grande Carro, rivolta dall'amico e poeta Gottfried Keller sul suo letto di morte nell'aspettativa di redenzione.

*Die Pest* rappresenta il lato crudo e spietato della morte; un'implacabile creatura delineata in forma di scheletro femminile cavalca un'orrida bestia alata simile a un pipistrello (allora come oggi?). Essa diffonde il morbo mortale sorvolando una città medievale nelle cui vie si distinguono cadaveri e persone ancora vive in fuga.

Nel dipinto di Böcklin l'antica iconografia medievale si coniuga alla livida atmosfera generata da una tinta indefinita, un amalgama tra il verde e il grigio da cui scaturisce un aere giallastro. La scelta delle cromie rimanda all'idea di decomposizione e ai miasmi pestilenziali, spicca poi il nero delle ali da chiroterro del mostro che la Morte cavalca nel suo volo micidiale.

Il pittore aveva conosciuto in due diverse occasioni la tremenda esperienza dell'epidemia: nel 1855 a Roma, dove si era diffuso il colera e l'artista e la moglie si ammalarono; poi nel 1873, quando il colera aveva infuriato a Monaco e Böcklin era stato costretto ad abbandonare la città con i suoi per cercare rifugio in Italia a Firenze.

Questi angosciosi precedenti si traducono in sei disegni del 1876 per un dipinto intitolato *Colera* che però non venne mai eseguito. La ricerca inizia con due studi per l'intero quadro appena accennati, seguiti da un terzo studio, oggi nello Hessisches Landesmuseum di Darmstadt, che mostra l'ideazione ad uno stadio molto avanzato. Esso illustra una figura femminile, la Morte, che cavalca un mostro alato dalla testa piccola e aguzza nell'atto di alitare su una strada il suo soffio pestilenziale, a terra si trovano i corpi degli appestati che si dimenano tra gli spasmi della morte; a questo studio ne seguirebbero altri per la testa e il corpo del mostro.

Oltre venti anni dopo Böcklin dipingerà *Die Pest* riprendendo la formulazione iconografica in modo analogo agli studi precedenti anche se il taglio della composizione, nel dipinto di Basilea, è dissimile per la presenza di edifici che ne accentuano il senso di profondità.

## *Pandemie e vaccini*

La storia della vaccinologia risale a moltissimi anni fa. Il principio su cui si basano i vaccini era evidente fin dai secoli più antichi, anche se solo in modo empirico, ossia basato sull'esperienza e non dimostrato scientificamente: il nostro organismo non dimentica l'incontro con una determinata malattia, al contrario ne conserva il ricordo. Incontrando nuovamente lo stesso agente patogeno, quindi, il nostro sistema immunitario si attiva rispondendo ad esso rendendoci così immuni a quella determinata malattia

Questa capacità specifica del sistema immunitario fu descritta per la prima volta dallo storico greco Tucidide nel 430 a.C., durante il racconto della cosiddetta "peste di Atene", una disastrosa epidemia - probabilmente di vaiolo o di un virus influenzale altamente mortale - che colpì la città greca all'inizio della guerra del Peloponneso. Coloro che si erano salvati dall'epidemia per se stessi non avevano più nulla da temere: il contagio infatti non colpiva mai due volte la stessa persona, almeno non in forma così forte da successivo contagio portò ad utilizzare rudimentali strategie di vaccinazione contro uno dei più grandi flagelli della storia, il vaiolo. Basandosi sul principio empirico dell'immunizzazione, Cinesi, Turchi e Indiani svilupparono la cosiddetta "variolazione" o "variolizzazione", ossia una pratica di prevenzione che consisteva nell'infettare volontariamente le persone, con la speranza di causare una malattia di forma lieve che conferiva poi immunità. I primi ad utilizzare la variolazione furono con tutta probabilità gli abitanti della Cina: per proteggere i membri della famiglia imperiale, i medici al servizio della dinastia Sung facevano aspirare loro, dal naso, croste secche di pustole del vaiolo di persone malate.

Successivamente, l'inoculazione si diffuse fino in Grecia ed in Tessaglia. Nel XVII secolo la variolizzazione si diffuse verso l'Occidente. Gli abitanti del Caucaso - i Circassi - infettavano volontariamente le donne per evitare che il vaiolo le sfigurasse, inoculando loro, sotto cute, materiale prelevato dalle pustole di malati.

Tutte queste strategie basate su estratti di vaiolo erano altamente rischiose: il salto di qualità che rese la vaccinazione una pratica sicura avvenne alla fine del 1700 grazie ad Edward Jenner, medico e naturalista britannico. In un paese di campagna vicino a Bristol, osservò che le mungitrici a contatto con le pustole di mucche affette dal vaiolo vaccino erano immuni dalla forma umana di questa malattia. Per validare la sua impressione Jenner inoculò, tramite il fluido prelevato dalle pustole di una mucca malata, il vaiolo vaccino in un bimbo di 8 anni, James Phipps, figlio di contadini. Successivamente mise più volte in contatto con il vaiolo umano il bambino, che ne rimase immune. In questo modo Jenner diede valore scientifico alla tesi che l'infezione con la forma vaccina della malattia - lieve per l'uomo! - conferisse immunità al vaiolo umano. Di qui l'origine del nome «vaccino»: letteralmente, «delle mucche».

L'evento sarà più volte celebrato da pittori e scultori, un esempio è dato dalla scultura di Giulio



Monteverde *Jenner inocula il vaccino del vaiolo al figlio*. Secondo il racconto della tradizione il medico inoculò il composto al proprio figlio per provarne la validità nel 1796. Con quest'opera Monteverde sollevò il problema etico dello scienziato in bilico tra scienza e coscienza. Il bambino piccolo, nudo e indifeso contrasta con il padre che sembra aggredirlo e incidere il braccio con il bisturi. Simbolicamente quest'azione traforma il bambino in una vittima sacrificale a favore del bene comune.

Nel 1873 l'autore inviò l'opera all'Esposizione Universale di Vienna, dove si aggiudicò la medaglia d'oro. Il gesso originale, intitolato *Jenner*, era di proprietà di Maria Brignole – Sale de Ferrari, Duchessa di Galliera. Fu donata per legato testamentario e dal 1884 si trova nelle collezioni della Gam di Genova insieme a una redazione in marmo. Della scultura esistono diverse repliche, tra cui quella in bronzo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.