

Gaia Trotta  
DANZE MACABRE ITALIANE  
E TEATRO DELLA MEMORIA

*Nota di Raimondo Guarino* – A pagina 146 del libro di Lina Bolzoni *La rete delle immagini* (Torino, Einaudi, 2002), l'Autrice racconta il sorprendente incontro nel portico della chiesa parrocchiale di Averara, un paese dell'alta Val Brembana, con la complessa immagine della «Torre della Sapienza», schema dell'architettura spirituale cristiana destinato alla contemplazione e alla memoria. Nella pagina successiva, tra le manifestazioni pittoriche del *lignum vitae*, viatico della meditazione sulla vicenda della redenzione, viene citato l'affresco della chiesa di San Giovenale in Orvieto. Insieme alla menzione del monumentale mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto, l'affresco di Averara, un'apparente «sopravvivenza attardata e periferica», rivelatrice di una «fortuna di lunga durata» degli schemi figurati della pietà, occupa nella struttura del libro uno snodo essenziale. Introduce alla trattazione della sapienza oratoria di San Bernardino, figura che nell'economia del saggio interpreta il ruolo di artefice massimo della coordinata regia di parole e immagini volta a plasmare l'anima del credente. All'affresco del *lignum vitae* in San Giovenale, e alla sua possibile adozione come contesto della recitazione della lauda dedicata al santo nel laudario di Orvieto, Mara Nerbano ha dedicato un saggio (*Il laudario di Orvieto: spazialità drammatica, spazialità reale e contesto figurativo*) nel numero 15 (1993) di *Teatro e Storia*. In questo Annale, Gaia Trotta dedica uno studio al percorso dell'iconografia della danza macabra tra l'Oratorio dei Disciplini di Clusone in Val Seriana (1485) e Carisolo e Pinzolo in Val Rendena (Trentino), percorso accompagnato dalla diffusione di testi laudistici di argomento macabro tra le compagnie dei Battuti del Bergamasco e del Trentino. Ai confini della stessa area si trova Averara, il paese la cui chiesa ospita il dipinto della «Torre della Sapienza», patria dei Baschenis, autori nei primi decenni del Cinquecento dei cicli della Val Rendena.

Nei due contributi di *Teatro e Storia* si esplora un territorio poco frequentato. Si promuove l'indagine su immagini e scritture che incontrano, nei contesti del culto, ipotesi di azioni rappresentative, e si riflette su quanto le tracce delle azioni rappresentative coincidano con la condensazione di letture e visioni operante nelle immagini sacre. Il richiamo metodologico preliminare di *La rete delle immagini* è «spostare l'attenzione dalle immagi-

ni ai loro usi, ai modi della loro ricezione». L'uso e la collocazione sono decisivi per cogliere il potere delle immagini, il loro imprimeri nelle menti, perseguito nella complicità con la tessitura schematica delle scritture edificanti, e con l'esperienza dei dipinti nelle chiese e negli oratori guidata dall'ascolto del messaggio orale della predicazione. In ogni momento, in un libro ricchissimo di prove, di analisi e di riflessioni, la tematica della «memoria» come scambio continuo tra esperienza visiva e arte retorica prospetta un bivio. Lo stesso toccato da un altro fortunato libro di Lina Bolzoni, *La stanza della memoria* (1995), dedicato ai modelli letterari e iconografici nell'età della stampa. In quel saggio l'itinerario della memoria imboccava una strada, aperta da *The Art of Memory* di Frances Yates (1966), in cui la parola teatro significa, mediante le occorrenze e i meccanismi dei «teatri della memoria», una struttura che da spazio materiale si fa spazio mentale, i cui recessi sono i *loci* di un'enciclopedia, funzionali alle sue gerarchie, alle sue classificazioni, al suo ordine. Ma c'è un'altra strada, e un'altra faccia della memoria, quella che investe i processi di appropriazione, di mutazione, di conversione pratica, di uso ricostruibile dei repertori di nozioni e di immagini. Mary Carruthers, nel suo *The Book of Memory* (1990), aveva toccato l'ampiezza della dimensione pragmatica della memoria, ma i riferimenti alle pratiche rappresentative non andavano oltre gli apparati del tardo Medioevo borgognone di Huizinga. A questo versante pragmatico allude continuamente *La rete delle immagini*. La disseminazione delle pitture parlanti è il fenomeno in cui si concretizzano esplicitamente l'appello allo sguardo del fedele, la studiata concordia della parola ammaestrante e dell'immagine sacra, strumenti che imprimono nella mente e nel corpo (formula ricorrente nell'ultimo libro di Bolzoni) una logica del comprendere e dell'immaginare. Le pitture parlanti come materializzazione del rapporto tra immagini e testi hanno attratto l'attenzione di Meiss, di Giovanni Pozzi, di Settis. Sono, con l'esempio del Camposanto pisano, uno dei cardini di *La rete delle immagini*. Più dell'analisi dei contenuti visivi delle laude di Jacopone, in cui si attiva l'interdipendenza della «poesia da vedere» e del testo figurato, le evidenze delle pitture parlanti indicano che il raggio degli usi dell'immagine va oltre la strategia del consenso, verso uno spessore di relazioni, un ventaglio di ambienti, di situazioni, di fatti.

Tra le pitture parlanti, le danze macabre si proiettano nello stesso tempo al di là e al di qua dell'immagine. Alludono alla normalizzazione letteraria e figurativa, in termini di rappresentazione edificante, di un rito deviante, legato al fenomeno della danza nei luoghi di culto e negli spazi della morte. Nella loro destinazione, realizzano un contesto di lettura ritualizzata collettiva, esempio di come la lettura e la visione, e l'incontro della lettura e della visione, generino spazi concreti, riferibili all'accesso a figurazioni eloquenti e monumentali in comunità specifiche. Per essere compreso nella sua portata, questo processo richiede la ricostruzione della committenza, delle fonti e dei contesti. Il legame delle danze macabre dipinte italiane con le scritture e con le attività dei Disciplinati è oggetto delle ricerche e delle

fonti discusse nel saggio di Gaia Trotta; e una connessione analoga era stata argomentata nel saggio di Mara Nerbanò sull'incrocio tra un testo del laudario di Orvieto e l'affresco del *lignum vitae*. In questi casi possiamo verificare non solo la ricorrenza e la circolazione di simboli e messaggi, ma l'attuazione di spazi e tempi della lettura in termini di recitazione, visione e meditazione collettiva. Sono processi che condensano reti e convergenze di significati e di emozioni, e le fanno apparire un vivo tessuto di trasfusioni. La dimensione pragmatica che si può così ricostruire è uno spazio di rappresentazioni, e il senso di questo spazio di rappresentazioni è ciò che possiamo circoscrivere, in termini documentati, come luogo connesso con la trasmissione, la scrittura e la recitazione dei testi laudistici nelle pratiche culturali delle confraternite dei Battuti.

Esista o meno una pratica anteriore o contigua, fissata nei comportamenti adottati e censurati negli spazi della morte, la questione centrale che si tocca nell'inchiesta tra la danza macabra e le pitture parlanti è l'emergere di un nesso specifico tra immagini, testi e azioni simboliche. Quando si parla di «uso delle immagini», di lettura orientata del messaggio religioso, in un saggio di grande respiro come quello di Lina Bolzoni, anche in relazione alle più evolute metodologie di analisi della lettura e della percezione visiva, si tende a raccogliere i fenomeni analizzati intorno al nucleo di strategie complessive, di studiati raccordi tra parola del predicatore ed esperienze dell'immagine dipinta che plasmano l'interiorità del fedele. Ma gli esempi «periferici», una volta approfonditi, rivelano l'importanza di altri soggetti, e di accessi particolari alla convergenza dell'ascolto e della lettura, oltre l'elaborazione programmatica della fantasia devota. Qui si illumina la rilevanza della disseminazione e localizzazione dei testi e delle figure. Seguendo questo percorso, le nozioni del rappresentare evocano processi e iniziative, non solo sistemi e schemi. Si chiamano in causa pratiche localizzate, e si individua la condensazione delle pratiche e dei simboli, nella generica circolazione e memorizzazione dei messaggi verbali e visivi. Le trascrizioni delle prediche di Bernardino illustrano l'accorta strategia di associazione della parola del pulpito con la memoria visiva, e il profilarsi e il ridestarsi delle *imagines agentes*, negli affetti, nell'attenzione, nella responsabilità etica del fedele. Effetti ottenuti occupando, modellando e orientando l'ascolto e lo sguardo. Dipanando la filiera dell'iconografia macabra, o interrogando la presenza orvietana del *lignum vitae*, si constata, precisando le ipotesi sugli usi implicati, la condensazione di culti e consuetudini paraliturgiche, di immagini dipinte e testi edificanti in volgare e in latino, nel luogo delle celebrazioni confraternali. Per cogliere l'importanza di questo passaggio, lo stesso libro della Bolzoni ci offre, nel suo primo capitolo, dedicato agli affreschi del Camposanto di Pisa, un appiglio e un'apertura determinanti, quando spiega il sottotesto conflittuale dell'imposizione di un'autorità esegetica sull'universo delle immagini materiali e delle reazioni mentali. «Nei passi in cui la predica fonda l'autorità di colui che la dice, si ritrovano con molta chiarezza le tracce di quelle prediche altre che sono state spazzate

via» (p. 17). Il fondamento della rete delle immagini e delle parole, del reciproco rinforzo in un percorso univoco e programmato, è anche il fondamento dell'investitura degli interpreti autorizzati, dei portatori della parola di verità e delle immagini funzionali alla persuasione e all'impressione nel ricordo. Se seguiamo il solco degli stessi autori che hanno aperto, secondo Bolzoni, l'interpretazione del potere delle immagini alla consapevolezza dei contesti materiali (Freedberg, Belting), sappiamo che questo confronto è una contesa incessante, in cui la collocazione e la composizione delle immagini, e dei discorsi che le rinforzano e le commentano, producono una vicenda di compromessi e contaminazioni tra luoghi, soggetti, modalità del culto.

Nella casistica di questa vicenda s'incontrano la diffusione eccentrica e la concentrazione periferica, tra Clusone e la Val Rendena, della tradizione dei laudari, dell'iconografia macabra, e dei riti confraternali dei Disciplinati, secoli dopo le prime manifestazioni della disciplina, della lauda e delle processioni scritte e dipinte degli scheletri danzanti. La convergenza dei documenti e delle tradizioni nello spazio della devozione è in sé l'aspetto più rilevante, anche se è indubbio che queste immagini parlassero letteralmente per l'iniziativa dei confratelli capaci di riannodare i fili dei versi parenetici e della muta eloquenza.

Questi contesti documentati si interpongono nel divario tra la dispersione della lettura e della visione empirica e le attese e gli obiettivi dei predicatori, degli schemi figurati imposti al flusso dei pensieri. Ci si muove nella costruzione di uno stato dell'attenzione, in una laboriosa focalizzazione di messaggi e comportamenti, che investe le mura affrescate delle chiese e degli oratori come spazio comunitario e come deposito di prerogative e di saperi. Non esistono lingue pure, messaggi originari, codici prescritti, non esiste un'enciclopedia che si manifesti in trasparenza, dall'epifania per lo sguardo al silenzio delle letture, all'ascolto delle prediche. Ciò che s'intuisce dietro il ricorso delle immagini e degli schemi, dietro la rivendicazione delle parole di verità, è un lavoro di selezioni e associazioni, di ripetizioni e interferenze, ogni volta orientato a indovinare e influenzare sensibilità medie, o interlocutori concreti, da parte di parlanti, di celebranti, di committenti e produttori di immagini, di interpreti di autorità e di insegnamento, di costruttori di spazi, di credenti che si propongono autori delle loro preghiere, riprendendo e traducendo scritte e figure nelle sedi di una premeditata appropriazione dei segni che attengono al sacro. Se pensiamo all'azione rappresentativa come all'adozione e trasformazione di materiali simbolici, il nesso con le pratiche «drammatiche» o «teatrali», solitamente relegato nelle ridondanze espressive della predicazione o nei pallidi riferimenti all'astrazione della «scena» medievale, identifica la distribuzione del sacro, la memoria condivisa e contesa nel suo materializzarsi e riprodursi, l'attuazione solenne della performance che è la lettura recitata, in presenza della matrice simbolica racchiusa nella funzione intellettuale e persuasiva dell'immagine. Dietro l'eloquenza degli oggetti figurativi e dei testi, dietro le loro congiun-

zioni, gli scenari scomparsi delle assemblee confraternali contengono e spiegano la vita delle azioni simboliche, e delle azioni sui simboli che definiscono le situazioni di spettacolo prima e oltre la localizzazione moderna nel teatro. Nella stessa dimensione riconosciamo i fattori di particolarismo culturale, e di declinazione comunitaria della *religio*, che sostanziano il rapporto tra celebrazione e spettacolo in Europa fino alla Riforma.

La Danza Macabra si afferma nella sua forma iconografico-letteraria sullo sfondo delle grandi calamità che affliggono l'Europa tra il XIV e il XVI secolo: epidemie di peste, guerre, carestie e tensioni religiose. Protagonisti della Danza sono, in egual misura, i vivi e i morti. I primi forniscono una rappresentazione dell'intera gerarchia sociale – dal papa all'imperatore, dal mercante al mendicante – i secondi, scheletri di ritorno dal mondo ignoto dell'Aldilà, ricordano ai partecipanti al ballo e a quanti si trovino a osservarne lo svolgimento quanto effimera e transitoria sia la vita.

Nate in ambito franco-germanico, le Danze Macabre si diffondono rapidamente in altre regioni limitrofe – dall'Italia settentrionale, alla Spagna, giungendo sino alla lontana Finlandia – dando origine a un fenomeno culturale d'innegabile portata.

La strategia del terrore perseguita dalla Chiesa, in special modo dai predicatori e dalle confraternite, provoca una frattura insanabile con la mentalità del passato. La morte, alla fine del Medioevo, non viene più vissuta come un passaggio necessario per accedere alle delizie del Paradiso o alle pene dell'Inferno, ma come atto finale, ovvero, la morte rappresenta la fine di tutto e, principalmente, la fine del corpo.

Questo pare il monito rivolto dai corpi putrefatti delle Danze, che sembrano seguire il popolo in ogni momento della giornata.

Troviamo Danze dipinte sulle cinte cimiteriali, sulle facciate delle chiese, persino sui ponti cittadini. Le ritroviamo stampate in libretti di carattere religioso e cantate in versi di letteratura sacra e profana. In virtù delle diverse forme che assume il tema in campo artistico a partire dal 1400, vien fatto di chiedersi se le Danze Macabre non abbiano conosciuto anche una dimensione spettacolare.

Intrecciando le testimonianze iconografiche con le fonti letterarie reperibili, il presente studio si pone il fine di individuare come in una parte dell'Italia settentrionale, in un periodo storico compreso tra la fine del Trecento e l'intero Cinquecento, il ruolo giocato dalle sempre più influenti confraternite, quello capillare della predicazione itinerante e il patrimonio di segnali e simboli derivato da un comune repertorio europeo, operino di concerto nella configurazione

del messaggio della Danza Macabra e la trasformino da rappresentazione puramente pittorica in rappresentazione dai connotati teatrali. In altri termini, come l'eventuale lettura delle immagini ad opera del predicatore e le pratiche paraliturgiche delle confraternite agiscono affinché il monito contenuto nella Danza Macabra si stacchi dall'affresco per andare a fissarsi nella mente e nell'immaginario del fedele/spettatore, vivendo al di là del tempo di fruizione dell'immagine<sup>1</sup>.

#### *Iconografia della danza macabra in Italia*

Le prime tracce della presenza di una iconografia macabra in Italia risalgono alla prima metà del XIII secolo. In quest'epoca, nelle pitture sacre, compare la figura del cadavere estratto dalla tomba. Nella cattedrale di Atri, nella chiesa di S. Margherita a Melfi e poi a Pisa e a Subiaco, ricorre il tema della leggenda dei tre vivi e dei tre morti che, attraverso la visione del corpo putrescente e l'orrore che ne consegue nell'osservatore, rappresenta una via trasversale per attingere le vette della spiritualità.

Segue a questo primo momento, a partire dalla seconda metà del 1300, uno stadio ulteriore, in cui si comincia ad attribuire alla morte una figurazione concreta. È il periodo in cui in pittura la Morte si afferma sotto forma di essere demoniaco e distruttore. Questa figura apocalittica assume a personaggio centrale, intorno al quale si svolge la scena dei Trionfi della Morte, genere figurativo che godrà in Italia di un successo duraturo e del quale il Trionfo del Camposanto di Pisa, databile intorno alla metà del 1300 e attribuito al maestro Bonamico Buffalmacco, costituisce, senza alcun dubbio, l'esempio maggiormente significativo.

Al centro della scena è dipinta una Morte dall'aspetto femminile e fortemente demoniaco: ali da pipistrello, lunga coda e uno sguardo terrificante. Al suolo giacciono i corpi senza vita di nobili e popolani. Due eserciti si fronteggiano in cielo: gli angeli per assicurare le anime al Paradiso e i diavoli per portarle sulla cima di un monte, alla cui sommità si distinguono chiaramente i pertugi infuocati di alcune caverne. Più in basso, un gruppo di mendicanti invoca la Morte di por-

<sup>1</sup> In questo saggio farò riferimento al mio studio *Ipotesi sulla Danza Macabra – un luogo mentale e i suoi repertori*, Tesi di Laurea in Storia dello Spettacolo, sostenuta al Dams di Bologna nell'Anno Accademico 1997-98, relatore prof. Raimondo Guarino. Colgo l'occasione per ringraziare il prof. Guarino il cui prezioso apporto ha reso possibile la realizzazione di questo lavoro.

tarli con sé, ma la fiera regina continua la sua galoppata in direzione di un giardino delizioso, dove un gruppo di ricchi signori passa ore liete, suonando strumenti musicali, incurante di due amorini, nascosti tra le fronde di un arancio che, armati di falce, sono pronti a interrompere, violentemente, quell'amenò passatempo<sup>2</sup>. Dei Trionfi della Morte non rimangono esclusivamente affreschi ed encausti: basti pensare alla tradizione illustrativa dei Trionfi di Francesco Petrarca.

Riguardo alle Danze Macabre in senso stretto, va innanzitutto rilevato che affreschi di questo genere non abbondano in Italia. Ma le manifestazioni artistiche di questo tema iconografico sono dotate di caratteristiche peculiari, che meritano di essere analizzate.

Come ricordavamo prima, solo alla fine del 1300 lo scheletro diventa l'espressione sintetica del macabro, a cui non sembra estraneo quel crescente bisogno di temperare gli elementi tradizionali della visione cristiana con impulsi potenti di matrice laica evidenziato da Tenenti<sup>3</sup>. La scelta dello scheletro prevale indubbiamente sull'immagine della carne corrotta dai vermi in voga nei Paesi d'Oltralpe, in forza della sua trasversale intelligibilità per l'intera comunità e della sua immediatezza simbolica, senza tuttavia soppiantarla definitivamente, come Tenenti sembra ritenere.

Tra gli esempi italiani maggiormente interessanti, meritano un'analisi particolareggiata le Danze Macabre di Clusone, Pinzolo e Carisolo, non solo per l'indubbia qualità artistica che le contraddistingue, ma anche e soprattutto per la comune derivazione dall'ambiente confraternale dei Battuti, ambiente culturale che avrà nei confronti delle Danze un rapporto ben più vasto rispetto alla mera invenzione iconografica.

#### *La Danza Macabra di Clusone*

Nella prima metà del XIV secolo, nell'importante centro commerciale di Clusone, in Val Seriana, la Compagnia dei Battuti, operante nel Bergamasco sin dai primi anni del Trecento, costruisce una

<sup>2</sup> Per un'analisi accurata dell'affresco pisano e, in generale, del complesso monumentale del Camposanto di Pisa, cfr. *Il camposanto di Pisa*, a c. di C. Baracchini e E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>3</sup> «L'alto valore della Danza è proprio qui: nell'aver espresso, cioè, il senso della morte di una collettività attraverso degli incontri in cui la tragedia del singolo non è meno drammatica di quella di tutti i suoi simili presi nel loro insieme» (A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi, 1977<sup>2</sup>, p. 50).

chiesetta dedicata alla Vergine Maria, dove potersi radunare per praticare la disciplina e dove poter svolgere la propria attività assistenziale in favore dei bisognosi della città. Alla chiesa verrà affiancato nel 1451 un oratorio intitolato l'anno seguente a S. Bernardino da Siena, predicatore che aveva ottenuto grande seguito, nei primi del Quattrocento, in tutta la valle. Il complesso architettonico sarà negli anni modificato e ampliato per venire incontro alle nuove esigenze di una confraternita in costante espansione. I confratelli porranno particolare cura alle opere pittoriche, sia all'interno che all'esterno dell'oratorio. Proprio sulla parete sud del muro esterno dell'oratorio, nel 1485 sarà dipinto il magnifico affresco della Danza Macabra e del Trionfo della Morte.

L'opera, di scuola toscana, può essere a tutti gli effetti definita un trittico, essendo composta dal Trionfo della Morte, dall'incontro dei tre vivi e dei tre morti e dalla Danza Macabra: rappresentazioni delimitate e dotate di una propria interna coerenza, ma collegate l'una all'altra da nessi di ordine logico, tematico e temporale.

Il Trionfo della Morte occupa il registro superiore dell'opera, seguendo l'andamento a triangolo dell'antico tetto. Al centro è raffigurata la Morte regina, con ampio manto scuro, che tiene tra le mani cartigli svolazzanti, sui quali si trovano le seguenti iscrizioni:

Primo cartiglio a sinistra:

Ognia omo more e questo mondo lassa/chi ofende a Dio amaramente passa 1485<sup>4</sup>.

Secondo cartiglio a sinistra:

Gionto (e sonto) per nome chiamata morte/ferisco a chi tocherà la sorte no è homo chosì forte che da me può scampare.

Primo cartiglio a destra:

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

Secondo cartiglio a destra:

Chi è fundato in la iustitia e (bene)/e lo alto Dio non disca (rotiene)/la

<sup>4</sup> In realtà la data potrebbe essere 1484 invece di 1485. L'ultima cifra risulta infatti di difficile lettura a causa delle cattive condizioni dell'affresco.

morte a lui non ne vi (en con dolore) poy che in vita (lo mena assai meliore)<sup>5</sup>.

La Morte poggia i piedi su di un sepolcro scoperchiato, entro il quale stanno distesi i cadaveri di un pontefice e di un imperatore. Serpi, rospi e scorpioni strisciano fuori dalla tomba. Fanno compagnia alla terribile dama due figure minori di scheletri: l'uno, a sinistra, immortalato nell'atto di scoccare tre frecce che vanno a colpire chi gli sta più appresso; l'altro, a destra, che, imbracciando un archibugio, sembra sparare alla cieca su di una folla inerme.

Nelle vicinanze del sepolcro, si può osservare un vescovo mentre porge alla Morte un vaso ricolmo di monete d'oro, in ciò imitato dallo stesso papa, che gli fa eco con la profusione di ulteriori ricchezze. Di lato, un gruppo di notabili, doviziosamente addobbati, tenta di mercanteggiare con la Signora, offrendole chi una cintura nuziale, chi un anello con pietra preziosa, chi ancora una corona.

Ai piedi della Morte, vicino al doge, è visibile un individuo dalla marcata caratterizzazione ebraica, secondo gli stereotipi dell'epoca: un filosofo o, più probabilmente, un rabbino.

Tuttavia i cadaveri che ingombrano la scena sono la chiara dimostrazione dell'incorruttibilità della Morte, refrattaria a ogni lusinga e implorazione. Nell'angolo sinistro, in alto, separata da un'antica finestra, successivamente murata, è raffigurata la leggenda dei tre vivi e dei tre morti. Durante una partita di caccia, tre cavalieri sono sorpresi dai dardi della morte: uno viene colpito, mentre gli altri due cercano invano scampo. I cani ai loro piedi, grazie al loro fiuto, sembrano essersi accorti in anticipo rispetto ai propri padroni dell'arrivo della Morte.

Alle spalle dei cavalieri si scorge una sorta di boschetto, che potrebbe ricordare il Paradiso terrestre, dal quale una platea di osservatori assiste alla terribile scena. Sulla parte mediana della parete si svolge la striscia della Danza Macabra vera e propria. Una didascalia la introduce:

O ti che serve a Dio del bon core  
non havire pagura a questo ballo venire  
ma alegramente vene e non temire  
poy chi nase elli conviene morire.

<sup>5</sup> Per le trascrizioni dei cartigli ci si è avvalsi della preziosa collaborazione fornitaci dal comitato tecnico organizzativo dell'Associazione Italiana Amici delle Danze Macabre di Clusone, Bergamo.

In questa danza/processione ogni uomo incontra il suo doppio, sotto forma di scheletro, che lo trascina dolcemente dalla vita al regno dei morti. Rispetto al piano superiore del Trionfo, i personaggi raffigurati sono di condizione sociale inferiore.

Aprè la processione una donna in costume veneziano, che incede con passo elegante, portando vezzosamente tra le mani uno specchio, seguita da un Disciplino caratterizzato dall'abito bianco detto *capa*, e da un lavoratore o pellegrino.

Il quarto personaggio ha fatto nascere molte discussioni sulla sua vera identità: alcuni studiosi lo hanno visto come un medico, colto nell'atto di osservare l'urinale, altri lo hanno invece considerato un paziente, o ancora un chimico e, ultimamente, si è fatta più insistente l'ipotesi che sia un oste che reca in mano un oggetto di tutt'altra natura: una caraffa di vino.

Il quinto personaggio è facilmente identificabile come un armigero e il sesto rappresenta, senza ombra di dubbio, il ricco avaro, con la borsa dei denari ben stretta.

La processione prosegue con lo studente o poeta, con un manoscritto tra le mani. L'ultimo personaggio, mutilo in conseguenza dell'installazione di una scala sulla parete, potrebbe essere un uomo di legge, un magistrato o comunque un funzionario locale. Il fedele che osserva la teoria macabra, più che a una danza, sembra invitato a una lenta processione, nella quale scheletri e morituri si muovono senza gran contrasti o forzature. In effetti, a suggello di questa espressione generale, la didascalia posta sopra la Danza, recita:

Non avire pagura a questo ballo venire.

Generalmente, nelle Danze Macabre, l'artista rispetta un ordine d'entrata gerarchico: prima i rappresentanti del clero, poi i monarchi, i funzionari statali, i commercianti, i poeti, i contadini, i mendicanti e, per ultimi, i bambini.

Nel caso della Danza di Clusone l'autore non si attiene a questa regola compositiva, non comparendo nella processione né i monarchi, né il clero, perché già impegnati a recitare nella scena del Trionfo. Attori della lunga cordata sono i rappresentanti di status riconoscibili dall'abbigliamento e dagli strumenti del mestiere che li contraddistinguono. Secondo alcune interpretazioni, non si tratta tanto di una semplice sfilata delle varie tipologie umane, come è solito nelle Danze Macabre nordiche, quanto piuttosto di una sfilata di valori: «la bellezza (la donna), la penitenza (il Disciplino), la carità (il pellegrino), la scienza (il chimi-

co), la giustizia o la forza (l'armigero), la ricchezza (il mercante), la fama letteraria (il poeta), il potere (il magistrato)»<sup>6</sup>.

L'affresco di Clusone è stato più volte paragonato, non senza valide ragioni, a una sacra rappresentazione con più scene che si svolgono nel medesimo ambito, dove un'area piuttosto vasta, oggi disgraziatamente irrecuperabile, era consacrata alla rappresentazione dei Vizi e delle Virtù.

I messaggi veicolati sono stratificati su vari livelli di lettura, ancorché collegati: predica di carattere escatologico, ammonizione solenne, premonizione apocalittica si alternano e si integrano in una sintesi di carattere spiccatamente parenetico, benché tale valenza sia in qualche misura temperata da altri elementi, con il probabile intento di prevenire quegli eccessi di fanatismo così frequenti nei culti alternativi del Medioevo e del Rinascimento.

#### *Le Danze Macabre della Val Rendena: Pinzolo e Carisolo*

Le Danze Macabre della Val Rendena sono l'esempio incontestabile dello stretto rapporto esistente tra pitture macabre e Compagnie dei Battuti. Gli stessi congregati, come vedremo dettagliatamente nei prossimi capitoli, sono soliti recitare le loro laude e svolgere i riti funebri nei cimiteri antistanti le chiese di Pinzolo e di Carisolo, sulle cui facciate si possono ancora ammirare le due allegorie della Morte.

Lo scambio culturale tra Tridentino e Bergamasco, agevolato dalla facilità delle comunicazioni, è sottolineato ulteriormente dal fatto che l'autore delle Danze Macabre rendene appartiene alla famiglia bergamasca dei Baschenis, originaria di Averara e pertanto, con ogni probabilità, conoscitrice dell'affresco clusonese. Nella chiesa cimiteriale di Pinzolo, dedicata a S. Vigilio, su di una lunga fascia posta nel sottogrondaia, nel 1539 viene dipinta da Simone II Baschenis una Danza Macabra. Il corteo che compone il lungo affresco, di ventun metri di lunghezza, consta di oltre quaranta figure.

Strutturalmente l'affresco è suddivisibile in tre movimenti susseguenti. Il primo movimento funge da prologo dell'azione. Un'orchestra formata da uno scheletro zampognaro e da due scheletri che suonano un altro strumento a fiato dà il via alla Danza. In antitesi è

<sup>6</sup> L'interessante ipotesi è sostenuta da molti studiosi locali, tra i quali Mino Scandella in un saggio dal titolo *I temi della morte nell'affresco dell'Oratorio dei Disciplini di Clusone*, in AA.VV., *Immagini della Danza Macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento*, Como, Nodo Libri, 1995, p. 61.

posto loro vicino Cristo crocifisso. La scena è chiosata da una didascalia in volgare che recita:

La me a morto mi che son Signor de Ley.

Il tema principale trova svolgimento nel secondo movimento. Un lungo corteo danzante si dispiega rispettando una rigida gerarchia. Apre la Danza il papa, seguito dal cardinale, dal vescovo, dal prete e dal frate. Proseguono i rappresentanti del potere secolare con l'imperatore, il re, la regina e il duca. L'ultimo gruppo è costituito dai vari tipi sociali: il medico, il cavaliere, il ricco avaro, il giovane elegante, il mendicante, la monaca, la gentildonna, la vecchia e, in chiusura, il bambino nudo.

L'epilogo dell'affresco è affidato all'antagonista del corteo, la Morte, che trionfalmente fa il suo ingresso in groppa a un cavallo dal bianco larvale, vittoriosa nell'aver colpito con le sue frecce l'intera processione. Il suo aspetto orribile è accresciuto da un paio di ali da pipistrello e da una lunga coda. La Morte è accompagnata dall'arcangelo Michele, tradizionalmente posto a protezione dai tormenti infernali, qui affiancato da un gonfalone con scritto:

Arcangelo Michael De Lanime difensore Intercede pro nobis al Creatore.

Alla sua sinistra fa la sua entrata un diavolo con orecchie abnormi, corna caprine e ali da pipistrello. Stringe tra le mani un quaderno con appuntati i peccati capitali e, attraverso un cartiglio, dice:

Io sequiti la morte e questo mi guaderno donde e scripto li mali operator che me no al inferno.

Segue l'elenco dei Vizi, emblematicamente raffigurati da alcuni animali che, nell'immaginario collettivo, vengono direttamente a loro associati. Il rospo incarna l'avarizia, il caprone la lussuria, l'elefante l'ira, il maiale la gola, il falco l'invidia e l'asino la pigrizia. L'affresco raggiunge massima efficacia e completezza se considerato insieme alle iscrizioni che lo accompagnano, sia sotto forma di cartelli, posti accanto ai vari personaggi, sia come didascalie poste a zoccolo dell'intera teoria. Si leggono nei cartelli i pungenti commenti che presentano i vari personaggi effigiati. L'imperatore è accompagnato da uno scheletro che dice:

Pensa la fine.

Il re da una iscrizione che recita:

Mors est ultima finis.

La regina viene ammonita con questi versi:

Memorare novissima tua et in eternum non peccabis.

Al duca viene proposto un proverbio celebre:

Memento Homo qa cinis es et in cinirem reveretis.

Al ricco avaro non potrebbe addirsi miglior motto:

O dives dives non longo tempore vives.

Al cavaliere spadaccino, invece si ricorda:

Semper transire paratus.

Versi meno caustici sono riservati a coloro che, in vita, sono già stati vittime di insopportabili sofferenze e privazioni e dai quali la Morte viene vista come un'agognata liberatrice. A tale proposito, sul cartello del povero si legge:

Tuti torniamo ala nostra matre antiqua che apena el vostro nome se ritrova.

Alla monaca sono riservate le parole seguenti:

Est nostre sortis transire per hostia mortis.

Alla vecchia, per condizione naturale prossima alla morte, si dice:

Omnia fert aetas perficit omnia tempus.

Infine, per il più innocente del corteo, il bambino, la Morte sceglie parole di conforto:

A far bene no dimora chi in breve tempo passa lora.

L'autore delle diciture adotta una precisa scelta stilistica, che si

rivela di grande effetto. Le ricercate iscrizioni in latino vengono limitate a quei personaggi che, per ceto sociale e per istruzione, sono in grado di intenderle, lasciando trasparire un larvato intento sarcastico, mentre al povero e al bambino l'autore parla nella lingua del popolo, facendo trapelare una maggiore intimità e una comunicazione più genuina.

In chiusura, non resta che menzionare la Danza Macabra della frazione di Carisolo, che precede di una ventina d'anni quella del capoluogo Pinzolo e può essere considerata per certi versi una specie di sinopia della stessa, anticipandone i caratteri fondamentali.

L'affresco è posto al centro della parete meridionale della suggestiva chiesa di S. Stefano e l'autore dell'opera sembra essere un Simone II Baschenis più giovane e inesperto, come si evince dall'uso di un segno meno accurato.

Il corteo si estende per dodici metri, suddivisi in venti quadrati a grandezza quasi naturale. L'impianto a tre stazioni – prologo, svolgimento ed epilogo – è rispettato dall'autore anche in questo caso e lo stesso ordine di successione delle coppie non subisce variazioni. Optando per dei colori molto vivaci e per una maggiore azione dei personaggi, d'altra parte il giovane Simone conferisce alla sua prima opera un carattere più immediato ed efficace. L'effetto macabro viene raggiunto e accentuato attraverso la scelta di utilizzare cadaveri in avanzato stato di putrefazione in luogo degli scheletri. Al messaggio evangelizzatore, tipico dello spirito confraternale e presente nella Danza di Pinzolo, nel caso di Carisolo Simone sembra preferire l'idea che anima le Danze Macabre tedesche, caratterizzate dal rimpianto per la vita e dalla figurazione orrenda della carne corrotta dalla morte.

Le diciture, in lingua volgare, rispecchiano un tono spiccatamente popolare e sono poste in parte lungo le strisce che corrono sopra e sotto le immagini e in parte accanto alle varie figure. Anche nel caso di Carisolo, l'affresco macabro si conclude con la visualizzazione dei sette peccati capitali.

#### *Gli affreschi come teatro della memoria*

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, sia l'affresco di Clusone che le Danze Macabre della Val Rendena sembrano essere stati commissionati dalle confraternite dei Disciplini operanti nelle due aree geografiche.

Proviamo a capire l'importanza e l'impatto che queste confraternite, sviluppatesi dal 1260 su impulso dell'iniziativa perugina di Ranieri Fasani, possano aver avuto nell'uso strumentale della pittura sacra, nell'abilità con la quale le immagini e le scritte correlate si siano dimostrate strumenti privilegiati, insieme all'autoflagellazione e al canto delle laude.

Dalla fondazione della prima associazione di Disciplinati di Gesù Cristo, sorta a Perugia tra il 1259 e il 1260, in breve tempo le confraternite si moltiplicano in tutta Italia. I Disciplini sono esclusivamente di sesso maschile e si caratterizzano sin dal principio per la pratica di battersi la schiena con la suddetta disciplina. La disciplina è un chiaro riferimento alla flagellazione di Gesù e, conseguentemente, all'intera Passione. Per questo motivo, sia per spronarsi a battersi, sia per provocare reazioni commosse nel pubblico dei fedeli, le laude intonate dai Battuti sono prevalentemente ispirate alla narrazione dei dolori di Cristo in croce e su quelli della Vergine Maria, ritratta nel suo ruolo di madre disperata per il triste destino toccato al figlio. Pare rilevante il fatto che, in qualsiasi luogo i Disciplini operino, dispongano di propri oratori, sintomo inequivocabile di forte autonomia anche economica. A partire dal XIV secolo i vescovi tenderanno a controllare le confraternite dei Disciplinati, affinché non rimangano ai margini della Chiesa. A Trento vengono assegnati statuti comuni a tutte le confraternite diocesane, a Viterbo il vescovo rivendica la propria autorità su qualsiasi confraternita e a Bergamo, nel 1419, viene autorizzata la sola forma societaria, rappresentata dai cosiddetti *devotorum* disciplinati<sup>7</sup>.

Come previsto per qualsiasi corporazione nel Medioevo, anche le confraternite di Disciplinati sono tenute a possedere uno statuto al quale fare riferimento nell'espletamento della propria attività associativa. Lo statuto contiene un insieme di leggi e principi morali che ne regolamentano la vita interna, non limitandosi alla sfera religiosa, bensì investendo, parimenti, quella civile e sociale. Redatto sullo stampo dei regolamenti degli Ordini monastici, e riproponendo lo schema di quello di Ranieri Fasani, lo statuto è generalmente improntato alla realizzazione dei precetti cristiani nell'ambito della società cittadina. Malgrado il trascorrere del tempo e l'articolarsi delle preferenze devozionali, negli statuti un posto di primaria rilevanza sarà sempre riservato a fornire dettagliate disposizioni riguardo all'opera di assistenza ai malati e ai moribondi, al sostentamento dei po-

<sup>7</sup> I. Magli, *Gli uomini della penitenza*, Milano, Garzanti, 1977, p. 85.

veri e alle pratiche inerenti all'ufficio dei defunti, cerimoniale nel quale i Disciplini si specializzano<sup>8</sup>.

È utile ricordare, inoltre, che spesso lo statuto della confraternita è l'unico libro di spiritualità conosciuto a memoria dai membri e, proprio per questo motivo, gli opuscoli di tal genere possono essere considerati «classici del laicato pio», rivestendo una valenza indubbia per la ricostruzione delle pratiche devozionali delle confraternite stesse<sup>9</sup>.

Benché la storiografia tradizionale abbia sempre assegnato un grande significato alla lettura periodica dello statuto come strumento di formazione religiosa del laicato devoto, oggi, grazie a studi recenti, sappiamo che gli incontri tendevano a concentrarsi nel periodo liturgico della Quaresima<sup>10</sup>.

È proprio in questo periodo che le confraternite assurgono al ruolo di protagoniste nelle grandi manifestazioni di culto pubblico, attraverso l'organizzazione delle processioni e l'allestimento di scene della Passione per il Venerdì di Pasqua.

### I laudari

Accanto allo statuto, le confraternite potevano produrre e conservare testi legati a forme paraliturgiche di preghiera, denominati laudari. Si trattava di raccolte di laude, ovvero di inni paraliturgici in volgare, di contenuto mariano, passionale o agiografico<sup>11</sup>. In genere, il laudario contiene anche l'annuncio delle indulgenze concesse alla confraternita dal vescovo o dal papa e l'elencazione delle opere pie che vi si associano. Raccoglie, inoltre, altre preghiere e litanie, talvolta con indicazioni sulla gestualità rituale che ne deve accompagnare la recita.

La composizione del laudario non è sempre originale. Dal laudario di Cortona, appartenuto alla Confraternita di S. Maria delle lau-

<sup>8</sup> R. Rusconi, *Confraternite, compagnie e devozioni*, in *Storia d'Italia Einaudi. Annali 9*, Torino, Einaudi, 1986, p. 499.

<sup>9</sup> G.G. Meersseman, *La riforma delle Confraternite laicali in Italia prima del Concilio di Trento*, in M. Maccarrone, G.G. Meersseman-E. Passerin d'Entrèves-P. Sambin (a cura di), *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento, Atti del Convegno di storia della Chiesa in Italia (Bologna 1958)*, Padova, Antenore, 1960, p. 28.

<sup>10</sup> C. de La Roncière, in *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, V (1984), pp. 56-57. Cfr. R. Rusconi, *Confraternite, compagnie e devozioni*, cit., p. 476.

<sup>11</sup> G.G. Meersseman, *La riforma delle Confraternite laicali*, cit., p. 30.

de della chiesa di S. Francesco, e soprattutto dai laudari umbri, si diffondono e si trascrivono in altre aree testi laudistici che presentano ovviamente varianti dialettali locali.

Dal 1300, con l'istituzionalizzazione delle pratiche confraternali dei Disciplinati, si avverte la necessità di disporre di laudari liturgicamente completi, in modo che a ogni festività del calendario liturgico corrisponda una determinata lauda. In quest'ottica, il repertorio dei laudari si arricchisce progressivamente comprendendo laude che definiamo «drammatiche», laude liriche e brevi laude evangeliche. Esistono Compagnie denominate specificatamente dei Laudesi e alcuni statuti dei Disciplinati inseriscono come regola, fin dagli ultimi decenni del XIII secolo, il cantare laude. La fioritura della poesia laudistica, oltre che a fattori devozionali, è stata attribuita dalla storiografia letteraria all'influenza di Jacopone da Todi. In numerosi laudari si trovano trascrizioni o derivazioni dei suoi testi. Un caso emblematico è rappresentato dalla lauda intitolata *Donna del Paradiso*, conservata in diversi codici. Ancor più interessante, in considerazione degli sviluppi macabri che subirà il testo nelle elaborazioni dei Disciplinati, pare essere la lauda jacoponica dal titolo *Della Morte*, un dialogo che si svolge tra il vivo e il morto. Il primo domanda al secondo dove sono finiti i suoi organi vitali, la sua bellezza e la sua forza e il secondo, ormai cadavere marcescente, non può che constatarne l'assoluta vanità.

La poesia di Jacopone compare in due laudari umbri sotto il titolo di *Quando t'alegri uomo d'altura*, oppure come *Contrasto del Vivo e del Morto*<sup>12</sup>. Per suffragare l'ipotesi di questa consuetudine alla rielaborazione del componimento jacoponico, basti citare, a mo' d'esempio, il testo di una *Laus pro defunctis*, contenuta sia nel laudario Perugino che in quello Vallicelliano, con il titolo di *Tu se del mondo fallace scampato*<sup>13</sup>.

Abbiamo introdotto il discorso sulle *laudes pro defunctis* e, a tale riguardo, è importante rilevare che le confraternite dei Disciplinati diventeranno un punto di riferimento insostituibile per tutto ciò che riguarda i riti funebri e, in campo laudistico, daranno vita a una co-

<sup>12</sup> Nel codice Perugino 112 si trova in f. 70r, nel Vallicelliano 151 in f. 155v. Come contrasto è contenuta nel codice Magliabechiano e nel Riccardiano. La lauda è stata pubblicata in edizione critica in Jacopone da Todi, *Laude*, a c. di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974, pp. 177-182.

<sup>13</sup> Questa lauda è contenuta sia nel Laudario Perugino 113 in f. 70v, sia nel Vallicelliano 143 in f. 132v.

piova produzione di laude particolari da recitarsi durante il rito di sepoltura. In questo rapporto privilegiato con la morte e la sua rappresentazione si situa anche il nesso tra compagnie dei Disciplini e committenza delle Danze Macabre.

#### *Questioni generali sulla rappresentazione delle laude*

I pochi studiosi che hanno tentato di accostarsi al problema dell'allestimento scenico della lauda si sono direttamente rifatti agli archivi confraternali e in particolare ai libri di prestanze posseduti dalle confraternite, che contenevano le annotazioni delle spese e l'inventario degli oggetti giacenti nei propri oratori.

Dallo studio condotto alla fine dell'Ottocento da Giustiniano degli Azzi che scopre un fondamentale libro di prestanze appartenuto alla Confraternita di S. Agostino di Perugia a quello successivo di Virginia Galante Garrone che mira nelle intenzioni dell'autrice a chiarire definitivamente la questione dell'apparato scenico nel teatro delle confraternite, passando per lo studio di Angela Maria Terruggia negli anni Sessanta, per terminare con il recente saggio di Mara Nerbano, è possibile tracciare alcune coordinate comuni sull'attività rappresentativa dei Disciplini<sup>14</sup>.

Dall'analisi complessiva di questi studi, senza peraltro addentrarci specificatamente in ognuno di loro, è ravvisabile come i magazzini confraternali siano ricchi di oggetti con evidente funzione spettacolare. Non è raro trovare chiodi e tenaglie per la croce, barbe e capelli finti, colonne alle quali legare Gesù per la tortura, maschere da diavolo, lance, fruste, a volte persino sculture raffiguranti i ladroni. Per il dramma confraternale tutto sembra essere creato *ex novo*, con un'impronta realistica<sup>15</sup>.

Questa attenzione verso il realismo scenico è testimoniata dalla fattura dei costumi utilizzati per dar vita ai vari personaggi. Peraltro, se si riflette sul complesso tema degli aspetti spettacolari della litur-

<sup>14</sup> G. Degli Azzi, *Gli albori del teatro italiano*, in *L'Umbria. Rivista d'arte e di letteratura*, I (1898); V. Galante Garrone, *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1935; A.M. Terruggia, *In quale momento i Disciplinati hanno dato origine al loro teatro?*, estratto da *Il Movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario dal suo inizio (Perugia 1960)*, Spoleto, Panetto e Petrelli, 1962; M. Nerbano, *Cultura materiale nel teatro delle confraternite umbre*, in *Teatro e Storia. Annali*, 19, XII, (1997).

<sup>15</sup> V. Galante Garrone, *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia*, cit., p. 46.

gia, c'è da dire che i Disciplini non sono gli unici attori di questo nebuloso panorama rappresentativo. Anche se le connessioni dirette sono rare, e gli spazi e i tempi delle relative sfere d'azione sono distinti, bisogna ricordare la dilatazione della liturgia della parola e lo sviluppo degli aspetti narrativi e recitativi dell'omelia perseguiti dai predicatori itineranti, che con le loro prediche animate incarnano un ulteriore linguaggio rappresentativo, fortemente patetico e capace di far breccia nella sensibilità della comunità dei fedeli. Come è ormai assodato negli studi sulla predicazione in volgare degli ordini mendicanti, il sermone può uscire dal chiuso della chiesa per incontrare il popolo nei suoi luoghi di raduno comunitario. E soprattutto può coniare stili e linguaggi omiletici estremamente diretti ed espressivi. L'uso del volgare come mezzo di comunicazione gioca certamente un ruolo fondamentale per il raggiungimento di questo successo<sup>16</sup>. La pratica dell'*exemplum*, dell'aneddoto, della casistica *ad status*, rende i contenuti del sermone più vividi, più reali e quest'arte novellistica viene raccolta nei sermonari, un serbatoio ricchissimo a uso e consumo dei frati itineranti.

Tra questi predicatori dal forte carisma e dall'abile retorica, un posto di primo piano spetta a Bernardino da Siena. I suoi sermoni radunano udienze eccezionali, facendo del frate minorita un punto di riferimento e un modello nella vita religiosa e politica dell'intera penisola. Continuatore della linea di San Francesco, egli predica la cosiddetta utilità delle anime, incentrata sulla trattazione dei vizi e delle virtù<sup>17</sup>. Bernardino converte e «volgarizza» nella sua strategia comunicativa il bagaglio dell'arte oratoria classica: si esprime con il corpo, confeziona immagini che strabiliano, impressionano, catturano l'attenzione del pubblico per ore, fissandosi poi nella memoria perché vicine al vissuto di ognuno.

Riguardo alle tecniche della predicazione bernardiniana, è interessante citare lo studio condotto recentemente da Lina Bolzoni<sup>18</sup> che ci aiuta a comprendere le risorse e l'efficacia della comunicazione omiletica in termini applicabili alla funzione parenetica delle

<sup>16</sup> Già agli inizi del XIII secolo, quando Innocenzo III vuole indicare la forma ottimale di predicazione, fa ricorso alla raccolta delle omelie latine di Gregorio Magno e, ostentatamente, la traduce in lingua volgare al popolo che assiste alla Messa. Si veda R. Rusconi, *Predicazione e vita religiosa nella società italiana*, Torino, Loescher, 1981, p. 59.

<sup>17</sup> Bernardino da Siena, *Prediche della Settimana Santa, Firenze 1425*, a c. di M. Bartoli, Milano, Garzanti, 1995, p. 31.

<sup>18</sup> L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, Torino, Einaudi, 2002.

Danze Macabre. Per l'autrice, la città, con i suoi luoghi, i suoi percorsi quotidiani (si pensi al camposanto di Pisa con il Trionfo della Morte), è chiamata a diventare il teatro della memoria della predicazione di Bernardino, che sembra usare come sfondo delle sue prediche gli affreschi che campeggiano sui muri delle chiese e dei cimiteri. Il predicatore ne anima e ne orienta la lettura, costruendo una vera e propria rete di immagini che ha il compito di trattenere il messaggio trasmesso, ben oltre la dimensione effimera della predica<sup>19</sup>.

In termini ancor più premeditati, le Danze Macabre di Pinzolo e Carisolo sembrano costruite secondo una scansione precisa e destinate a una lettura orientata. Cartigli, cartelli, movimenti dei personaggi, concorrono a una complessa costruzione che ha bisogno di essere attivata da soggetti capaci di far staccare l'affresco dalla parete, di guidarne la lettura e di fissarla nella memoria dei fedeli.

In termini di relazione con il luogo, la predicazione, come l'attività laudistica dei Disciplini, sembra condividere gli stessi spazi, o comunque ispirarsi a un uso analogo degli spazi e del loro corredo figurativo, integrandosi agevolmente nella complessità delle pratiche paraliturgiche, sfruttando l'alchimia che viene a crearsi quando il popolo incontra il predicatore, il quale si fa «tramite di visioni immaginate e talvolta applicate e realizzate»<sup>20</sup>.

Tornando al nostro argomento principale, è proprio nella prospettiva della visione che si inserisce, nell'azione delle confraternite dei Disciplini, lo sviluppo drammatico delle Danze Macabre, un insieme di strumenti e di simboli che, presi nella loro globalità, ci restituiscono un uso e un'attuazione dell'immagine che giustificano il richiamo critico al nostro concetto di teatro.

Nella sfaccettata realtà confraternale, la produzione e la rappresentazione delle laude paiono presentare dei nessi non trascurabili con il fenomeno iconografico e letterario della Danza Macabra. Una disamina della vicenda delle confraternite operanti in Trentino tra il XV e il XVI secolo può contribuire a focalizzare questo incrocio di figurazioni, testi, oratoria e pratiche rappresentative.

<sup>19</sup> L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, cit., p. 155.

<sup>20</sup> R. Guarino, *Prospettive dello spettacolo religioso nell'Italia del Quattrocento*, estratto da *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento. Atti del XVI Convegno di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Roma e Anagni 1992)*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1992, pp. 25-58, 34.

### *I Battuti della Val Rendena*

Le prime compagnie di Disciplini si stabiliscono in Trentino agli inizi del XIV secolo, in un periodo storico contrassegnato dalla sanguinosa lotta tra i vescovi e i conti del Tirolo, alla quale si accompagnano terribili carestie e scoppi continui di epidemie.

Nella Val Rendena e nelle Giudicarie, le confraternite si stabiliscono capillarmente in ogni borgo, espletando compiti e funzioni eterogenei e trasformandosi, nel corso degli anni, in importanti poli culturali. Grazie alla concessione fatta dagli Ordini mendicanti che, per regola, non possono maneggiare personalmente il denaro derivante dai lasciti testamentari dei fedeli defunti, i Disciplini entrano prepotentemente nella gestione e organizzazione del cerimoniale funebre, ricavandone un cospicuo guadagno economico. Sullo stampo delle congregazioni ombre, anche i Battuti del Trentino fanno del cantare laude un momento centrale della propria devozione e della propria azione sociale.

I laudari appartenuti alla Confraternita di Pinzolo rappresentano una testimonianza imprescindibile circa l'evoluzione e il valore letterario delle laude trentine. Della Confraternita di Pinzolo conosciamo l'attività, protratta fino alla metà dell'Ottocento, grazie all'esistenza di ben due statuti e dei relativi laudari. Il primo statuto risale alla fine del XIV secolo ed è interamente scritto in latino. Redatto direttamente sul calco di quello degli Ordini mendicanti, è impreziosito da citazioni colte e sembra ispirato da un forte spirito religioso, che si concretizza nel perseguimento della salvezza dell'anima, attraverso la dura pratica della penitenza e dell'autoflagellazione. Le attività di solidarietà sociale sono mutate direttamente dai versetti del Vangelo, con la finalità precipua di onorare Cristo.

A differenza del primo, il secondo statuto si presenta completamente redatto in lingua volgare e pare risalire al XV secolo. Il passaggio dal latino al volgare restituisce il segno della volontà di renderne più fruibile la lettura e la comprensione. La praticità e il tono dimesso manifestano, poi, una maggior preoccupazione per gli aspetti organizzativi della vita dei confratelli. Le modalità di battitura con la disciplina sono riportate con precisione da manuale, ponendo quasi in secondo piano le motivazioni morali, esaltate invece nel primo statuto. Ci si batte nell'oratorio della confraternita settimanalmente e una volta al mese in pubblico. Una delle punizioni più dure alle quali si sottopongono i Disciplini riguarda lo stare sulla *reça*, una grata antistante la porta della chiesa, dove, genuflesso, il

Disciplino aspetta i colpi di flagello che i suoi compagni gli infliggono ogni qual volta gli passano accanto<sup>21</sup>.

Sul fronte dell'assistenza, sia interna alla confraternita che rivolta all'intera comunità di indigenti, nel secondo statuto si pone l'accento sui criteri di solidarietà e di mutuo soccorso, all'insegna di una carità prettamente civica, che non ha bisogno di supporti religiosi per attuarsi, ma che risponde a un codice tacito di diritti e di doveri conosciuto dal cittadino in virtù della sua appartenenza alla società.

Entrambi gli statuti riservano poi grande attenzione al culto dei morti. Il confratello defunto, che per regola è tenuto a lasciare i suoi beni in eredità alla scuola, viene onorato con messe e preghiere speciali e la celebrazione del suo funerale segue il rituale tradizionale riservato ai membri della stessa.

#### *Il laudario di Tonone*

Due codicetti redatti nell'arco del XVI secolo, il primo nel 1526 e il secondo nel 1565, raccolgono l'intero repertorio laudistico dei Battuti della Val Rendena.

Mentre parti cospicue del codice più tardo vengono pubblicate da Enrico Broll nel 1900, il più antico, conservato nella Biblioteca Comunale di Trento, è rimasto pressoché inedito<sup>22</sup>. In considerazione della scarsa circolazione del manoscritto, d'ora in avanti analizzeremo le laude facendo riferimento al codice trentino, contrassegnato come cod. 1708, ex codice Gentilotti.

Il laudario è datato 1526, ma i testi originali risalirebbero al XIV secolo. Il copista che lo sottoscrive è Tonone de Levri, notaio della località di Fiavè, uomo colto e di ottima grafia, che si premura di raccogliere sedici laude e di corredarle di brani in prosa, preghiere e giaculatorie, confezionando così un vero breviario a uso interno dell'intera compagnia<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> F. Cichi e L. De Venuto, *Il movimento dei Battuti e le Danze Macabre della Val Rendena*, Trento, Manfrini, 1994, p. 52.

<sup>22</sup> E. Broll, *Laude e sacre Rappresentazioni nel Trentino*, in *Annuario degli Studenti Trentini*, Soc. Tip. Ed. Trentina, 1900, anno VI.

<sup>23</sup> Il codice risulta comunque redatto da mani diverse. La prima è di Tonone de Leporibus. Si tratta di una scrittura semigotica *testualis* ordinata e con pochi segni abbreviativi, che ne rendono semplice l'interpretazione. La seconda mano copre da ff. 99-100 a ff. 109-112 e appartiene a un copista trasandato e maldestro. La terza mano è una semigotica tarda e potrebbe appartenere ancora a Tonone. L'ultima, che redige le laude più antiche, è in effetti una semigotica di fine Trecento. Si veda

La prima pagina del laudario è occupata da un disegno estremamente elementare che riproduce simbolicamente Gesù in croce, contornato dagli strumenti della Passione. Sparsi per l'intera pagina sono ancora visibili i chiodi, i dadi, il martello, le tenaglie e persino la spugna intrisa di aceto. Proprio allo scopo di sottolineare la condivisione di sofferenze tra Cristo e i Battuti, dalle mani inchiodate sono fatte pendere due sferze riferibili alla flagellazione.

Dopo l'annuncio delle indulgenze concesse dal vescovo di Brescia ai Disciplini, la prima parte del codice raccoglie il rituale di inizio dell'assemblea, una serie di Pater Nostro e Ave Maria, in cui il numero delle ripetizioni ha un dichiarato valore simbolico<sup>24</sup>. Questa sezione viene chiusa da una serie di preghiere a suffragio dei morti, particolarmente rivolte a quelle anime che si trovano ancora in Purgatorio e che potranno, proprio grazie alle preghiere dei vivi, guadagnare l'accesso al regno dei cieli.

È di estremo interesse notare che dal laudario è possibile ricostruire le azioni rituali che accompagnano lo svolgimento dell'assemblea dei confratelli. Dalle varie indicazioni, si può dedurre che i Disciplini si raccolgano in una cappella privata, si mettano in ginocchio, bacino il pavimento, indossino la tradizionale *capa* e si flagellino, intervallando i colpi con la recita delle laude.

La parte centrale del codice è interamente dedicata alla raccolta delle laude. Già a una prima lettura ci si può facilmente rendere conto del carattere schiettamente popolare delle laude, nelle quali si tende a trattare esclusivamente quegli aspetti della vita di Cristo più vicini alla sofferenza vissuta quotidianamente da una comunità montana ed estremamente povera.

L'umanizzazione del divino trova degna rappresentazione nella narrazione della Passione e dei dolori di Maria. Piuttosto che indulgere al concetto astratto e inaccessibile della Trinità, si preferisce di gran lunga soffermarsi sugli aspetti fisici di patimento e di nudità di Cristo che rasentano, in alcuni tratti, un carattere morboso. In tale prospettiva, i pianti di Maria segnano il punto più alto di questa spiritualità popolare e rappresentano, per alcuni studiosi, secondo

F. Magagna, *Laudi trentine antiche*, in *Studi trentini di Scienze storiche*, XX, sezione 1.1, Trento, 1991, p. 4.

<sup>24</sup> Tre ripetizioni di preghiera per la Trinità, quattro per i quattro evangelisti, cinque per le cinque piaghe, sei per i seicento colpi ricevuti da Gesù alla colonna e, infine, sette per i sette peccati capitali (*Laudario dei Battuti della Val Rendena*, Trento, Biblioteca Comunale, ms. 1708, ff. 1r-7r).

un'ottica già presente nella storiografia sul dramma volgare delle confraternite, la prova diretta della presenza di una attività teatrale-religiosa in Trentino durante il Medioevo<sup>25</sup>. Nel laudario di Pinzolo, le laude strutturate sul tema della Passione sono veramente numerose, tanto da indurre a ipotizzare che in Trentino la Passione di Cristo venga rappresentata abitualmente durante la settimana di Pasqua. A tale proposito, in una nota posta a margine di un manoscritto cartaceo risalente al XVI secolo e appartenente alla Confraternita di Riva del Garda, si legge quanto segue:

A li 18 de Zugno 1536 fu fata la Resurrectione del Signor nostro messer Jesu Christo, in piazza; qual durò per spazio de hore cinque, qual molto da li astanti fu comendata tanto quanto fuse stata in una ampla citade tal misterio fato<sup>26</sup>.

Si tratta di una rappresentazione piuttosto articolata e complessa, nella quale intervengono numerosi personaggi minori, tra i quali il sacerdote Caifa e l'apostolo Luca. Ancora, dallo studio condotto alla fine dell'Ottocento da Albino Zenatti, apprendiamo che, verosimilmente, già nel Cinquecento, nella città di Trento si mette in scena annualmente una grandiosa rappresentazione della Passione, della quale ci resta una minuziosa cronaca risalente al secolo successivo, in un'opera di Michel'Angelo Mariani<sup>27</sup>.

Non bisogna credere che la grandiosa rappresentazione della Passione sia un fenomeno riservato esclusivamente alle corti cittadine di Trento e Bolzano. Dallo studio di Zenatti risulta che, ancora agli inizi dell'Ottocento, in vari paesini del Monte Baldo sussisteva il costume di rappresentare durante la settimana santa la processione dei misteri della Passione, con relativi canti degli angeli e piccole scene mimate.

Ad Ala, una piccola contrada trentina, fino alla metà del Settecento si organizza una ricchissima processione il Venerdì Santo, che vede tra i numerosi partecipanti anche il personaggio della Morte, con falce e orologio in mano. Proprio la Morte è protagonista di una delle laude contenute nel laudario di Pinzolo, che trova una sua de-

<sup>25</sup> W. Belli, *Forme della teatralità religiosa*, in B. Sanguanini (a c. di), *Diletta Educa*, Trento, Edizioni Arca, 1989, p. 36.

<sup>26</sup> A. Zenatti, *Rappresentazioni sacre nel Trentino*, Roma, Innocenzo Artero, 1883, p. 37.

<sup>27</sup> M.A. Mariani, *Trento con il sacro Concilio et altri mirabili libri*, in A. Zenatti, *Rappresentazioni sacre nel Trentino*, cit., p. 38.

gna trasposizione sulle pareti laterali delle chiesa di S. Vigilio e in quella di S. Stefano, nella vicina Carisolo.

#### *Dai versi all'affresco*

L'importanza attribuita alla concessione delle indulgenze da parte di papa Urbano e del vescovo di Brescia, come unica ricchezza posseduta dai confratelli, induce a considerare, ancora una volta, la religiosità dei Battuti in un'ottica di pragmatismo popolare, secondo cui la salvezza dell'anima cessa di essere vissuta come un'attesa dell'intera comunità di fedeli, in prospettiva di una palingenesi collettiva, per acquisire, sempre più, carattere individuale. L'indulgenza salva infatti chi in vita ha saputo guadagnarsela con le proprie opere. La morte è un problema personale, al quale ognuno pone rimedio come può.

Il laudario di Pinzolo, che riassume in sé non solo gli aspetti della spiritualità cristiana ma, parimenti, tutto quell'universo soprannaturale ascrivibile alla discussa categoria della «religiosità popolare», contiene una lauda dal titolo *Chi vole lo mondo despresiare*, in cui la Morte dimostra di essere una forza incontenibile e autonoma, solo lontanamente legata al volere e alla potenza di Dio.

Questo componimento è presente anche in numerosi laudari settentrionali e risale al Laudario di Cortona. Pur mantenendo una struttura generalmente invariata, la lauda della Morte tende ad acquisire in ogni regione differenti influenze dialettali.

Nella lauda di Pinzolo, come del resto in tutto il manoscritto, sono ravvisabili strette relazioni con diversi laudari bergamaschi. I traffici commerciali tra queste due valli sono nel Medioevo molto attivi, grazie all'esistenza di agevoli vie di comunicazione. Oltre alle merci arrivano così in Val Rendena anche stimoli culturali e artistici. È proficuo ribadire che i pittori delle Danze Macabre di Pinzolo e Carisolo sono originari di Averara, nel Bergamasco, e conoscono senza dubbio l'affresco di Clusone.

In ogni caso, la *vexata quaestio* dell'identità linguistica delle laude trentine, potrebbe trovare soluzione attraverso un rigoroso accertamento filologico, non ancora compiuto adeguatamente. Accontentiamoci per ora di proporre la lauda della Morte, così come ci viene lasciata dal notaio di Fivavè.

Chi vole lo mondo despreçare  
sempre la morte dea pensare.

La morte è dura e fera e forte,  
La rompe li muri e speza le porte.  
E l'è così come una sorte  
Che nisuno homo non la pol scanpare.

Papa cum imperatore  
cardinali e grandi signori,  
iusti e santi e peccatori  
fa la morte risguardare.

La morte si vene cum grande furore  
E la spogliano lo omo como un ladrone:  
picholi et grandi ela fano tremare  
Et ciaschaduno la fano dizunare.

E la morte n'è dona a tuti quanti,  
ché le richeze la le àno per niente:  
amico non vale, né parente:  
ché 'l ge conviene pure andare.

Contra la morte non vale forteza,  
sapiencia, né anche richeza:  
tore et palagi et grande grandeza  
tute le fano arbandonare.

Lo homo che rico si è inasiato  
como el è nasuto è molto mato:  
ché 'l non se vole remendare,  
quel pecador, de i soi peccadi<sup>28</sup>.

Ci troviamo all'incrocio tra la diffusione di un testo laudistico, le pratiche cultuali dei Battuti e l'invenzione locale dell'iconografia macabra. Gli stessi sarcastici versi compaiono, con poche differenze, alla base delle due Danze Macabre locali. Gli affreschi, quasi sicuramente voluti e commissionati dai Battuti di Pinzolo, farebbero pensare a una partecipazione diretta di alcuni di loro, forse proprio Tonone, alla stesura delle iscrizioni, per le quali i Baschenis non possono avere una competenza specifica.

Si concretizzano e si precisano qui, nelle ipotesi sulle fonti della stesura e sulle modalità di contemplazione e lettura del messaggio

<sup>28</sup> *Laudario dei Battuti della Val Rendena*, Trento, Biblioteca Comunale, ms. 1708, ff. 32r-v.

composito, visivo e verbale, dell'affresco, le prospettive più pertinenti a una corretta riproposta delle domande sull'allestimento delle laude e sulla correlazione tra iconografia macabra e pratiche rappresentative. Secondo alcuni studiosi, le didascalie delle Danze vengono lette dal ministro della confraternita al pubblico illetterato, in occasione delle festività pasquali, allorquando si rappresenta nello stesso luogo la Passione di Cristo.

L'usanza di recitare la Passione pare d'altronde sopravvivere a Pinzolo fino alla fine dell'Ottocento, così come nei vicinissimi paesi di Carisolo, Condino e Storo, paese nel quale tutta la popolazione partecipa alla rappresentazione del Venerdì Santo. Bisogna poi rilevare che, in occasione della Settimana Santa, tutte le confraternite della Val Rendena e delle Giudicarie, confluiscono nell'importante località di Arco per partecipare alle celebrazioni organizzate da quella stessa confraternita che verrà, nel 1584, aggregata all'Arciconfraternita del Gonfalone di Roma, specializzata nell'allestimento della Passione in Colosseo.

La stessa struttura dell'affresco, come abbiamo già visto nel capitolo sull'iconografia, è ripartita in tre scene susseguenti che ricalcano lo svolgimento di una vera rappresentazione scenica e i cartelli che affiancano i vari personaggi, potrebbero indicare brevi battute, facilmente recitabili.

Affresco, laudario, cimitero e assemblea di Disciplini. Non ci sono documenti o testimonianze che possano provare irrefutabilmente l'avvenuta messa in scena di questa Danza Macabra, nei termini di una sacra rappresentazione o di una forma di teatro a noi più familiare. Della continuità delle danze nelle chiese e nei cimiteri, dai chiari echi pagani, abbiamo certezza poiché, a parte i numerosi indizi precedenti, durante il Concilio di Trento, un bando ne vieta espressamente la pratica, sotto pena di dover pagare 25 marche d'argento<sup>29</sup>.

Circa la consuetudine di leggere o di cantare le laude durante le riunioni confraternali, ci pare improbabile che possano sussistere ancora dei dubbi, né possiamo ignorare l'affresco sul muro della chiesa di Pinzolo, nel cui cimitero sono state ritrovate discipline e altri strumenti appartenuti ai confratelli. Sorge quindi spontaneo chiedersi in che maniera si concretizzi il teatro macabro dei Battuti della val Rendena.

Se si pensa alla molteplicità delle forme celebrative, è noto quanti siano gli strumenti che la Chiesa, gli Ordini mendicanti, i predica-

<sup>29</sup> A. Zenatti, *Rappresentazioni sacre nel Trentino*, cit., p. 5.

tori hanno costantemente utilizzato per raggiungere, con più efficacia, il pubblico dei fedeli. L'affresco della chiesa di S. Vigilio riproduce una specie di fondale davanti al quale qualsiasi azione rituale ha la possibilità di richiamare il luogo mentale della danza macabra. D'altro canto, nei riti interni delle confraternite, i Battuti si flagellano con la sferza e recitano ad alta voce le loro laude, esponendo gli strumenti della Passione di Cristo. Le stesse modalità codificate nelle pagine del laudario, attraverso le quali i convenuti debbono inginocchiarsi, baciare il terreno, alzare le braccia al cielo e poi giungere le mani, ricordano la coreografia di una danza sacra.

Malgrado negli inventari delle confraternite trentine non siano stati ritrovati strumenti o costumi che facciano pensare al personaggio della Morte, negli inventari umbri delle Confraternite di S. Domenico e nei libri di prestanze della Confraternita di S. Agostino si annoverano interi corredi composti da falce (*stropiccio*), clessidra (*cacioppola*), mantello nero e persino una mano finta, ciò che induce a ritenere che i Disciplini, magari nella recita dei contrasti, utilizzino personaggi con tali fattezze<sup>30</sup>.

Ma l'orizzonte di rappresentazioni in cui va collocato l'uso e la contemplazione degli affreschi è più vasto e complesso. In un orizzonte di cerimonie, pellegrinaggi, prediche animate, riti funebri, la Danza Macabra di Pinzolo acquista quegli aspetti di visione collettiva che abbiamo già posto in rilievo nei paragrafi precedenti. La scarsamente documentata ipotesi di Mâle<sup>31</sup> secondo cui il fenomeno iconografico delle Danze Macabre sarebbe stato preceduto da una versione spettacolare delle stesse, sembra trasformarsi, nel caso di Pinzolo, in una compenetrazione di stimoli, di effetti incrociati, il cui risultato ha i caratteri di un teatro virtuale, quasi che l'affresco, per raggiungere il suo massimo grado di comunicazione, necessiti di essere animato, azionato dalle pratiche eterogenee che si svolgono nello stesso luogo, in un momento particolare.

In altri termini, potrebbe essere il contesto a rendere possibile la messa in scena del messaggio della Danza Macabra, attraverso l'incontro tra i personaggi dipinti, i versi della lauda e la presenza attiva dei Disciplini.

Tornando ai Disciplini, bisogna ricordare che il grande potere delle confraternite in Italia, o degli ordini monastici in Germania e

<sup>30</sup> M. Nerbano, *Cultura materiale nel teatro delle confraternite umbre*, cit., p. 305.

<sup>31</sup> E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Colin, 1908, pp. 361-363.

Francia, sembra concretizzarsi proprio nella capacità di rivisitare, plasmare e, in qualche modo controllare canalizzandolo, uno strato inestinguibile di superstizioni, leggende e culti «popolari» preesistenti. Nel caso specifico, la Chiesa, attraverso l'opera delle confraternite, non può certo tralasciare l'occasione di indirizzare l'espressione di un timore atavico nei confronti dei morti, visti come mera fonte di terrore, verso il terreno, tutto cristiano, della riflessione sulla propria morte.

Come se non bastasse, è certo che la Chiesa del tempo inviti costantemente il fedele a meditare sulla caducità umana, ma non già ad abituarsi a tale idea, non volendo correre il rischio di renderla troppo familiare e quindi, poco temibile. A tale scopo, gli affreschi impressionanti delle Danze Macabre, le voci tonitruanti dei predicatori, le immagini ossessionanti di corpi putrefatti e delle pene dell'Inferno, mantengono viva la paura di una schiera di fedeli analfabeti e superstiziosi.

Agli inizi degli anni Ottanta, Michel Vovelle si domanda se la morte, come tema storico, sia in qualche maniera esaurito, saturo. La risposta che egli stesso fornisce è che l'argomento morte fa capo a troppi e diversi elementi, che ne rendono impossibile un'indagine univoca. In tal modo, lo storico si dovrebbe comportare come un ispettore di rovine, in grado di muoversi all'interno di una «rete di curiosità prossime e complici: la famiglia, la festa, la memoria, le identità»<sup>32</sup>.

Se la vocazione di ogni tipo di società consiste nel cercare di lottare contro il potere disgregante della morte, individuale o collettiva, mediante un insieme di credenze e di pratiche, nel caso specifico della Danza Macabra, di questo tema iconografico e letterario, e di questa forma spettacolare ancora insufficientemente documentata, non possiamo continuare a ignorare l'enorme flusso di segnali e tensioni eterogenee che vi gravitano intorno.

Ciò significa che lo storico del teatro dovrebbe, come lo storico tout court, interrogare tutto l'insieme di messaggi e simboli che disegna l'aura della morte tra il medioevo e l'età moderna, senza limitarsi a utilizzare un singolo concetto di teatro come paradigma per qualsiasi altra forma di rappresentazione possibile.

Nel caso di Pinzolo, l'affresco del cimitero, che materializza una confluenza di immagini e testi, i Disciplini nella loro veste di attori, il pubblico di fedeli che partecipa all'evento, ci restituiscono l'idea di

<sup>32</sup> M. Vovelle, *Introduzione a La morte oggi*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 12.

un teatro potenziale, di una sintesi espressiva e di un progetto di comunicazione in grado di realizzarsi in un contesto ben definito. Grazie al composito patrimonio di credenze e immagini, e al materializzarsi di visioni collettive, la paura della morte prende forma nei suoi molteplici rappresentanti sociali, per sfilare nell'immaginario dei convenuti, in una sorta di festa macabra.

Marina Longo

TOMMASO FRANCINI, INGEGNERE,  
SCENOGRFO, «HONORABLE HOMME»  
FIORENTINO ALLA CORTE DI FRANCIA  
(1598-1651)

È ormai un fenomeno ampiamente osservato nelle scienze umane quello per cui una consuetudine o un paradigma, irradiati da un'area propulsiva, sopravvivono nelle aree cosiddette periferiche tenacemente a lungo e in forme assolutamente conservative. Nel campo della storia dello spettacolo Jean Jacquot sosteneva molti anni fa che il prototipo teatrale italiano cinque-secentesco, che si è soliti definire teatro di corte, nel tempo si era affermato con maggior rigore paradigmatico in zone «limitrofe» come la Francia, la Spagna e l'Inghilterra rispetto al luogo di origine<sup>1</sup>.

Le vicende di Tommaso Francini (1572-1651) sono il perfetto corollario di questo assunto<sup>2</sup>. Allievo di Bernardo Buontalenti e suo collaboratore nel cantiere della villa medicea di Pratolino<sup>3</sup>. Francini

<sup>1</sup> Cfr. J. Jacquot, *Les types de lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, études réunies et présentées par J. Jacquot, Paris, Cnrs, 1964, p. 500.

<sup>2</sup> Il presente saggio è estrapolato dalla mia tesi di dottorato di ricerca in Storia dello spettacolo dal titolo *La diplomazia degli ingegni fra Cinque e Seicento. Tommaso Francini, architetto, scenografo, «honorable homme» alla corte di Francia*, coordinatrice prof.ssa Sara Mamone, Università degli studi di Firenze, ciclo XIV.

<sup>3</sup> Tommaso nacque il 6 marzo 1572 da Piero di Tommaso Francini, fabbro di Santa Felicita, e da Clemenza di Frosino di Niccolò Pagni (cfr. Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze - d'ora in poi aodf -, *Battesimi di maschi 1561-1571*; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze - d'ora in poi bncf -, *Poligrafo Gargani*, 861, nn. 236-237). Molti anni dopo, per legittimare la nobilitazione concessa con lettere patenti dal re di Francia, il granduca di Toscana avrebbe fornito una documentazione sulle origini antiche e di tutto riguardo della famiglia Francini, in possesso perfino di uno stemma dinastico (cfr. voci *Francine, Francini, Francini* in *Bibliothèque Nationale de France, Cabinet Manuscrits - d'ora in poi bnf -*, *Cabinet d'Hozier*, 150, 343; *Dossiers bleus*, 291; *Pièces originales*, 1235; lo stemma mostra un braccio in armatura con una mano che afferra una pigna con una stella, mentre sul fondo blu campeggiano tre gigli rossi luccicanti d'oro). Difficile conciliare la paternità del fabbro di Santa Felicita (mestiere affine a quello dei fontanieri) con le illustri ascen-