

LA PERCEZIONE DELLA MORTE NELLA SOCIETA' OCCIDENTALE: UN PERCORSO ICONOGRAFICO.

di *Andrea Ghinassi*,

infermiere presso U.O. Pronto Soccorso di Lugo, ASL Ravenna

Premessa

La morte è un fenomeno naturale che indica la fine della vita.

Questa è la definizione più comune: la morte intesa come antitesi della vita, come suo opposto, e il morire, l'atto che la precede, la sua tappa finale e conclusiva.

Della vita e dei suoi processi l'uomo conosce molte cose. La morte invece, unica esperienza umana che non si può raccontare direttamente e che limita lo studio scientifico oggettivo alla sola osservazione di un corpo che va incontro alla decomposizione, ci pone da sempre interrogativi ai quali l'uomo ha trovato risposte consolatrici nelle varie religioni o filosofie. Sono forse questi limiti (il non raccontato e il non conosciuto) che rendono l'esperienza della morte difficilmente riconoscibile come propria da ogni essere vivente, fino a caricarsi di mistero o di irrazionalità. Fin dall'alba dei tempi l'uomo si è dovuto rapportare con la finitezza del suo essere, consapevole che, al termine del suo percorso di vita, sarebbe sopraggiunta la morte. Ed è da questa consapevolezza, e dalle angosce che ne derivano, che l'uomo adotta degli atteggiamenti, dei comportamenti, dei riti diversi a secondo sia della cultura e del gruppo sociale di appartenenza, sia del periodo storico in cui è vissuto. Viene da sé che, essendo molteplici le variabili culturali che influenzano il pensiero dell'essere umano, la percezione che l'uomo ha della morte si sia evoluta, modificandosi, nel corso dei tempi.

La "storia della Morte" si colloca in una posizione sicuramente non secondaria nello studio della "storia delle mentalità" dove, come afferma M. Vovelle, i ricercatori sono costretti ad impegnarsi in quel campo "*...in cui il pensiero chiaro cede il passo agli atteggiamenti inconsci, in cui i tratti di mentalità s'inscrivono in atti altrettanto e più che in discorsi.*"¹.

Un affresco lungo un millennio

Affrontare il tema dell'atteggiamento dell'uomo nei confronti della morte da un punto di vista storico, significa non solo limitarsi alla ricerca e analisi dei fatti ma di cercare di darne un'interpretazione, di ritrovare quella sensibilità collettiva propria degli uomini in un determinato periodo storico. Questo ben lo sanno gli storici che fin dal 1950 hanno cercato di dare una risposta a questo quesito. Ariès, Vovelle ma anche il sociologo Elias hanno cercato di proporre, attraverso i loro studi, delle teorie che, a distanza di anni, trovano tesi e opinioni a favore o contro.

¹ Da "La morte e l'Occidente." di M. Vovelle, 1986 (Ed. Laterza, 2000. Pag. V – Introduzione)

Quando poi la ricerca si sviluppa su un territorio così ampio e con particolarità così complesse come la civiltà occidentale e quando questa ricopre il lungo periodo, il rischio che si corre è di semplificare eccessivamente il lavoro e di attribuire comportamenti là dove non esistono. Una fonte comune utilizzata nelle ricerche contraddistingue però tutte queste teorie. Tutti gli autori si sono serviti della decifrazione delle opere d'arte come forma di comunicazione dell'idea dell'uomo, siano esse rispecchianti i sentimenti del momento ovvero che ne anticipano o ne soddisfano dei nuovi.

Questa relazione introduttiva al convegno si pone quindi come un percorso iconografico a margine di una evoluzione del senso della morte nell'uomo in occidente ma anche per scoprire, o per meglio dire "riscoprire", quelle rappresentazioni collegate al tema "morte" che si sono succedute o ripresentate nel tempo. Per darci una base di partenza utilizzeremo le teorie di Aries anche se, in accordo con la critica di Vovelle, la periodizzazione dei modelli proposta ci sembra insensibile a molte variabili² (come epidemie, carestie e guerre) che rendono invece la storia della morte "un'avventura febbrile", dove l'oppressione della morte sull'uomo conosce pulsioni paniche alternate a periodi dove questa morsa si allenta.

Per lo storico francese Philippe Aries l'atteggiamento dell'uomo di fronte alla morte è un fenomeno dinamico, in continua evoluzione. Come molti fatti di mentalità che si collocano nella lunga durata esso appare acronico, senza tempo, consolidando l'abitudine ad attribuire origini lontane a tali fenomeni. In realtà questi mutamenti non vengono percepiti perché il tempo che li separa oltrepassa quello di molte generazioni, superando la capacità della memoria collettiva. Oggi, invece, risultano più rapidi e più coscienti. Attraverso la sua lunga ricerca, Aries compie, come lui stesso definisce, *"una decifrazione dell'espressione inconscia di una sensibilità collettiva"*³, distinguendo quattro modelli in cui si è modificata nel tempo la percezione della morte: la morte addomesticata (che copre una lunga serie di secoli, quasi un millennio); la morte di sé (a partire dal XI-XII secolo); la morte dell'altro (dal XVII-XVIII secolo); la morte proibita (dalla seconda metà del XIX secolo ad oggi).

Nel primo modello questo atteggiamento è caratterizzato da un sentimento di familiarità con l'evento morte, a metà strada tra rassegnazione passiva e fiducia mistica.

² La periodizzazione di Ariès tende a livellare determinati atteggiamenti non considerando che, nello stesso periodo storico, certi sentimenti risultano diseguali a seconda del ceto sociale, della cultura o della religione di appartenenza, oltre che agli eventi sopra citati. Si pensi a come poteva essere differente la visione dell'Aldilà, e quindi della Morte, tra un cristiano fedele ai dogmi della Controriforma e un protestante seguace di Calvino o Lutero. Oltre a questa osservazione, strettamente riferibile "all'analisi dei fatti" da un punto di vista storico, è bene ricordare che la teoria di Ariès fu ampiamente contestata nel metodo anche da N. Elias: *"Ariès però intende ancora la storia da un punto di vista puramente descrittivo; ne compone le immagini in serie successive per poi tratteggiare con rapidi segni l'evoluzione di questo atteggiamento. Il metodo è certamente bello e suggestivo, ma non spiega nulla."* Da "La solitudine del morente" di N. Elias, 1982 (Ed. Il Mulino, Bologna, 1985, pag. 30 – 31)

³ Da *"Soria della morte in occidente"* di P. Ariès, 1975 (Ed. BUR saggi, 1998, pag. 12)

È un sentimento molto antico dove la morte per l'uomo significa il riconoscimento di un destino in cui la propria personalità non è annientata ma addormentata, un "requies", un sonno, che presuppone una forma di sopravvivenza, tra le ombre pagane o i fantasmi del primo cristianesimo. Questo abbandonarsi al destino, indifferenti a qualsiasi forma di individualità, esprime come l'uomo vede nella morte nulla più che un evento naturale, conscio di una ciclicità della vita paragonabile alle stagioni (primavera, estate, autunno e inverno).

È bene specificare cosa intende Ariès per "morte addomesticata": l'atteggiamento verso la morte in quei tempi, evento familiare, vicina ed attenuata, quasi indifferente, contrasta troppo con la nostra attuale visione dove la morte, la nostra morte in particolare, si può definire selvaggia essendo diventata un tabù, innominabile e perciò incontrollabile.

Come morivano i cavalieri nei poemi del primo medio evo? Quali erano i compiti che ogni buon cristiano morente doveva assolvere nelle ore precedenti la sua morte?

Innanzitutto, in questi poemi, si muore avvisati. La morte improvvisa, quella che non permette al morente di attuare tutti quei riti e atti necessari per l'occasione, è considerata eccezionale e terribile. L'eroico cavaliere, accortosi che sta morendo da inequivocabili segni naturali (Orlando sente "il cervello che fuoriesce dalle orecchie"), si adagia al suolo e dà inizio al rituale. Prima un triste ma discreto rimpianto per la vita e per le cose amate e, a seguire, le raccomandazioni del morente a Dio per i sopravvissuti (senza dimenticare il Re e la Patria). Poi, il momento delle preghiere: il MEA CULPA (la richiesta del perdono divino per i peccati compiuti), il COMMENDACIO ANIMAE (la preghiera a Dio per la salvezza della propria anima) e infine il LIBERA, l'assoluzione impartita dal prete al morente.

Ed ecco che il nostro eroe è pronto per morire e a salire in cielo tra i pianti e le grida disperate dei compagni d'arme e, ovviamente, anche del Re.

Quali sono le considerazioni sul modo di morire che Ariès deduce da questi poemi?

Il morente è il protagonista assoluto della scena! È lui che si accorge che sta per morire ed è lui che presiede e organizza la cerimonia della morte.

Cerimonia pubblica alla quale tutti possono partecipare, bambini compresi, dove il morente accetta la morte, con calma senza eccessiva emozione, e relativi i riti, semplici e sobri.

L'immagine dell'eroe morente riportata da Ariès è però legata ad una ristretta cultura d'élite a proprio uso e consumo⁴. Nelle varie popolazioni europee, pur dopo oltre un millennio d'impregnazione, la religione cristiana non ha del tutto rimosso quei riti e quelle tradizioni popolari risalenti ad una cultura precristiana che ponevano sostanzialmente il mondo dei morti sullo stesso piano del mondo dei vivi.

⁴ N. Elias contesta ad Ariès "...Ariès non accenna al fatto che questi poemi epici medievali rappresentano una idealizzazione della vita cavalleresca e sono dunque immagini ideali selettive, che riflettono più quel che il poeta e il suo pubblico pensavano dovesse essere la cavalleria che non in realtà fosse.". Da "La solitudine del morente" di N. Elias, 1982 (Ed. Il Mulino, Bologna, 1985. Pag. 31)

I morti incutono rispetto: i loro spettri appaiono o aggressivi o protettivi negli stessi luoghi dei vivi ⁵.

Per i viventi l'unica alternativa è mettere in atto tutti quei riti per poterli pacificare. Alcuni furono tollerati dalla chiesa, altri condannati come superstizione o stregoneria, altri ancora subiranno un processo di cristianizzazione ⁶. Nel tempo, saranno però i concetti di giudizio universale e di paradiso ed inferno a spostare nell'immaginario collettivo la visione dell'aldilà, il mondo dei morti da una prospettiva orizzontale ad una verticale e non più nella stessa dimensione fisica.

A partire dall' XI -XII secolo avviene, in particolar modo tra le classi superiori e gli uomini di cultura, un riavvicinamento tra tre rappresentazioni mentali: la morte, la conoscenza della propria biografia e l'amore per la vita e per le cose terrene. L'uomo ricco, potente o letterato della seconda metà del medio evo riconosce se stesso nella propria morte, consapevole del suo vissuto e del suo essere. La morte non è più accettazione passiva, seguendo mestamente il destino collettivo della specie, ma il momento in cui tutte le particolarità individuali appaiono in piena luce. L'uomo scopre la morte di sé, un sentimento personale e intimo che traduce l'intenso attaccamento per le cose della vita ma anche il senso amaro del fallimento, frutto di quella consapevolezza di essere un morto a breve scadenza, che gli condiziona l'intera vita. Per Ariès questo cambiamento dell'atteggiamento dell'uomo di fronte alla morte è introdotto da alcuni fenomeni culturali nuovi (o modificazioni di preesistenti). Principalmente, nella sua analisi, Ariès si sofferma nell'evoluzione della rappresentazione del giudizio universale, nello spostamento del giudizio alla fine di ogni vita, nell'apparizione di temi macabri nell'arte e nella letteratura (con un vivo interesse per le immagini della decomposizione fisica) e nel ritorno all'epigrafia funeraria e al desiderio di identificare le sepolture ⁷.

⁵ M. Vovelle usa il termine di "Morte magica" in riferimento a tutti quegli elementi costitutivi dei sistemi di rappresentazione collettivi e che si possono identificare in quelle tradizioni popolari, ai rituali e agli atteggiamenti che risalgono ad una cultura pre - cristiana. In essi si può delineare anche una particolare rappresentazione del dopo morte: *"La presenza universale, ossessiva che s'è imposta lungo la serie dei gesti descritti è quella dei morti, questi "doppi" che il momento estremo lascia ben vivi, rivendicativi, aggressivi, onnipresenti. I doppi, o spettri, perpetuano nel medio evo una delle letture dell'aldilà: quella che sin dall'antichità vuole i vivi e il loro mondo circondati dal mondo dei morti, dalle larve, che occorre pacificare assicurando il loro transito verso il luogo di riposo"*. Da "La morte e l'Occidente." di M. Vovelle, 1986 (Ed. Laterza, 2000, pag. 23).

⁶ Su questo tema è opportuno ricordare che la cristianizzazione di certi riti legati al culto dei morti, nei caratteri che si sono tramandati in parte fino ai nostri giorni, iniziò nell'orbita della cultura monastica per poi diffondersi rapidamente tra la popolazione. Fu Cluny ad istituire la festa dei morti il 2 Novembre tra il 1024 e il 1033, punto chiave di quella nuova commemorazione liturgica dei morti. A fianco di certe iniziative da parte della chiesa si manifestò, come conseguenza, un rinnovato interesse verso i morti tra la gente, con un aumento delle apparizioni di spiriti o fantasmi. Se inizialmente in questo la chiesa si mostrerà tollerante, con la diffusione a partire dal XII del concetto di Purgatorio inizierà un a vera e propria caccia selvaggia a queste apparizioni che assumeranno il carattere demoniaco. Vedi "Medioevo superstizioso" di J.C. Schmitt, 1988 (Ed. Laterza, Roma, 2005, pag. 120 -125).

⁷ In "Storia della morte in occidente", Ariès descrive come la mutazione nei sistemi di sepoltura sia un segno del cambiamento della mentalità nell'uomo. Dalla sepoltura "ad sanctos" extra urbe nelle vicinanze di un santo o un martire cristiano nei primi secoli del cristianesimo, alla sepoltura nei cortili adiacenti le chiese dove il corpo veniva abbandonato e consegnato ad una sepoltura anonima, per poi perderne i resti negli ossari (*charnier*) costruiti a fianco delle stesse. L'esigenza di contrassegnare il luogo di sepoltura nell'uomo del tardo medioevo è sicuramente un segno di

“Il Signore è mio pastore, nulla mi manca: in pascoli erbosi mi fa riposare...”. Dal salmo 22, traspare quella che doveva essere la visione della morte dei credenti nei primi secoli del cristianesimo. Il cristiano, proteso verso gli “èscata”, le verità definitive sul destino finale dell’uomo e del mondo, non teme la morte: negli affreschi delle catacombe cristiane del II e III secolo, osserviamo i defunti, oranti con le braccia al cielo, che partecipano al banchetto celeste in giardini fioriti (Paradiso), felici e in pace. Ariès ci porta a Jouarre, in Francia, al cospetto del sarcofago del vescovo Agilbert, sepolto nel 680. Nei bassorilievi si osserva un Cristo tetramorfo, con in mano il libro della vita, e gli eletti che lo acclamano. Ma non vi è alcun segno del giudizio finale. Non c’è posto, come afferma Ariès, per una responsabilità individuale, per un bilancio delle buone e cattive azioni.

Il tema del giudizio universale, all’inizio della sua comparsa, è strettamente collegato al tema dell’Apocalisse come suo ultimo atto finale. Ancora intriso delle paure di fine millennio, il giudizio universale raffigurato nel timpano dell’abbazia di St. Pierre a Moissac⁸ ci mostra un Cristo, circondato dai segni dei quattro evangelisti e dai 24 vegliardi dell’Apocalisse, nell’atto del giudizio: ieratico, severo, impassibile non dà speranza al credente che varca la soglia del portale. Ma già nella seconda metà del XII secolo, al Cristo “severo” si sostituisce il Cristo “pietoso”. Parigi, cattedrale di Notre – Dame. Con le mani alzate, Cristo mostra i segni del suo martirio, compaiono i simboli della sua passione come per annunciare “...il riscatto promesso a tutti per merito della sua morte”⁹. La Madonna e San Giovanni in preghiera, intercedono per la salvezza delle anime. Ma è anche un’altra presenza che porta il credente a preoccuparsi non tanto del destino dell’umanità ma del proprio: San Michele che pesa le anime. È la psicostasia¹⁰. San Michele arcangelo, rappresentato con l’armatura che lo rende riconoscibile come generale delle armate di Dio, pone sulla bilancia le buone e le

una nuova consapevolezza di sé anche nella morte e da inizio ad un fenomeno qual’è la sepoltura all’interno delle chiese (“ad ecclesiam”), ristrette dapprima agli ecclesiastici per poi diffondersi anche ai nobili e ai ceti più elevati.

⁸ L’abbazia di Moissac (Tarn-et Garonne) fu fondata nella seconda metà del VII secolo nella Francia meridionale. Più volte distrutta e ricostruita risorse a nuova vita sotto l’appoggio dell’abbazia di Cluny, a cui fu affidata nel 1048. Il timpano a cui si fa riferimento, situato nel portale della torre portico, è datato tra il 1110 e il 1115. Le sculture del timpano fanno riferimento al libro dell’Apocalisse, versi 19,4. “*Il credente entrando in chiesa attraverso il portale di Moissac... viveva un’esperienza profonda e sconvolgente. L’apparire alla fine del mondo del Giudice severo e minaccioso era seguito dai terrificanti cavalieri dell’Apocalisse.*” Geese Uwe “Scultura gotica in Francia, Italia, Germania e Inghilterra” pag. 302 in “L’arte gotica” a cura di Rolf Toman; Gribaudo / Könemann 2006

⁹ Da “La morte e l’occidente” di M. Vovelle, 1986 (Ed. Laterza, 2000, pag. 33). Il messaggio salvifico del Cristo Redentore nell’attimo del Giudizio Universale appare nel portale occidentale della cattedrale di Notre Dame di Parigi, scultura datata dopo il 1200. Qui Cristo viene raffigurato seduto sul trono mentre mostra, con entrambe le mani alzate, i segni delle stimmate. Angeli sorreggono il segni della passione (la croce, la lancia e i chiodi), mentre la Madonna e San Giovanni sono a lato, non più seduti su un trono ma inginocchiati in preghiera, assumendo il ruolo di intercessori per la salvezza delle anime. Al centro della lunetta compare San Michele che pesa le anime, chiara indicazione al credente di occuparsi della propria salvezza individuale.

¹⁰ L’iconografia della “Psicostasia” ha origini antichissime e precisamente circa 1000 anni prima di Cristo in Egitto dove appare nelle decorazioni delle tombe. Pervenuta in occidente attraverso gli affreschi copti della Cappadocia, vede San Michele sostituirsi alle divinità egizie (Horus e Anubi); raramente viene raffigurata la mano di Dio che tiene la bilancia dove viene pesata l’anima della persona sotto giudizio.

cattive azioni dell'anima sotto giudizio, mentre un demone cerca di appropriarsene, cercando di alterare il risultato. Il giudizio non è più universale, ma individuale.

Nel XIII secolo l'idea del giudizio ha il sopravvento sulle certezze del primo cristianesimo e nelle raffigurazioni compare quella che è, in fin dei conti, una vera e propria aula di giustizia. È tramite a queste raffigurazioni e i concetti di colpa e di castigo eterno che si insinua nel cristiano la paura della morte, come atto che precede un lungo sonno che lo porterà al momento del giudizio finale.

Per il cristiano la morte non è la fine di tutto ma il passaggio a nuova vita (*Vita mutatur, non tollitur*....la vita cambierà, non sarà tolta) ed è appunto sulla qualità di questa nuova vita che nasce la paura della morte. Già S.Francesco (1182 - 1226) nel "*Cantico delle creature*", loda il Signore per le bellezze della natura ma anche "*...per sora nostra morte corporale, a la quale nullo omo vivente può scampare...*", ammonendo successivamente chiunque morirà in peccato. La cultura della morte temuta, non in quanto tale (familiarità con essa) ma come momento che preannuncia un giudizio inappellabile, trova origine in questo "terrorismo psicologico" della religione cristiana di quel tempo.

E quali orribili castighi attendono le anime dei dannati nel Dies Irae !!! Come appare nel giudizio di Coppo di Marcovaldo del 1260 circa, più che la figura del Cristo giudicante sono le figure immaginarie dei demoni e di Satana ad incutere paura. Ma in che modo l'uomo può salvare l'anima dalla dannazione eterna? Padova, cappella degli Scrovegni: il "giudizio universale" di Giotto del 1305. La parte superiore, dominata dalla grande finestra a tre luci, rinvio alla S.S. Trinità, vede, ai lati, due angeli che srotolano il cielo, motivo bizantino che simboleggia la fine dei tempi. Al centro Gesù, in una mandorla di luce. Gesù, maestoso ma non terribile, emette il suo giudizio attraverso il gesto delle mani: palmo destro rivolto in alto per i beati, palmo sinistro verso il basso per i reprobati. Sotto Gesù, due angeli reggono una grande croce separando i beati dai dannati. Gli affreschi della cappella sembra abbiano un carattere espiatorio: il committente, Enrico degli Scrovegni, si rivolse al vescovo per poterla costruire con l'intento di strappare il padre dalle pene del Purgatorio¹¹ e di espiare i suoi peccati. La ricchezza degli Scrovegni infatti era nella maggior parte formata dagli introiti della loro attività di usurai. Così, nel giudizio universale, ecco comparire lì, ai piedi della croce e dalla parte dei beati, Enrico degli Scrovegni, che, assistito da un monaco, consegna alla Madonna (per favorire la sua intercessione) il modello della cappella: una sorta di "ipoteca" sulla propria salvezza individuale che Enrico vuole ad ogni costo e che esprime molto più della speranza dei primi cristiani.

Ma torniamo ad Ariès.

Come abbiamo visto, se l'idea del giudizio universale si lega alla biografia individuale, questa termina solo alla fine dei tempi. A partire dal XV secolo, invece, appare una nuova iconografia in cui si sopprime il tempo escatologico tra la morte e la fine dei tempi: le "artes moriendi". La scena riporta il morente nella sua camera,

¹¹ Reginaldo, padre di Enrico degli Scrovegni, è ricordato anche nella "Divina Commedia", dove Dante lo colloca addirittura all'Inferno, insieme ad altri usurai fiorentini, tra gli avari e i prodighi, costretto a spostare senza sosta enormi massi di peso equivalente alle ricchezze accumulate in vita (Inf. XVII, 64-75: "Ed un, che d'una scrofa azzurra e grossa / Segnato avea lo suo sacchetto bianco / Mi disse: che fai tu in questa fossa?").

nel letto dove attende la morte. Al suo cospetto compaiono, e solo per i suoi occhi, entità sovranaturali: da una parte la Santissima Trinità, dall'altra Satana con i suoi demoni. Non c'è più necessità di pesare l'anima: il giudizio, posto alla fine dei tempi, si sposta al momento che precede la morte. Dio non appare però come giudice, ma come arbitro o testimone all'ultima prova alla quale è sottoposto il morente: nell'istante che precede la sua morte, sarà tentato dalla disperazione per le cattive azioni compiute, dalla vanagloria per le buone e dall'amore per gli esseri umani e per le cose terrene. È dall'esito di questa prova finale che si decide la salvezza della sua anima. È il morente dunque il protagonista principale della scena, non solo come officiante della cerimonia della morte ma anche come artefice primario del destino della sua anima. Il suo atteggiamento di fronte alla morte, il suo resistere alle tentazioni ne determinerà l'esito. L'ultima prova sostituisce il giudizio finale: questa evoluzione rafforza il ruolo del moribondo nelle cerimonie della propria morte. Egli è di nuovo al centro della scena e non più come imputato da assolvere o da condannare nel *Dies irae*: in essa si riunisce la sicurezza del rito collettivo all'incertezza personale sull'esito della sua sorte. Da qui nasce la credenza che ogni uomo riveda la propria vita nell'attimo della morte e che il ravvedersi dei propri peccati in quel momento assicuri la salvezza eterna. Queste idee verranno ad affievolirsi sotto l'azione della Controriforma che lotterà contro questa convinzione popolare anche se si continuò ad attribuire, ancora nel tempo, un'importanza morale alla condotta del moribondo e alle circostanze della sua morte.

Il personaggio "Morte"

A questo punto del percorso abbandoniamo Aries per osservare, tramite gli studi di Vovelle, come si è sviluppato il "personaggio Morte". Abbiamo visto come, attraverso una serie di passaggi, l'uomo del secondo medio evo si sia interessato sempre più alla sua morte, che inizia ad incutere terrore. Tra il 1300 e il 1400 (il secolo dell'uomo raro) la peste, le carestie e le guerre che imperversano per tutta l'Europa aggravano la morsa della Morte sull'uomo¹².

Da un punto di vista iconografico questa ossessione si traduce con la scoperta del cadavere, la contemplazione quasi morbosa del corpo che va incontro alla putrefazione, che è rappresentato, nelle tombe e nei manoscritti, nella forma del *transi*, mummia scarnificata che si può trovare da sola o in associazione con la rappresentazione dal "vivo" del morto nell'aspetto del sonno, in una composizione a due piani¹³.

¹² Per completezza, si riportano alcuni dati citati da Vovelle e riconducibili ad altri storici. La popolazione inglese conosce una contrazione già a partire dall'ultimo terzo del 200 fino al 1345 portando l'aspettativa di vita alla nascita da 35,2 anni a 27,2 mentre nelle Fiandre si arriva a perdere fino al 10% della popolazione tra il 1315 e il 1317. Tutta l'Europa è colpita a più ondate da crisi e carestie decimando la popolazione. Tutto questo prima dell'avvento della peste nera nel 1347.

¹³ La rappresentazione del *transi* nel monumento funerario, del cadavere in piena decomposizione, ha inizio a partire dal 1350 circa in Francia. Ma è dal 1400 circa fino al '500 che queste raffigurazioni conoscono la massima espansione

Si può intravedere in questo un collegamento con le paure e le fantasie sui morti, “coesistenti” nello stesso mondo dei vivi, delle credenze popolari dei secoli prima?

L'iconografia che rispecchia maggiormente questa coesistenza, e che perdurerà dal 200 al 500, è la leggenda dell'incontro dei tre morti con i tre vivi, la cui raffigurazione verrà cristianizzata con l'introduzione nella scena dell'eremita San Macario che spiega ai giovani come mettere a profitto il senso di quel incontro, il monito che i morti lanciano ai vivi: “...*Itel con tu es itel fui Et tel seras comme je sui...*”¹⁴. Un esempio di questo incontro è una scena dal “Trionfo della Morte” di Buonamico Buffalmacco, affresco del Camposanto di Pisa, dipinto tra il 1336 e il 1341 (antecedente quindi all'arrivo della peste nera in Italia).

Nel passaggio “dai morti alla morte” si assisterà, a partire dalla seconda metà del 400 ad una trasformazione: i morti, distesi a terra, si animano e, aggressivi contro i vivi, si alzeranno dalle loro tombe come avviene negli affreschi di Clusone risalenti al 1485.

Altra rappresentazione dell'incontro tra vivi e morti sono le *Danse macabre* nelle quali, in ordine gerarchico e per ceti sociali, ad un vivo viene associato un suo “doppio”. La loro diffusione inizia in modo continuo a partire dal 1350 e si desume che, nella forma originaria, questa raffigurazione non abbia nulla di religioso. È sicuramente una testimonianza del punto d'incontro tra la cultura popolare, intrisa di aspetti ereditati dalle fantasie pre cristiane, e la cultura d'élite. Nella danza macabra si ha la constatazione che nessuno sfugge alla morte e questo, per quanto amaro possa essere, è un modo per riprendere il controllo su di essa.

Tema sviluppato prevalentemente nel nord Europa, dopo diverse trasformazioni, subirà un processo di cristianizzazione dove la Morte viene associata a temi religiosi. È la Morte, e non “un morto”, che Adamo ed Eva incontrano all'uscita del Paradiso terrestre dopo la loro cacciata: essa suona uno strumento musicale e prende il passo dei due accompagnandoli nella loro vita, simboleggiando in maniera drammatica il passaggio dall'immortalità alla mortalità del genere umano.

“*Dai morti alla morte,...*”, come afferma Vovelle, “...*da una presenza ancora molto intensa e concreta ad un'espressione molto più astratta, concettualizzata, meno pericolosa, e assai meglio padroneggiabile.*”¹⁵

Uno dei temi dove si definisce questo nuovo concetto di Morte, sia in letteratura sia nell'iconografia, è “Il trionfo della Morte”, fenomeno essenzialmente italiano. La Morte, dapprima rappresentata in piedi o in volo, successivamente diventa “la Morte a cavallo” con un chiaro riferimento alle letture del libro dell'Apocalisse. La Morte

anche in altri paesi come l'Inghilterra, la Germania e la Svizzera ma non nei paesi mediterranei. Associato a questa iconografia vi è anche la raffigurazione della maschera mortuaria e certe pratiche relative alla manipolazione del cadavere come l'usanza di bollire il cadavere per poterne poi estrarne le ossa. Questa pratica, pur dopo la condanna della chiesa nel 1300, continuò per molto tempo e fu utilizzata per trasportare in patria le ossa dei nobili e dei regnanti morti lontano dal proprio paese (come Enrico V d'Inghilterra, morto in Francia nel 1422 vicino a Vincennes). Vedi “La morte e l'Occidente.” di M. Vovelle, 1986 (Ed. Laterza, 2000, da pag. 78 a pag. 82).

¹⁴ “*Noi eravamo come voi adesso siete, voi sarete come noi ora siamo*”.

¹⁵ Da “La morte e l'Occidente.” di M. Vovelle, 1986 (Ed. Laterza, 2000, pag. 87)

colpisce all'improvviso giovani, dame e religiosi ignorando i poveri che invece la implorano, come nel "Trionfo della morte" nel palazzo Sclafani di Palermo del 1445. Anche nella rappresentazione del movimento della Morte si assiste ad un'ultima evoluzione: alla furiosa (... e spaventosa) cavalcata si sostituirà un lento corteo, una pacifica processione con la Morte seduta su un carro trainato da buoi, non dunque per incutere terrore ma per favorire la meditazione in chi osserva. Un esempio è il "Trionfo della Morte" di Lorenzo Costa del 1483, nella cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore a Bologna.

Dal XVIII secolo ad oggi

La percezione e l'atteggiamento dell'uomo nei confronti della morte si modifica ulteriormente. Malgrado la continuità dei temi e dei riti, la morte diventa problematica. L'uomo occidentale, a partire dal XVIII secolo, dà alla morte un senso nuovo: "... l'esalta, la drammatizza, la vuole impressionante e dominante"¹⁶. È la morte romantica dove però già l'uomo si occupa meno della propria morte: la morte percepita è la morte dell'altro, la separazione inaccettabile, il dolore estremo e inconsolabile. La morte romantica, con i suoi contenuti retorici, ispireranno il nuovo culto delle tombe e dei cimiteri. Questa trasformazione, per Ariès, non avviene nei fatti reali ed effettivi, facilmente reperibili da uno storico, ma nel mondo dei fantasmi dell'uomo, nella sfera dell'immaginazione.

A partire dalla fine del XV secolo i temi della morte iniziano a caricarsi di un senso erotico. Se nelle prime danze macabre "il doppio sfiorava" il vivo per designarlo o avvertirlo, nella nuova iconografia gli usa violenza. Fino al XVIII, sia in arte sia in letteratura, troviamo immagini in cui si associa la morte con l'amore. Thanatos ed Eros, dunque, uniti in temi erotico- macabri che testimoniano un interesse morboso verso gli spettacoli della morte e della sofferenza. E se questo non avviene platealmente, avviene a livello inconscio.

Un esempio possiamo incontrarlo in due sculture del Bernini "L'estasi di Santa Teresa" e "La beata Ludovica Albertoni" dove, rappresentando l'unione mistica tra Dio e le sante, avvicina le immagini dell'agonia a quelle di una transe amorosa. In effetti, distogliendo la mente dal carattere sacro delle opere, il volto e la postura del corpo delle sante sembrano ricordare ben altra estasi. La morte, come l'atto sessuale, è sempre più considerata come una trasgressione, una rottura, che toglie l'uomo al suo vivere quotidiano per gettarlo, come afferma Ariès, in un mondo irrazionale, violento e crudele.

Se questa trasformazione nasce e si sviluppa nel mondo dei fantasmi, successivamente si trasferirà nel mondo dei fatti reali, perdendo i caratteri erotici, sublimati e ridotti nella bellezza, in uno dei temi più sviluppati nel periodo del Romanticismo: il morto non è più desiderabile ma diventa ammirevole nella sua

¹⁶ Da "Soria della morte in occidente" di P. Ariès, 1975 (Ed. BUR saggi, 1998, pag. 50).

bellezza. È dunque un nuovo stato d'animo, una nuova sensibilità che si forma in questo periodo. Anche i rituali legati al lutto si modificano.

A partire dal XII secolo, il lutto e le sue manifestazioni per come era rappresentato nell'alto Medio Evo (il dolore immenso di Carlo magno per la morte di Orlando) erano ormai regolate da costumi ben consolidati: cominciava dopo la morte e si traduceva in un abito, in abitudini e in una durata fissati con precisione da una consuetudine.

Il lutto, in questa forma che perdurerà fino al XVIII sec., aveva un duplice scopo:

1. costringere la famiglia a manifestare per un certo tempo un dolore, anche se non lo sentiva (periodo che poteva essere ridotto da un affrettato matrimonio, ma mai abolito);
2. difendere il sopravvissuto, sinceramente addolorato, contenendo gli eccessi del suo dolore attraverso l'imposizione di una particolare vita sociale, garantita dalle visite dei parenti, degli amici e dei vicini (che gli erano dovute) durante le quali la pena poteva sfogarsi, senza però che la manifestazione del dolore degenerasse in eccessi.

Dalla fine del XVIII secolo questo limite non è più rispettato. Si assiste ad un ritorno alle dimostrazioni eccessive e spontanee, almeno all'apparenza, nel manifestare il dolore per la scomparsa dell'amato e questo dopo secoli di sobrietà.

"...Questa esagerazione del lutto nel XIX sec.,...vuole dire che i sopravvissuti accettano con più difficoltà di un tempo la morte dell'altro. La morte temuta non è dunque la propria morte, ma quello dell'altro: la morte del tu.." ¹⁷.

Sulla scena della morte, pur sempre presieduta dal morente, una nuova passione si impadronisce degli astanti. Si disperano, piangono, si agitano. Questi gesti, descritti come se compiuti per la prima volta, sono ispirati da un dolore profondo e appassionato, lontani dal lutto ritualizzato dei secoli passati. Questa espressione così drammatica e, talvolta, esagerata del dolore dei sopravvissuti è il segno di un'intolleranza nuova per la separazione dalla persona amata. Al tempo stesso, ci dice che la morte temuta non è la propria ma quella dell'altro.

A causa di questo nuovo sentimento, che Ariès definisce "il lutto isterico", nasce l'esigenza nei sopravvissuti di poter venerare il ricordo e la memoria dei defunti, seppellendoli in un luogo preciso, di proprietà della famiglia, permettendo quelle visite che la chiesa, nella pratica funeraria tradizionale, non permetteva. Il ricordo stesso, perpetuato con questo nuovo rito laico, conferisce al defunto una specie di immortalità, in principio estranea al cristianesimo. La visita al cimitero è, per Ariès, il grande atto permanente di religione: tutti, credenti o atei, vanno al cimitero ad onorare la memoria del defunto.

Nel XX secolo l'atteggiamento nei confronti della morte conosce una rapida evoluzione. Quel sentimento di familiarità con la morte si affievolisce sempre di più. La morte romantica, le ritualità e il culto che ne contraddistingue il sentimento,

¹⁷ Da "Soria della morte in occidente" di P. Ariès, 1975 (Ed. BUR saggi, 1998, pag. 58).

espresso con toni esasperati nel XIX secolo, scompare. La morte diventa, nella società moderna, oggetto di vergogna e di divieto sostituendosi alla sessualità come tabù principale.

I riti funebri si svuotano della loro carica drammatica. L'intolleranza verso la morte dell'altro e la nuova fiducia del morente in quanti lo circondano (nei testamenti scompaiono le clausole pie, le elezioni di sepoltura, i pensieri più intimi del morente) genera, fin dalla metà del XIX secolo, il desiderio di risparmiare al morente il turbamento e l'emozione troppo forte negandogli la verità sulla sua condizione. Ma nella società moderna occidentale, dove la vita deve essere sempre felice o averne l'aria, ben presto questo sentimento trova la sua normale espansione.

Oggi anche alla società, ai famigliari va risparmiata questa emozione, contenendone gli aspetti principali come l'esternazione del dolore, il lutto e i riti che cambiano nella forma o nei luoghi.

Non si muore più nella propria casa ma in ospedale, che, pur mantenendo la sua funzione terapeutica, viene sempre più eletto come luogo privilegiato della morte. La morte in ospedale non è più occasione di una cerimonia rituale presieduta dal moribondo o dalla sua famiglia, alla quale era stata demandata l'iniziativa, ma diventa un fenomeno tecnico, governato dai medici e dall'equipe ospedaliera. Per Ariès sono loro i padroni della morte, del momento e delle circostanze, il cui ultimo impegno è quello di ottenere dal morente "un'accettabile modo di vivere prima della morte". E una morte accettabile è una morte accettata o tollerata dai superstiti, priva di forti emozioni che creano imbarazzo. Si ha diritto, dunque, di commuoversi, ma solo in privato (di nascosto). Il lutto, dove il dolore è troppo visibile, è ormai considerato uno stato morboso che si deve curare, abbreviare, cancellare. Anche i riti funerari sono stati modificati: si cerca di ridurre al minimo le operazioni destinate a far sparire il corpo, demandate dalla famiglia a tecnici professionisti.

L'uomo moderno sembra allontanarsi sempre di più dalla consapevolezza di essere un morto a (relativamente) breve termine: tecnicamente ammette che un giorno dovrà morire ma, in verità, si sente immortale.

Individuando nell'inconscio collettivo, proprio di ogni società, il motore che determina il formarsi di ogni mentalità e quindi, di conseguenza, l'atteggiamento nei confronti della vita e della morte, Ariès sottolinea la criticità dell'uomo moderno nella sua teoria. Esistendo una relazione permanente tra l'idea che si ha della morte e quella che si ha di sé, si deve ammettere che, nell'uomo contemporaneo, vi è, da una parte, un indebolimento della volontà di essere nell'uomo, al contrario di quanto avveniva nel medio evo, mentre dall'altra si riscontra l'impossibilità delle nostre culture tecnologiche di ritrovare l'ingenua fiducia nel destino che per tanto tempo gli uomini semplici hanno manifestato morendo ¹⁸.

¹⁸ Vedi *"Soria della morte in occidente"* di P. Ariès, 1975 (Ed. BUR saggi, 1998, pag. 84).

Concludendo, è giusto contrapporre al pensiero di Aries quello di Norbert Elias che, in “La solitudine del morente”, individua le criticità della società contemporanea nella rimozione, e la conseguente dissimulazione, della morte dalla vita sociale, nell’assenza di spontaneità e nella reticenza nel manifestare i propri sentimenti da parte dell’uomo. Tutto questo determina anche un problema di comunicazione che si sposta su vari livelli: nel rapporto tra gli uomini, nel confronto con i bambini, ma soprattutto nella gestione del paziente morente pur essendo in grado, tecnicamente, di poter alleviare le sue sofferenze e di provvedere a qualsiasi suo bisogno fisico. “ *La rimozione sociale, l’atmosfera di malessere che spesso oggi circonda gli ultimi istanti di vita, non sono certamente d’aiuto per gli uomini.*”. E nel ribadire questo Elias afferma:

*“Forse dovremo parlare con più franchezza della morte, smettendo di considerarla un mistero. La morte non cela alcun mistero, non appare alcuna porta: è la fine di una creatura umana. Ciò che di essa sopravvive è quanto essa ha dato agli altri uomini e ciò sarà conservato nella loro memoria ...”*¹⁹.

Andrea Ghinassi

¹⁹ Da “La solitudine del morente” di N. Elias, 1982 (Ed. Il Mulino, Bologna, 1985. Pag. 82)

Le immagini delle diapositive

- **“La morte”** di Emanuele Luzzati, disegno tratto da “I Tarocchi”;
- **“Trionfo della morte”** di Pieter Bruegel il vecchio, 1562, Museo del Prado, Madrid;
Nell’apocalittica visione di Bruegel, la Morte armata di falce e su di un cavallo al galoppo, spinge una massa di persone dentro ad un enorme sarcofago nero, aiutata da una schiera di scheletri. Scene di esecuzioni (impiccagioni, decapitazioni, scorticamenti), di città in fiamme, di morti (annegati o per fuoco), di tentativi di fuga dalla morte e di terrore. Solo due amanti, in basso a destra, sembrano incuranti di quello che sta succedendo attorno cantando e suonando: dietro a loro uno scheletro li accompagna con una viola.
- **“Vanitas”** di Barthel Bruyn, Rijksmuseum Kroller – Muller, Otterlo;
Opera non datata (1550 circa), fu dipinta da Barthel Bruyn il Vecchio sul retro del ritratto di Jane-Loyse Tissier. “Still life painting”, nella composizione si osserva una candela che si sta consumando, una mandibola e un teschio, sul quale si è posata una mosca. Abilmente, Bruyn inserisce nell’opera un messaggio contrario al credo cattolico. Il motto “Omnia Morte Cadunt; Mors Ultima Linia Rerum” (“Ogni cosa muore; la morte è il limite ultimo delle cose” attribuito a Lucretius) non dà via di scampo: la morte non è un passaggio ad un’altra vita.
- **“Natura morta con teschio”** di Pablo Picasso, 1908, Hermitage, S. Pietroburgo;
- **“Il cavaliere, la morte e il diavolo”** di Albrecht Dürer, 1513;
L’opera di Dürer fu ispirata dallo scritto di Erasmo da Rotterdam “*Enchiridion militis christiani*” del 1504. Vi è rappresentato un coraggioso cavaliere cristiano che avanza verso la città fortificata (Gerusalemme celeste), incurante della Morte, a lui affiancata, con una clessidra in mano come a ricordargli la caducità della vita. Dietro il diavolo, essere mostruoso con le zampe di caprone. Ad accompagnare il cavaliere un cane, simbolo della fede.
- **“Mort de Roland”** di Jean Fouquet, da un manoscritto del XIV sec.;
- **“L’isola dei morti”** di Arnold Böcklin, 1880, Kunstmuseum, Basilea;
- **“La morte e l’avaro”** di Hieronymus Bosch, 1490, National Gallery of Art, Washington;
Sul letto, un avaro vede la morte, una figura scheletrica e coperta da un mantello bianco, entrare nella stanza nell’atto di lanciargli un dardo. Un angelo invita il morente a pentirsi indicandogli il crocifisso alla finestra, mentre dei demoni si impossessano delle fortune che ha accumulato durante tutta la vita, chiara provocazione al quale l’avaro dovrà resistere per ottenere “una buona morte”.
- **“Giudizio universale”** Ex abbazia di Saint – Pierre, 1120 – 1135, Moissac;
- **“Giudizio universale”** cattedrale di Notre Dame, 1200, Parigi;
- **“Psicostasia”** Chiesa di S. Biagio, XIII secolo, Talignano, Parma;
- **“San Michele Arcangelo”** di Juan de la Abadía, 1490, Museo Nacional de Catalunya, Barcellona;
- **“Giudizio Universale”** (particolare) di Coppo di Marcovaldo, 1260, Battistero di S. Giovanni, Firenze;
- **“Giudizio Universale”** di Giotto, 1305, Cappella degli Scrovegni, Padova;
- **“Ars Moriendi”**, 1470 circa, Germania;

- **“La peste”** di Arnold Böcklin, 1898, Kunstmuseum, Basilea;
- **“Caterina de Medici”** (incompiuta) di Girolamo della Robbia, 1565, Louvre, Parigi;
- **“Trionfo della morte”** (particolare) di Buonamico Buffalmacco, 1336 – 1341, Camposanto di Pisa;
- **“Trionfo della morte”** Anonimo, 1485, Clusone;
In alcuni testi, l’affresco situato nell’oratorio dei Disciplini a Clusone (Bg), è attribuito a Giacomo Borlone. Il tema pittorico del trionfo della morte ha origine dall’equivalente letterario trecentesco che celebra la “regina del mondo”, la Morte, spesso raffigurata con una corona, o seduta su un trono, o su un carro trionfale. Nell’affresco, la Morte regge due cartigli su cui è scritto: *“Gionto la morte piena de equaeza sole voj ve vollo e non vostra richeza e digna sonto da portar corona per che signorezi ognia p(er) sona”* e *“Gionto p(er) nome chiamata morte ferisco a chi tocara la sorte no e homo cosi forte che da mi non po schampare”*. Al di sotto del “Trionfo” di Clusone è visibile una danza macabra.
- **“Danse macabre”** Charniers des innocentes – Paris, 1425 riproduzione di Guyot Marchant 1485
Le incisioni su legno di Marchant riproducono la danza macabra che era dipinta sotto i porticati dell’ossario (charnier) del cimitero degli Innocenti di Parigi, nel quartiere Halles. È l’unico documento che ne conferma l’esistenza, essendo i dipinti andati distrutti. Il cimitero degli Innocenti, sorto nei pressi dell’omonima chiesa, raccolse fin dalla fine del IX secolo i cadaveri dei parigini fino al 1785, quando il Consiglio di Stato ne pronunciò la chiusura e l’evacuazione. Il sistema di sepoltura consisteva nell’inumazione in grandi fosse comuni. All’inizio del 1400 si costruì un ossario per permettere di svuotare, da resti dei cadaveri, le vecchie fosse per aprirne delle nuove: non era più possibile seppellire infatti altre persone. Si calcola che durante la peste del 1348 il cimitero accogliesse 500 corpi al giorno. Nonostante le forti pressioni per la chiusura del cimitero per questioni igieniche fu un singolare episodio a decretarne la fine. Nel 1780 un muro che recintava il cimitero, intriso dei liquami della putrefazione dei cadaveri della fossa attigua, cedette e centinaia di corpi mischiati a terreno si riversarono in una cantina di una osteria nei pressi di Rue de la Lingerie. Le ossa di circa sei milioni di parigini furono trasferiti presso le catacombe di Parigi, nel sottosuolo (è possibile visitarle con l’ingresso in Place Deufert Rochereau): tra milioni di teschi anonimi si trova anche quello di Robespierre.
- **“Toten dantz mit figuren”** di Heinrich Knohlochter, 1488 circa;
- **“La Cacciata dal paradiso”** di Hans Holbein il giovane, 1520;
L’immagine, tratta dalla “Danza della Morte” di Hans Holbein, fa parte di una serie di 49 incisioni pubblicate per la prima volta a Lyons nel 1538.
- **“Trionfo della morte”** Anonimo, 1440, Palazzo Sclafani, Palermo;
- **“Trionfo della morte”** di Lorenzo Costa, 1483, San Giacomo Maggiore, Bologna;
- Tomba di R. Didsbury, 1910, Cimitero di Montmartre, Parigi;
La scultura sulla tomba di Robert Didsbury, morto a 20 anni, fu scolpita dalla madre.
- **“La Morte e la Fanciulla”** di Niklaus Manuel Deutsch, 1517, Kunstmuseum, Basilea;
- **“L’estasi di Santa Teresa”** di Gian Lorenzo Bernini, 1652, Santa Maria della Vittoria, Roma;

- **“La Beata Ludovica Albertoni”** di Gian Lorenzo Bernini, 1674, San Francesco a Ripa, Roma;
- **“Orpheus”** di Gustave Moreau, 1865, Musée d’Orsay, Parigi;
Il mito di Orfeo rivive nell’opera di Moreau nella sua parte finale. Dopo la morte della sua sposa, la musa Euridice, Orfeo scende nell’Ade per poterla riportare con se. Il dio Plutone, commosso dalla musica di Orfeo acconsente alla richiesta ma ad una condizione: Orfeo non deve voltarsi mai indietro per vedere la sua amata fino a che non sono usciti dall’Ade. Orfeo resiste per tutto il percorso ma sulla soglia, impaziente di rivedere Euridice, si volta perdendola per sempre. Da quel momento Orfeo inizia a disprezzare tutte le donne provocando la loro vendetta. Orfeo viene ucciso, fatto a pezzi e gettato nel fiume Ebro. La sua testa, rimasta a galla, continuava a cantare lodi per la sua Euridice. Nel quadro si osserva una donna della Tracia che, raccolta la testa di Orfeo, la contempla incantata.
- **“I funerali di Atala”** di Girodet – Trioson, 1802, Louvre, Parigi;
Il quadro si ispira ad un romanzo di Chateaubriand “Atala o Gli amori di due selvaggi nel deserto” del 1801. Sulla roccia è inciso un passo del libro di Giobbe: “Mi sono appassito come un fiore, mi sono seccato come l’erba dei campi”, un esplicito *memento mori*.
- **“Funerale ad Ornans”** di Gustave Courbet, 1850, Musée D’Orsay, Parigi;
Un lungo corteo per il funerale di un parente del pittore, prima sepoltura nel nuovo cimitero di Ornans. La bara, alla sinistra di chi guarda, ricoperta da un drappo marrone e bianco è portata da quattro becchini; al centro il parroco, due sagrestani in abito rosso e gli uomini ai bordi della fossa mentre quasi tutto il lato destro è occupato dalle donne in lacrime. L’opera realista diede scalpore anche per l’idea di raffigurare su una scala così importante (olio su tela, cm 315 x 668 !!!) un soggetto così umile quanto un funerale di campagna. Il conte Nieuwekerke, sovrintendente alle belle arti, alla visione del quadro presentato nel 1851 disse: *“Questa è pittura da democratici, da gente che non si cambia la biancheria, che vuole dettar legge alla buona società: arte che non mi piace e anzi mi disgusta.”*
- **“Small Deathbed scene”** di Max Beckmann, 1906, National Galerie, Berlino;
- **“By the Deathbed”** di Edvard Munch, 1895, Bergen Kunstmuseum, Norvegia;
- **“Morte di Casagemas”** di Pablo Picasso, 1901, Musée Picasso, Parigi;
Ritratto “post mortem” dell’amico Carlos Casagemas, morto suicida nel Febbraio del 1901 per la disperazione di non veder corrisposto il suo amore verso una modella. Picasso compose tre dipinti dai colori accesi dedicati all’amico morto, più un ultimo intitolato “La sepoltura di Casagemas” (1901) nel quale, al cospetto del cadavere dell’amico in terra prima della sepoltura, nere figure ne piangono la scomparsa. Nel cielo, accompagnando l’anima di Casagemas in salita su di un cavallo bianco, al posto di un coro di angeli Picasso riserva all’amico un gruppo di prostitute nude, coperte solo da delle calze colorate, che gli regaleranno quei piaceri che la vita terrena gli ha negato. Questo quadro segna per Picasso la comprensione definitiva della perdita dell’amico dopo lo stupore e l’incredulità. Questa consapevolezza diede inizio al “periodo blu”: l’esperienza della morte e del dolore condizionò l’opera di Picasso nelle tematiche trattate per tutti i quadri del periodo.
- **“Vita e Morte”** di Gustav Klimt, 1916, Collezione privata, Vienna;
- **“Cavalcando con la morte”** di Jean – Michel Basquiat, 1988, collezione privata;
Ossessionato dal pensiero della morte dopo la scomparsa del suo amico Andy Warhol, Basquiat dipinge, un anno dopo, questo ultimo quadro prima di morire per una overdose. Egli rovescia completamente l’iconografia del trionfo della morte: è lui stesso a cavallo della Morte.

- **“Cristo nel sepolcro”** di Hans Holbein il giovane, 1521, Kunstmuseum Öffentliche Kunstsammlung, Basilea.
Questo dipinto, straordinario per la drammaticità, mostra un Cristo sdraiato nel sepolcro sopra un sudario. Particolari macabri come l’occhio socchiuso, la bocca, il naso, la mano “contratta” nell’ultimo spasmo, la magrezza del corpo rendono la figura del Cristo particolarmente umana. Il quadro è menzionato più volte ne “L’idiota” di Dostoevskij, che molto probabilmente lo vide a Basilea rimanendone impressionato. In un passo del libro si legge: *“Sopra la porta della camera attigua era appeso un quadro stranissimo per la sua forma (...) Raffigurava il Salvatore depresso in quel momento dalla croce. Il principe vi gettò uno sguardo distratto, come ricordandosi di qualche cosa, ma fece tuttavia l’atto di varcare la porta (...) - Mi piace guardare quel quadro! Osservò dopo un breve silenzio Rogožin. - Quel quadro! Esclamò ad un tratto il principe, come colpito da un pensiero subitaneo, “quel quadro! Ma tu sai che, osservandolo a lungo, si può anche perdere la fede?” “Sì, la si perde infatti” confermò improvvisamente Rogožin”*.

Bibliografia

- Philippe Ariès, “Storia della morte in occidente”, 1975, Ed. BUR saggi 1998;
- Michel Vovelle, “La morte e l’occidente”, 1986, Ed. Laterza 2000;
- Norbert Elias, “La solitudine del morente”, 1982, Ed. Il Mulino 1985;
- Jean-Claude Schmitt, “Medioevo «superstizioso»”, 1988, Ed. Laterza 2005;
- AA.vv., “L’arte gotica”, a cura di Rolf Toman, 2004, Ed. Gribaudo / Könemann 2006;

Altri testi consultati

- Jacques Le Goff, “La nascita del Purgatorio”, 1981, Ed. Einaudi 2006;
- Alberto Tenenti, “La vita e la morte attraverso l’arte del XV secolo”, 1952, Edizioni Scientifiche Italiane 1996;
- Alberto Cipriani, “La carne e lo spirito”, 2006, Ed. Edup 2007;
- Alfonso M. Di Nola, “La nera signora. Antropologia della morte e del lutto”, Newton Compton editori 2006;
- Enrico Castelli, “Il demoniaco nell’arte”, 1952, Ed. Bollati Boringhieri 2007;
- Rosa Giorgi, “Angeli e demoni”, 2003, Ed. Mondadori Electa 2004;
- Enrico De Pascale, “Morte e Resurrezione”, 2007, Ed. Mondadori Electa 2007;
- “La storia dell’arte” vol. 5 “Il gotico” a cura di Stefano Zuffi, Ed. Mondadori Electa 2006 per “La Repubblica”;
- “La storia dell’arte” vol. 6 “Il quattrocento” a cura di Stefano Zuffi, Ed. Mondadori Electa 2006 per “La Repubblica”;
- AA. Vv., “La grande storia dell’arte” vol. 2 “Il gotico”, Ed. E-ducation.it 2005 per “Il Sole 24 Ore”;
- Ingo F. Walther, “Picasso”, 1998, Ed. L’Espresso 2001.