

Articoli/Articles

IMMAGINI DI MORTI E DI MORTE.  
L'ANGOSCIA DELLA DISSOLUZIONE FISICA  
PRIMA E DOPO LA PESTE NERA  
(XIV e XV SECOLO d.C.)

BERENICE CAVARRA, VALENTINA GAZZANIGA  
Dipartimento di Medicina Sperimentale e Patologia  
Sezione di Storia della Medicina  
Università degli Studi di Roma La Sapienza, I

SUMMARY

DEATHS AND DEATH IN ITALIAN MEDIEVAL PAINTING

*The role played by great epidemics in the composition of the Triumphs of Death and the Dances of the Deaths in Italy from XIVth to XVth century has been recently well discussed by historiographical literature. The human body has been linked to the idea of friality and decomposition already before XIVth century; ascetical and penitential ideals have been joined together with critical economical, social and sanitary conditions. European medieval populations were mown down by endemic illnesses and it certainly is possible that these catastrophic events influenced the composition of Triumphs and Dances.*

Si è discusso molto e a lungo sul ruolo che la sensazione di minaccia biologica, suscitata dalle grandi epidemie che colpirono l'Europa nel corso del XIV e XV secolo, ebbe nella composizione dei Trionfi della Morte e delle Danze macabre in Italia.

Le raffigurazioni dei morti e della Morte – termini nei quali si può riassumere l'ampia categoria delle rappresentazioni *macabre*, vale a dire immagini del corpo umano decomposto o scheletrico, svincolate dalle pure rappresentazioni dell'Oltretomba e articolate sui due binari fondamentali delle rappresentazioni dei

*Key words:* Triumphs of the Death - Dance of the Death - Plague - Epidemics.

Trionfi e delle Danze – si diffondono nel panorama artistico italiano con una lenta infiltrazione di temi già ampiamente diffusi al di là delle Alpi almeno dal XIII secolo, tanto nella miniatura che nella raffigurazione pittorica. Emile Mâle ha individuato l'origine letteraria più diretta del tema nei *Vers de la Mort*, poema di Elinardo ascrivibile all'ultimo decennio del XII secolo (1193-97)<sup>1</sup>. A differenza di quanto accade nel resto d'Europa, ed in particolar modo in Francia ed in Germania, dove il tema delle danze macabre si sviluppa, dal Cimitero degli Innocenti dove fa la sua prima comparsa fino a Erfurt<sup>2</sup>, come logico corollario visivo all'ammonimento morale già espresso nei testi e nelle miniature dalla rappresentazione della leggenda dell'Incontro dei Tre vivi e dei Tre morti<sup>3</sup>, in Italia sarà il tema del Trionfo ad ottenere maggiore fortuna, sia nel caso che ad esso si sovrappongano e si accompagnino scene complementari, come nel Camposanto di Pisa sia, invece, ove esso rappresenti l'ammonimento che bilancia la scena del Giudizio finale, come nel caso del Trionfo di Palazzo Sclafani a Palermo.

La preferenza espressa da artisti italiani – pur di formazione diversa – per il tema del Trionfo è stata ripetutamente spiegata dalla critica con il gusto per il segreto ritmo trinario che percorre tale iconografia<sup>4</sup>. La Morte alterna, in una serie che ha il suo illustre precedente nell'affresco del Camposanto di Pisa<sup>5</sup>, una forma che va dalla figura del demone alato, mezzo donna e mezzo uccello, che ghermisce a volo le anime delle sue vittime, fino all'immagine apocalittica dello scheletro a cavallo di un destriero verde o bianco<sup>6</sup>; munita di arco come il primo cavaliere dell'Apocalisse, o di una falce non menzionata dai testi biblici, essa precipita dall'alto a sorprendere i vivi<sup>7</sup>.

#### *La questione storico-artistica dei Trionfi della Morte.*

È oramai dimostrato che tra Pisa e Palermo corre quasi un secolo di distanza; sia o meno Buffalmacco l'autore del ciclo pisano<sup>8</sup>, il gusto dell'ancora ignoto autore del Trionfo siciliano, trascinato da suggestioni aragonesi e fiamminghe e dal ricordo dell'opera di Pisanello probabilmente vista in Verona, è profon-

damente lontano dal clima toscano, sebbene l'impianto iconografico della composizione ripeta, variandoli, temi ben noti<sup>9</sup>. Da un lato, la scena di Pisa è eterogenea, ottenuta attraverso la sovrapposizione di tre parti distinte; dall'altro, quella di Palermo, invece, omogenea e compatta attorno alla figura centrale del cavallo bianco<sup>10</sup>. Non pare esistere più dubbio alcuno sul fatto che a Pisa il pittore abbia eseguito un piano iconografico suggerito da un attento ideatore, e che tale progettista vada individuato, per non forzare la mano in identificazioni non sufficientemente supportate dalla testimonianza documentaria, in uno dei residenti nell'attiguo convento di Santa Caterina; il suo intento chiaro era quello di ammonire lo spettatore che solo il ritiro e la vita ascetica sono in grado di salvare l'uomo dai demoni, mentre l'universo cortese, i *valori mondani*, conducono ben lontano dalla salvezza dell'anima<sup>11</sup>. A Palermo (Fig. 1), invece, dopo un processo di sviluppo del tema apocalittico che passa attraverso Subiaco, Lucignano, S. Domenico a Bolzano, cambia il significato dell'intera composizione: l'attenzione deve scivolare dolcemente dal fulcro visivo costituito dal cavallo al gruppo allegorico dei giovani ben vestiti; essi, negli abiti e nei ricchi monili aragonesi, nell'iconografia globale che riecheggia i significati espressi dalle Grazie toscane<sup>12</sup>, parlano di una salvezza possibile che non è solo quella dell'anima, ma anche quella della carne. Parzialmente in relazione alla possibile identificazione del medico e del suo aiutante nelle figure tradizionalmente interpretate come il pittore ed il suo garzone, ed in connessione con le epidemie che flagellarono la città fra il 1422 ed il 1439<sup>13</sup>, non va dimenticato che l'affresco di Palermo certo non può essere datato anteriormente al 1435, anno dell'inizio dei lavori di adattamento del Palazzo Sclafani a sede ospedaliera<sup>14</sup>. L'autore dell'affresco può ancora considerarsi, sostanzialmente, ignoto; ma, se le fonti sono da sempre discordi – sostenendo talora una sua identificazione con il Cingano, talora con Vincenzo Romano, con Antonio Crescenzo o con un pittore di cultura ispanica o fiamminga accolto come paziente, per qualche tempo, all'interno dell'Ospedale – è certo che, chiunque egli fosse, sapeva quale era la destinazione della struttura in cui lavorava<sup>15</sup>.

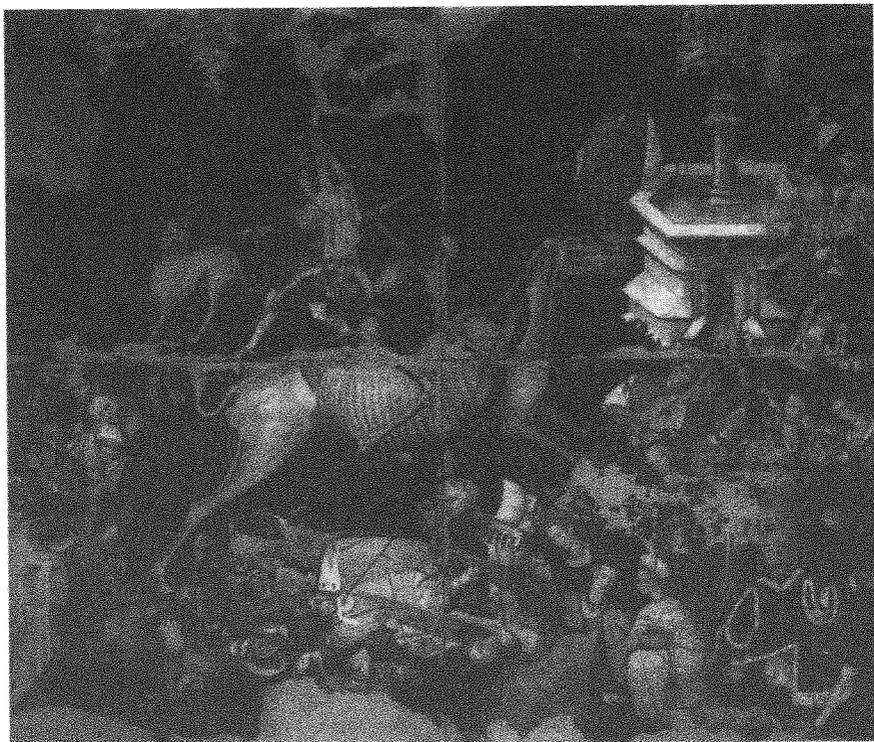


Fig. 1 - Palermo, Galleria Nazionale di Sicilia, Trionfo della Morte di Palazzo Sclafani.

### *Le Danze Macabre.*

Significato del tutto differente riveste, invece, il tema delle danze, bizzarre processioni in cui ad un vivo si accompagna il morto che ne rappresenta il doppio, l'alterità alla fine del cammino, la guida parentoria lungo una strada che deve essere percorsa, indistintamente, dal Vescovo e dal Papa, dall'Imperatore e dalla donna vezzosa, dal bambino e dal vecchio<sup>16</sup>. La sua origine è stata variamente collegata ad antecedenti drammatici o letterari: documenti sparsi hanno indotto a valutare il possibile influsso di danze o rappresentazioni, eseguite nelle chiese e nei cimiteri già dal XIV secolo, e protrattesi almeno fino al XV, o un

legame con la tradizione delle prediche viventi ad opera degli ordini mendicanti, sebbene certamente non solo con queste suggestioni sia possibile giustificare l'origine e la fortuna della composizione in Europa<sup>17</sup>.

In Italia la diffusione del tema delle Danze è tarda e discontinua: la sua formulazione è mancante di originalità ed anche di qualità artistica; solo le maestranze, probabilmente nordiche, che lavorarono a Clusone (1484-5) (Fig. 2) seguirono un progetto ideativo che si sforza di trovare la via di un'originalità compositiva nella sovrapposizione organica di due scene distinte. Le danze di Carisolo (1519) e di Pinzolo (1539), cronologicamente più vicine alla protesta della Riforma e ai diretti influssi germanici, aggiungeranno al tema della processione musicata di scheletri e vivi un nuovo morto illustre: il Cristo, portatore di insegna a Carisolo, crocefisso a Pinzolo, vittima della morte come tutti.



Fig. 2 - Clusone, registro superiore: Trionfo della Morte in cui lo scheletro coronato e rivestito dal manto purpureo si accompagna a due suoi simili. Registro inferiore: Danza macabra, in cui ad ogni cadavere è alternato il suo doppio vivo. Si noti il medico con il vaso da uroscopia.

Sia che fosse la Chiesa di Roma a trovare nel tema un insostenibile argomento contro la gestione del potere temporale o che semplicemente il monito della danza non fosse più conforme alla sensibilità di committenti rinascimentali attratti da un equilibrio estetico nuovo, attento alle grazie del corpo più che turbato dal suo disfacimento e dalla corruzione dell'anima, ciò che è certo è che l'iconografia, in Italia, incontrerà presto fine; essa non si trasferirà nemmeno nelle illustrazioni dei testi a stampa e nelle xilografie (come accadrà, invece, a partire dal Quattrocento, per i Trionfi), che in Europa continueranno ad essere prodotte, con fortuna discontinua, fino al pieno XIX secolo<sup>18</sup>.

*Il clima spirituale ed il contesto letterario.*

Chi contempi i Trionfi della Morte del Camposanto di Pisa, di Palazzo Sclafani a Palermo o la Danza Macabra di Clusone, verrà colpito dal lugubre richiamo all'ultimo destino dell'uomo presente nei dipinti, così come dall'insistita e spietata raffigurazione di cadaveri e moribondi. Suscita commozione la disposizione intellettuale ed emotiva con la quale gli uomini dell'*autunno del medioevo* e del Rinascimento (così come gli uomini di sempre) affrontarono il problema della morte. Infatti, l'*ansia espressiva* che dominò le manifestazioni artistiche, letterarie o figurative, ispirate a temi escatologici, denota, come si vedrà, la volontà moralizzatrice dell'artista o del committente, alla quale si affiancavano, dandole vigore, la paura e l'angoscia diffuse in un mondo minacciato da malattie e violenze di ogni tipo. Contemporaneamente, però, essa svela le propensioni e gli atteggiamenti di coloro ai quali l'opera era destinata: si materializza, allora, nella nostra immaginazione, una folla di uomini e donne, preda, allo stesso tempo, di un amore sconfinato per le dolcezze, piccole e grandi, di questa vita, e del senso di colpa che suscita una felicità fisica e materiale troppo desiderabile per non nuocere all'anima, eroicamente lucidi e consapevoli nel contemplare lo spettacolo simulato della propria fine.

Si cercherà qui di proporre alcune linee direttrici utili all'inquadramento critico del problema, con riferimento all'annosa

questione del rapporto fra evento storico e produzione artistica, in particolare fra *catastrofe biologica/epidemia* e *diffusione delle raffigurazioni macabre*, per il periodo che va dal XIV al XV secolo.

L'ossessivo richiamo, così presente nelle raffigurazioni dei Trionfi e delle Danze, alla fine della vita fisica dell'uomo ed alla miseria della sua natura, affonda le sue radici in un'epoca ben precedente al '300. Infatti è antica, biblica, l'associazione del corpo umano all'idea di fragilità ed inesorabile dissoluzione e la sua conseguente svalutazione ad organismo soggetto a deterioramento, fonte di dolore, escretore di miasmi e sostanze impure, destinato fatalmente a corrompersi<sup>19</sup>.

Si legge, nel *libro di Giobbe* (13, 27-28):

L'uomo  
Cavato da una donna  
Corto di giorni  
Stipato di dolori  
È un fiore che spunta e cade  
Un'ombra in fuga che non si posa  
Una cancrena nello sfacelo  
Una maschera rossa dalle tignuole<sup>20</sup>

D'altro canto, però, la creazione dell'uomo, unione di anima e materia, rappresenta, nel *Genesi*, l'ultima tappa nella creazione di un universo meraviglioso, espressione della volontà di Dio. Tale ottimistica visione del *sensibile* non fu condivisa dalle correnti filosofiche neoplatoniche, la cui svalutazione della Materia coinvolse la visione del corpo umano<sup>21</sup>.

Il pensiero cristiano dei primi secoli, che in sé racchiudeva la cultura vetero e neotestamentaria unita alle riflessioni teoretiche del tardo platonismo, maturò, per tradizione, la tendenza al disprezzo del mondo e della carne e la tensione verso ideali smaterializzati d'esistenza.

Di questi valori si nutrirà il monachesimo occidentale, fin dalle sue origini. La spiritualità medievale, maturatasi all'ombra dei chiostri di monasteri e conventi, con il riaffermarsi, dall'XI al XIII secolo, degli ideali ascetici ed eremitico-penitenziali<sup>22</sup>, diede voce all'ansia di fuga dal mondo, corrotto e corruttibile e al desiderio di separazione da una realtà insidiosa per lo spirito

e di tacitazione dei richiami del corpo, odiato ostacolo nel cammino per la salvezza<sup>23</sup>.

La riflessione sulla morte, vista come annientamento fisico, come fine paurosa di un'esistenza basata su gioie destinate a finire, è materia del pedagogismo cristiano. Tutto è vanità: ricchezze, onori e potere. Da qui il tema medievale dell'*Ubi sunt?*, che godette di un grande successo in letteratura<sup>24</sup>. *L'Ubi sunt?* ispirerà, in seguito, le stesse Danze macabre ove, incalzati dagli scheletri – rappresentanti della Morte – sfilano *quelli di un tempo*.

Frutto di una lunga tradizione, nondimeno l'affermazione e la vasta diffusione, a partire dal '300, di una percezione ossessiva della morte fisica, in arte ed in letteratura, sono dovute all'imporre di una sensibilità culturale e religiosa, per certi versi, nuova, che gli individui, alla fine del Medioevo, svilupparono sotto l'influsso di correnti spirituali di grande richiamo e, molto probabilmente, di eventi storici particolarmente traumatici, atti a colpire l'immaginazione collettiva.

Infatti, nel Tardo Medioevo, era mutata la concezione della morte<sup>25</sup>. Di essa si aveva più paura per molti motivi, fra i quali è da ricordare l'influsso che l'opera dei predicatori, attivissimi in questo periodo a diffondere il tema del *contemptus mundi* al di là delle mura dei conventi, esercitava sulle coscienze. L'insistenza sulla morte diviene, per il domenicano, il letterato e l'artista, lo strumento formale di una didattica di marca ascetica che aveva grande presa sugli individui. Inoltre, la paura della morte fisica era conseguente all'affermarsi di una nuova sensibilità culturale più laica, aperta a quei valori terreni e civili che rendevano il distacco dalla vita insopportabile<sup>26</sup>.

Infine, il verificarsi di condizioni di generale insicurezza, sul piano economico, sociale e sanitario accresceva l'angoscia dell'uomo tardomedievale. Di conseguenza, la rappresentazione della Morte, come entità superiore ed invincibile (*Trionfi della morte italiani*) o la raffigurazione cruda e realistica del cadavere (*Incontro dei tre vivi e dei tre morti*), spesso colto nei vari stati di decomposizione ed espressione metaforica del *doppio di sé*, di ciò che *cova* dentro, segreto svelato della mostruosa e miserevole potenzialità umana, sono manifestazioni di un violento orro-

re per il destino fisico dell'individuo<sup>27</sup>. I timori della dannazione spirituale e della dissoluzione fisica, sentita da alcuni come punizione di per se stessa definitiva<sup>28</sup>, contribuivano a rendere significanti, suggestivi ed evocativi, agli occhi dello spettatore tardomedievale e rinascimentale, i dipinti del Camposanto di Pisa o di Palazzo Sclafani a Palermo.

In ogni caso, la Morte, i morti parlano all'uomo tardomedievale di una fine annunciata e prevedibile, che catastrofi e malattie rendono più probabile ad ogni momento.

#### *La situazione storico-medica.*

La grande epidemia di Peste Nera del 1347<sup>29</sup>, può, ovviamente, avere fornito un riferimento alle raffigurazioni della Morte solo per i dipinti posteriori a quella data.

L'antedatazione dell'affresco del Camposanto di Pisa e la sua diversa attribuzione<sup>30</sup>, sganciano definitivamente, in questo caso, il fenomeno artistico dalla congiuntura storica della peste ed implicano la revisione di una celebre tesi proposta da Meiss<sup>31</sup>.

Lo studioso descrive la crisi congiunturale che si verificò a Firenze e a Siena nel terzo quarto del '300 e, come conseguenza a questa, il mutamento ivi prodottosi del clima artistico, culturale e spirituale. Meiss pone l'accento sulla epidemia di peste nera che, dall'estate del 1348, decimò la popolazione delle città e sull'impatto catastrofico che essa ebbe sulla società, sui suoi costumi (*the plague tended to promote an unconventional, irresponsible or self-indulgent life*)<sup>32</sup>, sui suoi equilibri (spopolamento e creazione di nuove classi). La pittura, secondo lo studioso, si allineò ad una generale inversione di tendenza dal punto di vista culturale, rivelando, stilisticamente ed iconograficamente, caratteri improntati ad un forte tradizionalismo e conservatorismo e privilegiando temi di carattere sacro. Di conseguenza, il Meiss inquadra il Trionfo della Morte pisano, da lui attribuito al Traini e collocato nel 1350, nel clima di paura successivo allo scoppiare dell'epidemia del 1348.

L'orrendo demone alato che sorvola mucchi di cadaveri e giunge inaspettato a falciare anche le vite di giovani ricchi, feli-

ci e noncuranti e la cupa e terrificante presenza dei cadaveri esposti alla vista attonita dei cavalieri, richiamerebbero il tema della *Vanitas* e della conversione, della paura che spinge al rapido pentimento. E così i Trionfi della Morte toscani (il pisano ed il fiorentino), sarebbero vicini, come spirito, alle prediche del domenicano Passavanti ed esprimerebbero a pieno l'associazione: *peste - cultura della penitenza*<sup>33</sup>.

Tale tesi, per quanto riguarda particolarmente l'affresco del Camposanto di Pisa, è caduta in seguito alle nuove evidenze cronologiche offerte, come si è visto, dalla critica. Inoltre, è stato notato che la Peste Nera va inquadrata in una prospettiva storica più complessa, va ridimensionata, partendo dall'assunto che epidemie e carestie si susseguirono, in Toscana ed in Italia, per tutto il '300.

*Appare insomma molto più vicino alla realtà prendere in considerazione una sorta di andamento catastrofico che, con punte più o meno alte, si svolse nel tempo - e a decorrere da prima del 1348 - anziché isolare la catastrofe del 1348 come immane frattura di un corso storico...*<sup>34</sup>

Le risposte ad una situazione di crisi non furono, comunque, univoche; ne è un esempio il *Decameron* di Boccaccio che riporta alle dolcezze del vivere, il cui incanto seduceva tanto più quanto più si riteneva fosse fugace e che nel contempo richiama alla mente, nell'isolamento dei giovani, il consiglio celsiano della ricerca della sanità in un luogo diverso da quello afflitto dalla pestilenza<sup>35</sup>.

Sebbene il sistema di valori che informò il Trionfo pisano sia stato giudicato estraneo, nella sua formazione, agli andamenti catastrofici del quarto decennio del '300<sup>36</sup>, nondimeno studiosi quali Delumeau e Tenenti e, prima di questi, la Guerry, i quali hanno dedicato la loro attenzione alle componenti del macabro, in arte ed in letteratura, ritengono che le ondate epidemiche che sconvolsero l'Europa fra XIV e XV secolo, prima fra tutte la peste nera, abbiano concorso a creare un'atmosfera di *paura psichica* favorevole alla nascita di determinate raffigurazioni<sup>37</sup>. Non sempre, dunque, in questo senso, i giudizi sono unanimi<sup>38</sup>. È vero, comunque, che la ossessiva incombenza della Morte nei Trionfi e nelle Danze italiane invita ad immaginare ed ipotizza-

re un evento di particolare gravità, una tragica contingenza che abbia posto l'artista nella condizione di richiamare l'attenzione su una realtà che, da comune che era, divenne allora quotidiana e totalizzante. È necessario, infatti, operare distinzioni da caso a caso: a volte, al contrario di ciò che sembra evidente per il Trionfo pisano, è possibile avvicinare causalmente alcune raffigurazioni a specifici eventi epidemici. È il caso del Trionfo della Morte di Palazzo Sclafani a Palermo. Il dipinto potrebbe essere stato eseguito dall'artista sotto l'impressione delle epidemie che flagellarono la Sicilia nei primi trent'anni del '400 e, in particolare, della peste che scoppiò a Palermo nel 1437<sup>39</sup>. Non a caso, Palazzo Sclafani fu, come si è visto, sin dal 1440, sede dell'Ospedale Grande. Molti contagiati dal male vi furono ricoverati e qui morirono<sup>40</sup>. Secondo alcuni critici l'affresco è interpretabile come una *allegoria della peste* e le frecce che trafiggono i corpi sui quali cavalca la Morte sarebbero simbolo del flagello. Queste, infatti, appaiono conficcate *in quei territori linfatici più esposti all'infezione pestilenziale di tipo bubbonico*<sup>41</sup>. Ugualmente, la Danza macabra di Clusone<sup>42</sup> (1484) presenta elementi iconografici ricollegabili alla pestilenza che, non a caso, devastò la Lombardia dal 1476 al 1478 (Bergamo) e dal 1483 al 1485<sup>43</sup>: significative sono le tre frecce (guerra, fame, peste) che lo scheletro di sinistra è sul punto di scoccare, come lo scorpione sul bordo del sepolcro che è simbolo dotato di diversi significati, giacché, oltre la peste, starebbe ad indicare la lussuria e le malattie a contagio sessuale<sup>44</sup>. Se si ammette che le tre frecce di Clusone esprimano la metafora dell'associazione *guerra/fame/peste*, che l'artista propone forse in ossequio al testo giovanneo<sup>45</sup>, in questo caso è verosimile che esse possano alludere ad una tipologia, ad un nesso causale riscontrabile più volte nel determinarsi delle *crisi*. Spesso, infatti, durante il XV secolo, l'esplosione di *crisi* in area lombarda (si pensi a quella del 1447-1452), era dovuta alla concomitanza di questi tre fattori od al susseguirsi di essi<sup>46</sup>.

A Como, la Danza macabra (seconda metà del XV sec.), affrescata sul fronte della Chiesa di s. Lazzaro, di fianco al *lazzaretto*, non è forse estranea alla paura che la peste aveva suscitato in città per tutto il '400<sup>47</sup>. Bisogna comunque sottolineare che, qualora non sia possibile legare un singolo fenomeno ad una de-

terminata congiuntura, più in generale è lecito attribuire alla presenza della malattia, realtà funesta per tutto il Medioevo ed il Rinascimento, un ruolo importante nella definizione della storia della mentalità.

Prima di tutto, la Morte nera si manifestò in Italia per un periodo lunghissimo (1348-1657)<sup>48</sup>. In secondo luogo, la peste non fu l'unico evento nosologico del '300/'400. L'uomo viveva quotidianamente assediato dalla malattia e soffriva lo scempio da essa operato sulla sua integrità fisica<sup>49</sup>. Nell'Italia del '300 si era verificata una situazione favorevole all'esplosione di epidemie: la crescita demografica, iniziata già nel corso del XIII secolo, aveva reso difficile la reperibilità dei mezzi di sussistenza ed al progressivo inurbamento della popolazione non facevano fronte strutture igieniche e sanitarie adeguate.

Alle carestie facevano seguito le epidemie ed il tasso di mortalità doveva essere, in genere, molto elevato<sup>50</sup>, anche se manca una documentazione statistica dell'andamento della mortalità per il periodo pre-peste.

La peste nera colpì, quindi, una popolazione già defedata e, perciò, più debole.

### Conclusioni.

Per tutto il Medioevo ed il Rinascimento, la malattia è inseparabile compagna dell'uomo.

Accanto alle grandi pandemie, le malattie endemiche contribuivano costantemente a falciare la popolazione: fra queste ultime, si citino la lebbra, endemica in Europa durante l'Alto Medioevo ed in regressione a partire dal '300, la scrofolo, la malaria, il vaiolo, la tubercolosi, la sifilide, l'ergotismo, l'*ignis sacer* e, a partire dal '500, il tifo petecchiale<sup>51</sup>.

Sulla base di quanto si è detto, si possono trarre le seguenti conclusioni:

i. le raffigurazioni della morte sono, prima di tutto, frutto di una visione del destino umano, fisico e spirituale, che, se pur presente dai primi secoli del Medioevo, si acutizzò e assunse nuove forme nel corso del '300 e godette di ampia fortuna per buona

metà del '400, sia che tale visione fosse unicamente di matrice ascetico-monastica, sia che, diffondendosi ad altri strati della popolazione, avesse dato voce alle angosce ed alle insicurezze dell'uomo medievale, ai suoi amori eccessivi ed ai suoi complessi di colpa.

ii. che eventi luttuosi siano stati ispiratori di queste raffigurazioni, prima e dopo il 1348, è, comunque, quantomai possibile. La morte e la malattia hanno da sempre ispirato l'artista e fu sicuramente grande l'impressione suscitata sugli animi dei contemporanei dall'esplosione di grandi pandemie.

La Morte, la *fine di se stessi*, ha da sempre avuto come suo strumento la malattia, evento di incalcolabile impatto psicologico per la casualità con la quale, agli occhi di individui sprovvisti di nozioni mediche e di fronte ad una medicina ancora sostanzialmente *incapace di guarire*, colpiva e si diffondeva<sup>52</sup>.

Gli uomini, con i loro peccati, scatenando l'ira divina, pensavano di esserne causa indiretta.

Artefici di guerre e massacri, arbitri del proprio destino, si accasciavano *come fiori in un campo*, sotto la violenza di una febbre, di un morbo, venuto e trasmesso non si sa come e perché.

Morbo che non risparmiava nessuno; come nel caso del Don Rodrigo manzoniano e della Laura petrarchesca, falciava la malvagità e la virtù, l'odio, l'amore, i sentimenti e le speranze che le scelte del vivere recavano con sé.

### BIBLIOGRAFIA E NOTE

1. MÂLE E., *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. Paris, 1949.
2. AA.VV., *Immagini della Danza Macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento*. Como, Nodolibri, 1995.
3. FRUGONI C., *Il tema dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medievale italiana*. Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Scienze morali 1967; VIII; XIII, 3: 145-251. IDEM, *La protesta affidata*. In: PROSPERI A. (a cura di), *I vivi e i morti*. Bologna, 1982, pp. 426-443.
4. La Morte spesso occupa il posto del Cristo trionfante, e gli imploranti divengono il gruppo di mendicanti che invocano lo sguardo compassionevole della devastatrice a cavallo, il cui interesse è invece drammaticamente volto a destra, in basso; qui, un gruppo di giovani, in sontuosi abiti da cerimonia, crede di ingannare un tempo fuggibile nelle pratiche consuete alla gioventù dorata dell'epoca. GUERRY L., *Signification des changements morphologiques d'un thème iconographique*. Études d'Art 1955-56; 11-12: 115-155. IDEM, *Le thème du Triomphe de la Mort dans l'art italien*. Paris, 1950, p. 120.

5. L'affresco di Pisa oramai è autorevolmente stato collocato all'indietro nel tempo, fino alla data probabile della sua esecuzione, verso il 1336 o, per accettare tesi cronologicamente più morbide, tra il 1335 ed il 1342. CALECA A., *I Novissimi, le storie dei Santi Padri e le storie evangeliche di Bonamico Buffalmacco*. In: AA.VV., *Pisa. Museo delle Sinopie*. Pisa, Opera della Primaziale, 1979, pp. 55-57. Il Trionfo di Palermo ha, con ogni probabilità, un termine di esecuzione *post quem* al 1440-41. PAOLINI M.G., *Il Trionfo oggi*. In: AA.VV., *Il Trionfo della Morte di Palermo. L'opera, le vicende conservative, il restauro*. Catalogo della Mostra, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 19-40.
6. *Strano personaggio, che ha dell'angelo, perché vola e il suo corpo è antropomorfo, ma anche del diavolo e della bestia, perché le sue ali sono di pipistrello*. ARIÈS Ph., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*. Roma-Bari, BUL, p. 127. Per le suggestioni letterarie che hanno condizionato il programma iconografico, cfr. BATTAGLIA RICCI L., *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*. Roma, Salerno Editrice, 1987, p. 57 sgg.; TESTI CRISTIANI M., *Voci dialoganti e coro nella "Umata Commedia" del Trionfo della Morte*, Critica d'arte 1989; 54, 19: 57-68; BELLOSI L., *Buffalmacco ed il Trionfo della Morte*. Torino, Einaudi, 1974, p. 7. ANTAL F., *La pittura fiorentina ed il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1960, p. 270. Talvolta la morte cavalca un bue anticipando visivamente un tema che i Trionfi del Petrarca diffonderanno, in seguito, in ampia parte dell'Europa. Le origini dell'iconografia sono antiche, connesse alle valenze funerarie dell'animale diffuse soprattutto in Oriente. BALTRUSAITIS J., *Medioevo fantastico*. Milano, 1973 ricorda che il tema è in forte connessione con quello di Selene. Cfr. GUERRY L., *Signification des changements...* op. cit. nota 4, pp. 143-149.
7. *E vidi un cavallo bianco, il cui cavaliere aveva un arco e gli era data corona... E apparve un cavallo verdastrò, ed il Suo cavaliere aveva il nome Morte; lo seguiva l'inferno, ed egli aveva il potere di portare sterminio*. Apoc. VI, 2; VI, 8. PAOLINI M.G., *Il Trionfo oggi*. Op. cit. nota 5, p. 32, ove si riassume il problema iconografico dell'interpretazione della figura a cavallo in connessione con il testo dell'Apocalisse, con speciale riferimento alla crasi iconografica dei due distinti cavalieri. Il tema apocalittico era del resto già precedentemente apparso a Bolzano, nella Chiesa dei Domenicani, in cui era esplicitamente connesso a quello del Trionfo vero e proprio. Le tesi della Paolini sono state sostanzialmente accettate da CALVESI M., *Quando Dio rende grazie*. Art e Dossier 1995; 106: 22-27.
8. BELLOSI L., *Buffalmacco...* op. cit. nota 5 ha scardinato le ipotesi classiche che volevano il Trionfo pisano attribuito a Francesco Traini (M. Meiss), verso il 1350 ovvero ad un artista emiliano o bolognese, verso il 1360 (R. Longhi), o ancora ad artista di oltralpe (Vitzthum). Buffalmacco è attestato a Pisa proprio nell'anno 1336, in piena signoria di Fazio Novello della Gherardesca, impegnato a lavorare, presumibilmente, per l'Opera della Cattedrale. BACCI P., *Bonamico Buffalmacco e la critica tedesca. Un documento pisano del 1336*. Pisa, 1917, pp. 121-122. Si cfr. BATTAGLIA RICCI L., *Ragionare nel giardino...* op. cit. nota 5, p. 12, ove si desume che, siano accettate le tesi del Polzer piuttosto che quelle del Bellosi o del Caleca, *il Trionfo precede il Decameron e non lo segue, come si era sempre creduto*.
9. I numerosissimi contributi sull'affresco di Palermo, che ancora non sono riusciti ad attribuirgli una paternità certa, sono oggi abbastanza concordi nel datarlo successivamente al 1440-41. VALENTINER W.R., *Le maître du Triomphe de la Mort à Palerme*. Gazette des Beaux-Arts 1937; 4: 23-46. GUERRY L., *Le Triomphe de la mort du Palais Sclafani à Palerme*. Études d'Art 1947-48; 3: 47-73. DANEU LATTANZI A., *Il Trionfo della Morte di Palermo*. Scienza e umanità 1950; 4: 24-26. PAOLINI M.G., *Il Trionfo della Morte di Palermo e la cultura internazionale*. Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte 1963; 20-21: 301-369. CONSOLI G., *Antonello e Spicre, una ipotesi sul Trionfo della Morte di Palazzo Sclafani*. Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte 1966; 5: 134-149. CONSOLI G., *El servo del Trionfo Sclafani*. Arte Antica e Moderna 1966; 33: 58-77. PARRONCHI A., *Probabile traccia per l'autore del Trionfo della Morte in Palermo*. Antichità viva 1967; VI, 1: 3-17. BRIDGEMAN J., *The Palermo Triumph of Death*. The Burlington Magazine 1975; 868: 480-484. MAZZÈ A., *Il Trionfo della Morte a Palermo, lo Zingaro e la Peste*. Storia dell'Arte 1982; 45: 153-159. CALVESI M., *Quando Dio rende grazie*. Op. cit. nota 7.
10. A Pisa, ognuna delle zone proponeva l'eco di una suggestione autonoma, fosse essa letteraria o desunta da cicli monumentali e miniature già ampiamente diffuse da almeno un secolo fuori d'Italia, come nel caso dell'illustrazione della leggenda dei Tre vivi e dei Tre morti. A Palermo, al di sotto della morte a cavallo giacciono i re ed i potenti ecclesiastici, falciati dalle frecce. GUERRY L., *Signification des changements...* op. cit. nota 4.
11. SANPAOLESI P., *Il restauro del Trionfo della Morte nel Camposanto di Pisa*. Bollettino d'Arte 1950; 4: 341-349. LASINIO G.P., *Pitture a fresco del Camposanto di Pisa*. Pisa, 1960. Una raccolta completa del materiale fotografico Alinari sul Camposanto di Pisa è in SUPINO I.B., *Il Camposanto di Pisa*. Firenze, Alinari 1896.
12. RASMO N., *Affreschi nel Trentino e nell'Alto Adige*. Milano, 1971. CALVESI M., *Quando Dio rende grazie*. Op. cit. nota 7.
13. MAZZÈ A., *Il Trionfo della Morte a Palermo, lo Zingaro e la Peste..* Op. cit. nota 9.
14. I lavori per l'adattamento del Palazzo, costruito nel 1330 ma disabitato tra il 1416 ed il 1435, ad Ospedale si protrassero da quest'anno di vendita al Comune di Palermo fino al 1441 circa. È improbabile che l'affresco fosse stato commissionato dal proprietario aragonese anteriormente al 1416, mentre non lo è una commissione da parte dei Rettori dell'Ospedale post 1440. BRIDGEMAN J., *The Palermo Triumph of Death..* Op. cit. nota 9. PAOLINI M.G., *Il Trionfo oggi*. Op. cit. nota 5.
15. Per la discussione dell'attribuzione dell'affresco cfr. PAOLINI M.G., *Il Trionfo oggi*. Op. cit. nota 5, p. 32-38.
16. GUERRY L., *Le thème de la danse macabre en Italie*. Etudes d'art 1950; 5: 45-56. LOUIS M., *Les danses macabres en France et en Italie*. Cahiers ligures de préhistoire et d'archéologie 1956; 5: 119-199. BROSOLETTI J., *Les danses macabres en temps de peste*. Jaarboek v. het Koninklijk Museum voor Schone Kunst. Antwerpen 1971, pp. 29-72. Il tema nasce – oramai la critica è concorde (TENENTI A., *A proposito della Danza macabra*. In: *Immagini della Danza Macabra...* op. cit. nota 2, pp. 15-21) – al di là delle Alpi, in Francia più che in Germania e certamente non in Spagna, come si è anche postulato; per un pubblico vasto, e di ogni ceto sociale, in visita nei luoghi di maggiore aggregazione, la Chiesa ed il Cimitero. In Italia la sua collocazione topografica è marginale, in zone in cui la mano di Roma arrivava con maggiore difficoltà e, come nel caso di Clusone, spesso sotto l'influsso di comunità monastiche chiuse, a spiccato carattere penitenziale. CARDINI F., *Note sulla tradizione della Danza Macabra*. In: *Immagini della Danza Macabra...* op. cit. nota 2, pp. 21-32; CLARK J.M., *The Dance of Death in the Middle Age and the Renaissance*. Glasgow, 1950. SCANDELLA G., *I temi della morte nell'affresco dell'Oratorio dei Disciplini di Clusone*. In: *Immagini della Danza Macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento*. Como, Nodolibri, 1995, pp. 57-65. DELLA CASA N., *La Danza Macabra di San Lazzaro a Como*. *Ibidem*, pp. 65-73.
17. Basti pensare alla rappresentazione figurata dell'Oltretomba messa in scena a Firenze nel 1304 o, per non abbandonare la traccia iconografica, al chiaro invito visivo e gestuale espresso dal San Francesco nella Basilica Inferiore di Assisi, che addita uno scheletro coronato emergente dalla sua tomba. FRUGONI C., *La protesta affidata*. Op. cit. nota 3, p. 439. ARIÈS Ph., *L'uomo e la morte...* Op. cit. nota 6, p. 128

vede, nello scheletro sui muri della Basilica Inferiore di Assisi, un esempio della *rap-presentazione della morte detto in francese le transi*.

18. Cfr. i sgg. contributi: *La Danza Macabra di Hans Holbein; La Danza Macabra di Lucerna; The British Dance of Death di van Asse; The English Dance of Death di Thomas Rowlandson; Le socialisme, nouvelle Danse des Morts di Alfred Rethel; Une Danse Macabre di Edmond Bille; La Gran Danza macabra di Eveli Bulbena Estrany*. In: *Immagini della Danza Macabra...* op. cit. nota 2, pp. 73-109. Inoltre, CHARTIER R., *Letture e lettori nella Francia di Antico Regime*. Torino, Einaudi, 1988, pp. 67-105 (*Le arti di morire: 1450-1600*).
19. DELUMEAU J., *Il peccato e la paura. L'idea di colpa in Occidente dal XIII al XVIII secolo*. Bologna, Il Mulino, 1987<sup>2</sup> (Paris, Fayard, 1983<sup>1</sup>), p. 17 sgg.
20. CERONETTI G. (a cura di), *Il libro di Giobbe*. Milano, Adelphi, 1972, p. 65.
21. Sono numerose le fonti e la bibliografia sulla concezione filosofica che il tardo platonismo elaborò riguardo la Materia ed il corpo umano. Cfr. BULTOT R., *La doctrine du mépris du monde*. Louvain-Paris, 1963-1964; HAGER F. P., *Die Materie und das Bose im antiken Platonismus*. Museum Helveticum 1962; 19: 73-103; COURCELLE P., *Tradition platonicienne et traditions chrétiennes du corps-prison*. Revue des Etudes Latines 1965; 43: 405-443; BLUMENTHAL H. J., *Some Problems about Body and Soul in Later Pagan Neoplatonism: Do They Follow a Pattern?*. In: ID., *Soul and Intellect. Studies in Plotinus and Later Neoplatonism*. Norfolk, Variorum, 1993; ARMSTRONG A. H., *Dualism Platonic, Gnostic and Christian*. In: ID., *Hellenic and Christian Studies*, Norfolk, Variorum, 1990. Per la concezione del corpo umano presso gli gnostici e i cristiani dei primi secoli: BROWN P., *Il corpo e la società. Uomini, donne e astinenza sessuale nei primi secoli cristiani*. Torino, Einaudi, 1992.
22. VAUCHEZ A., *La spiritualità dell'Occidente Medievale*. Milano, Vita e Pensiero, 1978; GRADO G. MERLO, *I movimenti religiosi, le chiese ereticali e gli ordini mendicanti*. In: *La Storia. I grandi problemi dal Medioevo all'Età contemporanea*. TRANFAGLIA N., FIRPO M. (dir.), I, 1: *Il Medioevo: i quadri generali*, Torino, UTET, 1988.
23. Lotario di Segni (1160-1216), il futuro Innocenzo III, scrisse, ancora cardinale, il trattato *De contemptu mundi, sive de miseria conditionis humanae*, dove viene descritta, con crudezza di immagine, la putrefazione cadaverica (LOTHARII CARDINALIS (INNOCENTII III) *De Miseria humanae conditionis*. Lugano, M. Maccarrone ed., 1955. Cfr. PARAVICINI BAGLIANI A., *Il corpo del papa*, Torino, Einaudi, 1994, *passim*). L'autore si era ispirato alla *Meditatio de humana conditione*, attribuita tradizionalmente a s. Bernardo ma, probabilmente, composta da Ugo di s. Vittore. Il *De contemptu mundi* di Lotario ebbe una grandissima diffusione. Nell'ambito della Patrologia del XII e del XIII secolo, *Sermoni e Commenti* presentano la morte in senso negativo, drammatizzandone gli aspetti tanto ributtanti quanto inevitabili, quasi per irrigidire, con l'orrore, gli slanci di una cultura laica, filosofica e scientifica, troppo positivamente ancorata alla realtà terrena. LIBORIO FERRUCCI M., *Il sentimento della morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII*. In: *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII*. 7-10 ottobre 1962, Convegni del Centro di Studi sulla spiritualità medievale, Todi, Accademia Tudertina, 1967, pp. 45-65.
24. Il tema dell'*Ubi sunt?* non ha mai cessato di ispirare scrittori e poeti. Cfr. VILLON Fr., *Testament, Ballade, 338-344: Où est la tres saige Esloys, ... Mais où sont les neiges d'antan?* (VILLON F., *Lascito, Testamento e poesie diverse*, a cura di LIBORIO M., Milano, Rizzoli, 1990, p. 162). Più recentemente: LEE MASTERS E., *Antologia di Spoon River*. Torino, Einaudi, 1971, p. 3:  
*Dove sono Elmer, Herman, Bert, Tom e Charley,  
l'abulico, l'atletico, il buffone, l'ubriacone, il rissoso?  
Tutti, tutti, dormono sulla collina...  
Dove sono Elle, Kate, Mag, Edith e Lizzie... etc.*

25. HUIZINGA J., *L'autunno del Medioevo*. Firenze, Sansoni, 1978, pp. 187-204; TENENTI A., *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*. Torino, Einaudi, 1957, p. 128 sgg.; VOVELLE M., *La morte in Occidente*. Roma-Bari, Laterza 1993, p. 87 sgg.; CARDINI F., *Note sulla tradizione della danza macabra*. In: *Immagini della danza macabra...*, op. cit. nota 2, pp. 22-32.
26. Sulla paura della morte come conseguenza del profondo amore per la vita, con TENENTI A., *Il senso della morte...* op. cit. nota 25, si veda ARIÈS Ph., *L'uomo e la morte ...* op. cit. nota 6, p. 144 sgg.
27. Questo orrore che, *pedagogicamente* disponeva alla riflessione sulla transitorietà delle cose terrene, rivelava, d'altro canto, la dolce suazione esercitata da ciò che l'insegnamento monastico, preoccupato in vista dell'Ultimo Evento, invitava a lasciare. Si veda a tal proposito, TENENTI A., *Il senso della morte...* op. cit. nota 25, p. 165 e GUERRY L., *Le thème du Triomphe...* op. cit. nota 4, p. 106 sgg. La studiosa, nelle conclusioni al suo saggio evidenzia come i Trionfi italiani, nella fiera rappresentazione di una *catastrofe* generale, siano espressione di un intenso e vigoroso attaccamento alla vita.
28. È indubbio che il senso di minaccia implicito in molti affreschi recanti le immagini di cadaveri e insistenti sul tema del trapasso, non fosse coerente con un'ottica di serena rassegnazione e di aspettativa spirituale, quale dovrebbe essere quella cristiana. Cfr. TENENTI A., *Il senso della morte...* op. cit. nota 25, p. 432. Probabilmente, per l'artista che la raffigurava, la morte rappresentava un tema ambiguo: infatti, esprimeva ansie e timori paradossalmente causati dal calo della tensione escatologica verso una felicità ultraterrena Cfr. FRUGONI C., *La protesta affidata...* op. cit. nota 3, pp. 427-428; CARDINI F., op. cit. nota 2, pp. 27-28.
29. La peste si manifestò nel 1347 a Caffa, sul Mar Nero. Cfr. RUFFIÉ J., SOURNIA J. Ch., *Le epidemie nella storia*. Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 89. La letteratura sulla peste nera è vastissima. Cfr. tra gli altri: *La Peste nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*. Atti del Convegno, Todi 1993, 10-13 ottobre, Todi, Accademia Tudertina, 1994; BIRABEN J. N., *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens. I: La peste dans l'histoire*. Paris, Mouton, 1975; MCNEILL W. H., *La peste nella storia. Epidemie, morbi e contagio dall'antichità all'età contemporanea*. Torino, Einaudi, 1982; CARPENTIER E., *Une ville devant la peste. Orvieto et la Peste noire de 1348*. Paris, 1962; ID., *Autour de la Peste Noire. Famines et Epidémies dans l'histoire du XIV siècle*. AESC 1962: 1062-1092; DEL PANTA L., *Le epidemie nella storia demografica italiana (secc. XIV-XIX)*. Torino, Loescher, 1980; MAZZI M. S., *Salute e società nel Medioevo*. Firenze, La Nuova Italia, 1971; NADA PATRONE A. M., *Alimentazione e malattie nel Medioevo*. In: *La Storia...* op. cit. nota 22, pp. 29-49; DAY J., *Crisi e congiunture nei secoli XIV-XV*. In: *IBID.*, pp. 245-273; DUPAQUIER J., *Una società malthusiana: gli equilibri demografici*. In: *La Storia, i grandi problemi dal Medioevo all'Età contemporanea*. Op. cit. nota 22, III, 1: *L'Età Moderna: i quadri generali*. Torino, UTET, 1987, pp. 1-22; PASTORE A., *Peste, epidemie e strutture sanitarie*. In: *IBID.*, pp. 63-82. Sulla epidemia in Toscana: CARMICHAEL A. G., *Plague and the Poor in Renaissance Florence*. Cambridge, University Press, 1986; BRUCKER G. A., *Florence and the Black Death*. In: *Boccaccio: secoli di vita*. Atti del Congresso internazionale, Los Angeles, University of California Press e Ravenna, Longo, 1977, pp. 21-30; A proposito di una *pestilenza* che colpì Firenze già nel 1340, cfr. FALSINI A. B., *Firenze dopo il 1348. Le conseguenze della peste nera*. Archivio storico italiano 1971; 129: 425-503; BOWSKY W. M., *The impact of the Black Death upon Sieneze Government and Society*. Speculum 1964; 39: 1-34. BATTAGLIA RICCI L., op. cit. nota 5, ha ripreso criticamente la discussione sull'influenza che l'epidemia avrebbe avuto sul clima artistico, spirituale e culturale della Toscana del

- '300, p. 45 sgg. Sulla malattia/epidemia come motore della creazione artistica: SEILER R., *Pest und bildende Kunst: zur Beeinflussung der Kunst des 14. Jahrhunderts durch den Schwarzen Tod*. Gesnerus 1990; 47: 263-284. 30. BELLOSI L., op. cit. nota 5; CALECA A., op. cit. nota 5.
31. MEISS M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1951 (ediz. it.: *Pittura a Firenze e a Siena dopo la peste nera. Arte, religione e società alla metà del '300*. Torino, Einaudi 1982, con la prefazione di TOSCANO B., XVII-LIV). Meiss, nel tracciare il suo quadro della società tardomedievale, appare debitore delle tesi di HUIZINGA J., op. cit. nota 25.
32. MEISS M., op. cit. nota 31, p. 67.
33. *Ibidem*, p. 74 sgg.; BATTAGLIA RICCI L., op. cit. nota 5, p. 52.
34. TOSCANO B., op. cit. nota 31, p. XLIV.
35. BATTAGLIA RICCI L., op. cit. nota 5, p. 47. CELSO, *De medicina* 1, 10, 1.
36. BATTAGLIA RICCI L., op. cit. nota 5, *passim*.
37. DELUMEAU J., op. cit. nota 19, pp. 168-175; TENENTI A., op. cit. nota 25, p. 437. Vovelle tende ad inserire la Peste nera in un quadro nosologico già allarmante dagli inizi del '300. Carestie ed epidemie si moltiplicano in Europa a partire dal primo decennio del XIV secolo: VOVELLE M., op. cit. nota 25, p. 60 sgg.
38. CARDINI F., op. cit. nota 2, p. 22; ARIÈS Ph., op. cit. nota 6, p. 138 sgg.
39. Sulle ondate di peste che afflissero la Sicilia e Palermo nel corso del '400, cfr. BRESC H., *Un monde méditerranéen. Economie et société en Sicile, 1300-1450*. I, Roma, Ecole française de Rome, 1986, p. 81 sgg., e, in particolare, p. 82; PAOLINI M.G., *Il Trionfo oggi...* op. cit. nota 5, p. 32; MAZZÈ A., *Il Trionfo della Morte...* op. cit. nota 9, pp. 153-159. La peste era, da tempo, un realtà tragicamente presente nell'isola. Il monaco francescano Michele di Piazza, nella sua *Storia della Sicilia*, offre una puntuale descrizione dell'epidemia di peste: nei primi giorni di ottobre del 1347, dodici galere veneziane, giunte nel porto di Messina, portano la peste nella città. La sintomatologia è descritta con estrema precisione (Michaelis Platensis *Historia Sicula ab anno 1347 ad anno 1361*).
40. BRESC H., op. cit. nota 39, p. 84.
41. MAZZÈ A., op. cit. nota 9, p. 158. DELUMEAU J., *La paura in Occidente (sec. XIV-XVIII)*. Torino, SEI, 1979, p. 163 sgg. indica una lunga tradizione letteraria - da Omero a Jacopo da Varagine (fine XIII sec.) - nella quale le frecce simboleggiano la peste.
42. Sulla Danza di Clusone, cfr. VALLARDI G., *Trionfo e danza della Morte o Danza macabra a Clusone*. Milano, Tip. P. Agnelli, 1859; VIGO P., *Le Danze macabre in Italia*. Bergamo, Istituto italiano di Arti grafiche, 1901; SCANDELLA G., op. cit. nota 16.
43. ALBINI G., *Guerra, fame, peste. Crisi di mortalità e sistema sanitario nella Lombardia tardomedievale*. Bologna, Cappelli, 1982; BIRABEN J.N., op. cit. nota 29, I, p. 396.
44. GILMAN S. L., *Immagini della malattia. Dalla follia all'AIDS*. Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 341-342; AURIGEMMA L., *Le signe zodiacal du scorpion dans les traditions occidentales de l'antiquité gréco-latine à la renaissance*. Paris, Mouton 1976.
45. I castighi citati nell'*Apocalisse*, sono, in realtà, quattro. *Apocalisse* di S. Giovanni, 6, 8: *Ed ecco, sempre in visione, un cavallo verde e chi lo cavalcava aveva nome Morte e gli Inferi lo accompagnavano: ad essi fu accordata la potestà sopra un terzo della terra per uccidere di spada, di fame e di morte e a mezzo delle belve della terra*. Si cfr. Ezechiele, 14, 21: *Ebbene, così ha detto il Signore Iddio: Quanto più, se io mando i miei quattro terribili castighi, la spada, la fame, gli animali feroci e la peste contro Gerusalemme, per sterminare da essa uomini e bestie*.
46. Cfr. ALBINI G., op. cit. nota 43.

47. DELLA CASA N., op. cit. nota 16, p. 66, ricorda, per Como, le epidemie del 1400, 1432, 1455, 1486. ALBINI G., op. cit. nota 43, fornisce una cronologia delle pestilenze che si susseguirono a Milano e in Lombardia nel Tardo Medioevo.
48. Cfr. DEL PANTA, op. cit. nota 29, p. 179; ALBINI G., op. cit. nota 43, p. 19.
49. VOVELLE M., op. cit. nota 25, p. 60: *La peste nera scoppierà in un mondo reso fragile dalla malattia che vi si aggira incessantemente*. Si veda FALSINI A.B., op. cit. nota 29, p. 428.
50. Si confronti DEL PANTA L., op. cit. nota 29; NADA PATRONE A.M., op. cit. nota 29; MAZZI M.S., op. cit. nota 29.
51. MAZZI M.S., op. cit. nota 29; NADA PATRONE A.M., op. cit. nota 29; DEL PANTA L., op. cit. nota 29, p. 54 (sul tifo petecchiale).
52. DELUMEAU J., op. cit. nota 19, p. 155 sgg.

Correspondence should be addressed to:

Berenice Cavarra, Valentina Gazzaniga, Dipartimento di Medicina Sperimentale e Patologia, Sezione di Storia della Medicina, Università La Sapienza, Viale dell'Università 34/a - 00185 Roma, I.